

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

JONAS BERTUOL GARCIA

**A voz do morro, a vez da bossa:
bossa nova, samba e engajamento no despontar da moderna MPB**

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**A voz do morro, a vez da bossa:
bossa nova, samba e engajamento no despontar da moderna MPB**

JONAS BERTUOL GARCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientação: Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Junior

São Paulo
2022

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

G216

Garcia, Jonas Bertuol

A voz do morro, a vez da bossa : bossa nova, samba e engajamento no despontar da moderna MPB / Jonas Bertuol Garcia ; Walter Garcia da Silveira Júnior, orientador -- São Paulo, 2022.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: The voice of the favela at the time of bossa nova : bossa nova, samba and social engagement in the emergent MPB – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Leão, Nara, 1942-1989 2. Lyra, Carlos, 1933- 3. Keti, Zé, 1921-1999 4. Música popular - Brasil 5. Bossa nova 6. Samba I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Silveira Júnior, Walter Garcia da, orient. III. Título.

IEB/SBD121/2022

CDD 22.ed. 780.92

Nome: GARCIA, Jonas Bertuol

Título: A voz do morro, a vez da bossa: bossa nova, samba e engajamento no despontar da moderna MPB

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr(a). _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr(a). _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr(a). _____

Instituição _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Sonali e ao meu pai Pedro, que me apoiam sempre e me ensinam muito, e à minha irmã Diana, com quem sempre posso contar. À minha mãe agradeço também a ajuda imensa durante toda a elaboração deste trabalho. Agradeço à minha avó Hercy, à Rossane, ao Mormaço e a todos tios, tias, primos e primas que tenho a felicidade de chamar de família. A meus avós Clóvis, Lourdes e Aldir (*in memoriam*).

Ao professor Walter Garcia pela confiança e pela orientação precisa, que me fizeram encarar o exercício da crítica com a liberdade e o rigor que lhe são necessários. Aos professores Carlos Sandroni e Gabriel Lima Rezende, pelos ótimos apontamentos na banca de qualificação e pela leitura atenta do trabalho. Aos professores Marcos Napolitano e Sérgio Molina, por aceitarem o convite para compor a banca de defesa.

Aos professores do IEB, pelo muito que contribuíram para a pesquisa e sobretudo por propiciarem um ambiente prazeroso e estimulante para a troca de ideias: Ana Paula Simioni, Alexandre de Freitas Barbosa, Tânia da Costa Garcia, Gabriel Lima Rezende, Jaime Oliva e Marcos Antonio de Moraes.

À Cristina e à Daniele da Secretaria da Pós-Graduação, pela solicitude e presteza em todas as ocasiões. À Silvana e à Daniela da Biblioteca do IEB pela pronta ajuda com a ficha catalográfica.

Aos colegas de representação discente, que ajudaram a dar sentido à atividade universitária em tempos de tanta desagregação – Cris, Nathan, Karol, Marco, Giovani e Brenda –, e aos demais colegas de IEB, especialmente à turma do gelo depois da aula. À Bruna, ao Thiago e ao Thiagson, pelo apoio solidário. Ao Ricardo, pela parceria que esse encontro trouxe. E um forte abraço para o Rogério.

A todos meus professores, e um agradecimento especial àqueles que me aguçaram os ouvidos e me fizeram querer seguir na música: Paulo, Mauricio Godoy (Jack), Sylvia, Luis Henrique, Eron, Paulo Gusmão, Sérgio Molina e Fábio Lyra. E a todos meus alunos, com quem igualmente aprendi e aprendo. Ao Dário, Thobias, Pedro, Helena, João, Caio, Gari e Edu, que nos últimos tempos acompanharam de perto este processo.

Agradeço a toda comunidade do Samba Camará, minha outra escola da música e da vida: Salles, Henrique, Diogo, Leo, João, Chacon, Petra, Felipe, Gabriel, Lê, Cauê, Erick, Laurinha e Verô; e Poli, Gabi, Sophia, Clara, Bia, Marina, João Grandão, Julia, Marininha, Thom, Vê, Anderson, Dan, Bel, Deni e todo mundo que faz das ruas da Barra Funda um lugar de encontro e de festa. Ao mestre Toinho Melodia (*in memoriam*) e a todos sambistas que abriram caminhos, na marra e no jeito.

À Luiza, ao Juliano, ao Gabriel e ao Biel, eternos companheiros de Noite Torta e amigos de toda a vida. À Bia e à Ma, parceiras queridas de todos os dias. À Dani, comadre de todas as horas. Ao Thales, à Anita, ao Pedrinho, à Sofia, à Clau, ao Max e ao Gabriel, pela amizade e por me mostrarem como se dança o baião. Ao Felipe e ao Chico. À Bianca e ao Caê, pelas conversas sempre estimulantes. Ao Lucas, porque seguimos juntos desde o começo.

À Si, ao Jammes, ao Pabllo e ao João Pedro, minha família baiana.

À Lira, ao Zeca e a toda nação vaiquequeriana. Ao mestre Plínio, ao Ednaldo, ao Fernando e a todo mundo do Angoleiro Sim Sinhô.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pesquisa de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, sem a qual não teria sido possível realizar este trabalho.

À Mariana, agradeço pela parceria infinita de todos os dias; por acolher carinhosamente todos os meus devaneios, por me fazer comemorar cada pequena conquista e por me ensinar a olhar as coisas com generosidade e encantamento.

RESUMO

O presente trabalho estuda a canção engajada da década de 1960 em seu momento de formação, tendo como foco os projetos estético-ideológicos de Carlos Lyra e Nara Leão nos anos de 1963 e 1964. Para compreender um dos pilares da proposta de engajamento desses artistas – a sua aproximação com as manifestações culturais das camadas populares, em particular o samba das escolas de samba –, a pesquisa também procura delinear as estratégias de reconhecimento cultural e ascensão social dos chamados sambistas “de morro” no mesmo período, compreendidas à luz da produção de Zé Ketí. A abordagem proposta é a da análise crítica, na linha dialética de autores como Antonio Candido, Roberto Schwarz e, no campo da canção propriamente dita, Walter Garcia. Através da análise mais detida de duas canções gravadas por Nara Leão – “Feio não é bonito”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, e “Opinião”, de Zé Ketí – pretende-se identificar as diferentes perspectivas, experiências, valores e reivindicações implicadas nesse projeto cultural e político da intelectualidade de esquerda. O tema do morro carioca, presente em ambas as composições, aparece como um imaginário social em comum onde se encontram artistas de classe média e sambistas populares, imaginário este que se torna palco de conflitos e negociações simbólicas entre os dois grupos. A elucidação dessas questões pode ajudar a discernir as prioridades políticas e as hierarquias de valores contidas nesta que foi uma das vertentes formadoras da moderna MPB.

Palavras-chave: Música popular – Brasil; Bossa nova; Samba; Carlos Lyra; Zé Ketí; Nara Leão

ABSTRACT

The present work studies the politically-engaged popular music of the 1960s in its formative years, focusing on the aesthetic-ideological projects of Carlos Lyra and Nara Leão in 1963 and 1964. To understand one of the pillars of their proposal for political and societal involvement – the engagement with cultural manifestations of popular classes, in particular the samba of the samba schools –, this research also seeks to outline the strategies of cultural recognition and social ascent of the so-called "sambistas de morro" in the same period, understood in the light of the production of Zé Keti. The proposed approach is that of critical analysis, in the dialectical line of inquiry of authors such as Antonio Candido, Roberto Schwarz and, from the field of popular music itself, Walter Garcia. Through a more detailed analysis of two songs recorded by Nara Leão – “Feio não é bonito”, by Carlos Lyra and Gianfrancesco Guarnieri, and “Opinião”, by Zé Keti – this work aims to identify the different perspectives, experiences, values and demands of the cultural and political project of the left-leaning intellectuals. The topic of the favela, present in both compositions, appears as a common social imaginary where middle-class artists and popular sambistas meet, an imaginary that becomes the stage of conflicts and symbolic negotiations between both groups. The elucidation of these issues can help to discern the political priorities and value hierarchies contained in what was one of the formative strands of modern Brazilian popular music.

Keywords: Popular music – Brazil; Bossa nova; Samba; Carlos Lyra; Zé Keti; Nara Leão

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. No despontar da moderna MPB	
1.1. Intelectuais e sambistas.....	13
1.2. A bossa nova participante de Carlos Lyra.....	27
1.3. A tarefa da crítica.....	31
2. Visões do morro	
2.1. Os primeiros discos de Nara.....	35
2.2. O imaginário do morro carioca na música popular.....	40
2.3. O morro carioca em “Feio não é bonito”.....	50
2.4. A bossa nova em “Feio não é bonito”.....	55
2.5. Modernização e engajamento.....	66
2.6. A “opinião” de Zé Keti.....	76
Conclusão.....	91
Referências.....	101

INTRODUÇÃO

O repertório estudado neste trabalho não costuma ser o mais lembrado quando se fala da música popular brasileira dos anos 1960. Este é geralmente o dos festivais televisivos da segunda metade da década, época em que as canções de teor político e contestatório da classe média ganhavam ampla repercussão no contexto de um regime autoritário recém-instalado. O projeto de uma canção engajada, atenta às questões sociais e às manifestações populares, não surgiu entretanto como resposta ao golpe de 1964, mas procedeu em boa parte da intensa agitação cultural e política dos anos anteriores. Se o apogeu dos festivais pode ser considerado o “momento instituinte” da moderna MPB, momento em que o ciclo desencadeado pelo advento da bossa nova é levado a termo (NAPOLITANO, 2010, p. 13, p. 140), os anos que o antecedem aparecem como uma espécie de período de “incubação”. Ainda sem a vasta audiência e o sucesso comercial da fase seguinte, a canção engajada ressoava fortemente no espaço reduzido dos palcos teatrais e dos espetáculos musicais, onde fermentava um público universitário ao mesmo tempo interessado pela bossa nova e preocupado com os destinos do país. Trata-se, portanto, de um cenário de importantes definições, não apenas no que diz respeito à recepção dessa vertente musical, mas também das suas características estéticas e ideológicas. A nosso ver, algumas operações formais efetuadas por essa produção vão repercutir significativamente na afirmação da MPB enquanto uma “instituição sociocultural”, portadora de “um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível” (NAPOLITANO, 2010, p. 268).

Os dois primeiros LPs de Nara Leão, lançados em 1964, nos parecem ser chave para compreender essa passagem. Neles, a cantora proporcionou o encontro, em disco, de músicos politizados da classe média com artistas de origem popular então pouco conhecidos do público de maior poder aquisitivo. Assim, encontramos ali canções tanto de compositores oriundos ou seguidores da bossa nova, como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Edu Lobo, quanto de sambistas ligados às escolas de samba, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Ketí. A reunião desses diferentes grupos sociais num mesmo trabalho fonográfico teve importância vital para a legitimação de um projeto cultural e político que preconizava um maior contato com a realidade e a cultura das camadas mais pobres do país. Em razão disso, julgamos oportuno olhar para esse

momento de definições não apenas à luz dos objetivos e dilemas dos artistas-intelectuais da classe média, mas também pelo ângulo dos sambistas populares que participavam ativamente, embora com interesses próprios, desse encontro sociocultural. Com isso, poderemos entender quais valores culturais e reivindicações políticas estavam em jogo e como eles foram (ou não) incorporados à releitura que os músicos engajados se propuseram a fazer da tradição musical anterior. Num quadro mais amplo, o foco da pesquisa incide, portanto, sobre o encontro entre intelectuais e sambistas na década de 1960, com ênfase no projeto estético-ideológico dos músicos de esquerda.

A fim de assimilar ambas as perspectivas, optamos por analisar duas canções gravadas por Nara Leão em seus primeiros discos: “Feio não é bonito”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, e “Opinião”, de Zé Ketí. Carlos Lyra teve papel central na elaboração de uma bossa nova participante, mais envolvida com questões sociais e conectada com o samba dos morros e subúrbios cariocas. Zé Ketí atuou como importante mediador cultural nesse cenário, sendo o principal representante das escolas de samba no meio da intelectualidade da zona sul carioca. As duas composições têm em comum a temática do morro carioca, que surge como um espaço simbólico compartilhado onde os diferentes lados se encontram e se atritam. Em abordagem interdisciplinar, a pesquisa se apoia em estudos historiográficos, entrevistas, ensaios sociológicos e produções teóricas da musicologia e da semiótica da canção. O seu núcleo, contudo, está na análise crítica das canções mencionadas, cuja configuração formal é entendida como “um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior” (SCHWARZ, 2012, p. 48). O propósito, assim, não é tanto situar as obras em seu contexto histórico, o que caberia a um estudo de outra natureza, e sim, a partir delas, compreender o processo social que lhes subjaz.

No primeiro capítulo, a princípio colocaremos em perspectiva a aproximação entre sambistas e intelectuais, delineando dois movimentos culturais que lhe conferem lastro histórico: o surgimento de uma intelectualidade socialmente atuante e entusiasta da cultura popular e a formação de uma tradição da música popular brasileira alicerçada no samba, a qual serviu de meio de expressão cultural e inclusão social das parcelas desfavorecidas da sociedade carioca. Na sequência, vamos traçar as principais linhas de força da obra participativa de Carlos Lyra e, depois, expor algumas premissas da crítica empreendida aqui. O segundo capítulo é o das análises propriamente ditas. Antes delas, porém, faremos um panorama das ocorrências do tema do morro carioca na música popular brasileira. Ao fim do capítulo, vamos destacar alguns

aspectos do projeto cultural de Zé Ketí e as questões suscitadas pela sua participação no espetáculo *Opinião*. No último capítulo, de conclusões, retomaremos as questões levantadas no início agora à luz das análises, procurando compreender como se relacionam, no projeto dos músicos politizados de classe média, a valorização cultural do “samba de morro” e a redefinição das hierarquias de valores da música popular brasileira. O intelectual engajado é visto, ao final, sob o prisma da noção de “radicalismo”, conforme proposta por Antonio Candido.

Antes de seguir, convém fazer algumas ressalvas. Primeiramente, é importante frisar o alcance restrito da interpretação aqui apresentada, a qual se baseia substancialmente na análise de duas composições, embora também se apoie em depoimentos, em eventos históricos e na menção a outras canções. Não é a intenção propor uma leitura geral da MPB, à época ainda incipiente, tampouco fazer um balanço da obra de Lyra, Nara ou Zé Ketí. O intuito é, antes, identificar o que há de singular nessas canções, isto é, o significado particular que os autores imprimiram ao mundo que representaram, na expectativa de que isso ilumine aspectos menos evidentes do processo mais amplo do qual elas fizeram parte.

Outra restrição deve ser feita a respeito dos instrumentos de análise. Nossa proposta se deparou com um limite concreto que é a falta de estudos musicológicos dedicados a analisar as transformações da canção popular brasileira (do samba, em particular) – em seus aspectos formais, melódicos, harmônicos e também entoativos (já havendo alguns atentos ao ritmo) – vistas sob uma perspectiva tanto histórica quanto sociológica. Ou seja, carecemos de uma compreensão detalhada das formas de sociabilidade, das matrizes culturais e dos sistemas simbólicos implicados em determinada forma cancional, o que permitiria enxergar os conflitos históricos através das soluções efetuadas nas próprias obras. Apesar dessa lacuna ter reflexos nas análises, esperamos que estas sirvam pelo menos para levantar algumas questões a esse respeito.

Por fim, vale dizer que alguns autores foram fundamentais para este trabalho, mas nem sempre o nosso raciocínio seguiu o caminho por eles sugerido, chegando por vezes a ir na direção contrária. A obra de Luiz Tatit, por exemplo, é uma referência constante (como não poderia deixar de ser, pela sua leitura precisa da canção brasileira, sensível às especificidades desse campo), mas as conclusões a que chegamos a partir dela dificilmente seriam sustentadas pelo autor. Nosso foco está nas tensões sociais, nas diferenças culturais e no desnível de oportunidades que permeiam a tradição da canção popular brasileira; já Tatit entende que todos os músicos formadores dessa tradição, “sem levar em conta a procedência étnica ou social,

foram mais tarde consagrados como os implantadores da canção de massa brasileira”. Para esse autor, “o gesto de Nara Leão [...] em direção ao samba de morro” seria um indício de que nos anos 1960 “a mistura de raças e de classes já era um fato consumado dentro do universo da canção” (TATIT, 2007, p. 399-400). A afirmação não é falsa, mas o propósito desta pesquisa é justamente problematizá-la. Para tanto, foi necessário fazer uma certa adaptação da teoria de Tatit para o nosso enfoque. O mesmo ocorreu com outros autores, em escalas variadas. Sem esses estudos, não teria sido possível desenvolver o presente trabalho; as distorções e os eventuais equívocos, obviamente, são de nossa inteira responsabilidade.

CAPÍTULO 1

No despontar da moderna MPB

A força e a fraqueza do grande arco da cultura moderna no Brasil, que vai dos anos 1920 aos 1960, consiste na aliança entre o erudito e o popular com base na mediação da classe média. Esse arco poderoso incluiu a literatura, as artes visuais, a música de concerto e chegou à MPB e ao cinema novo, apontando para um salto social que a ditadura interrompeu.

José Miguel Wisnik¹

Samba meu / que é do Brasil também / estão querendo fazer de ti / um desprezado João Ninguém / Só o morro não te esqueceu / para nós o samba não morreu / Tens na Mangueira e na Portela / No Salgueiro e na Favela / tua representação / enquanto houver no terreiro uma nova geração / em cada voz tu sairás do coração

Zé Ketí e Urgel de Castro²

1.1. Intelectuais e sambistas

No começo dos anos 1960, sob a crescente radicalização da sociedade brasileira, a cultura artística da classe média se investia de propósito histórico e ia ao encontro dos problemas e das manifestações do “povo”, buscando alinhar pesquisa estética e compromisso social. No campo da canção popular, o padrão de modernidade musical e poética estabelecido pela bossa nova passava agora por uma revisão, não para ser descartado, mas para ser expandido rumo a temáticas sociais e materiais populares. Alguns artistas identificados com a bossa nova,

¹ José Miguel Wisnik, “Rasga o coração”. *Folha de São Paulo*. Ilustríssima, 13/02/2022, p. C4.

² “O samba não morreu”, de Zé Ketí e Urgel de Castro. Gravação de Jorge Goulart de 1956 (Continental-17322).

como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Vinicius de Moraes, começavam a participar da cena intelectual da esquerda, principalmente a partir de suas colaborações com o teatro, o cinema e toda a agitação política do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o CPC da UNE). Essa ebulição cultural ensejaria ainda a aproximação dos bossanovistas com músicos de origem humilde e quase sem acesso à indústria fonográfica e ao rádio, sobretudo sambistas vindos das escolas de samba cariocas, como Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Ketí. Tais sambistas, por sua vez, chegavam aos artistas da zona sul em decorrência de sua própria busca por valorização cultural e melhores condições sociais e profissionais, ocupando espaços estratégicos no prestigiado circuito da intelectualidade de classe média. Desse encontro nasceria uma produção simbólica fecunda e relevante, empenhada muitas vezes em afirmar a unidade cultural e política das forças progressistas da sociedade, mas também sugestiva das diferentes vivências, reivindicações e valores de cada um dos grupos sociais envolvidos.

Podemos entender melhor essas iniciativas culturais se as enxergarmos como parte de um processo histórico de raízes mais profundas. A intersecção, na década de 1960, da arte de vanguarda dos intelectuais com a cultura popular dos morros e subúrbios cariocas representou, em termos gerais, o ponto de enlace de dois movimentos socioculturais paralelos, ainda que relacionados. De um lado, a “ida ao povo” dos artistas engajados aprofundava um interesse já longo pelas coisas populares, que remonta a correntes literárias do século XIX, mas que ganha feição mais orgânica nos anos 1920 com o modernismo brasileiro. Contrapondo-se aos anseios europeizantes das oligarquias e à visão idealizada da realidade local, os modernistas davam relevo a elementos sociais e étnicos até então ignorados ou considerados comprometedores para a imagem do país. Antonio Candido resumiu bem o novo prisma pelo qual a identidade nacional passava a ser concebida: “As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...] O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura” (CANDIDO, 2000, p. 110). É certo que esse “desrecale localista” não dispensaria os recursos expressivos das vanguardas europeias; estes, porém, adquiriam outro sentido no nosso contexto, onde a convivência da arte europeia com as culturas negras e ameríndias que inspiraram tais vanguardas já constituía um fato do cotidiano (CANDIDO, 2000, p. 111-112; LAFETÁ, 2000, p. 22). Num país de contrastes como o Brasil, as formas artísticas menos engessadas se mostravam assim mais capazes de exprimir a heterogeneidade da vida nacional.

As transformações desencadeadas pelo movimento político de 1930 contribuiriam para ampliar o alcance até então restrito das aspirações modernistas, dando-lhes escala nacional e aceitação perante a sociedade (CANDIDO, 1989, p. 185). Ocorre um relativo alargamento da esfera cultural, impulsionado por fatores como a expansão dos meios de difusão e a criação de universidades públicas. O país assiste a uma “surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas” (CANDIDO, 1989, p. 182), a qual, em sintonia com as tendências mundiais, se dá não apenas à esquerda, pelo exemplo do comunismo, mas também à direita, sob influência do fascismo. À parte esta última vertente, trata-se de um período de notável radicalização da intelectualidade, que, sensível à maior participação política das classes trabalhadoras, se volta para temas e problemas populares (CANDIDO, 2000, p. 123). Isso é visível em toda produção cultural, como por exemplo o romance social, a pintura e o ensaio histórico-sociológico, onde se destacam as figuras do negro, do retirante, do trabalhador rural, do proletário etc. Assim, o interesse geral pelos assuntos do povo que marca a arte e os estudos sociais dos anos 1930 seria, segundo Antonio Candido, “o coroamento natural da pesquisa localista, da redefinição cultural desencadeada em 1922” (CANDIDO, 2000, p. 114).

Com esse movimento, também o papel do intelectual na sociedade brasileira seria redefinido. Como nota João Luiz Lafetá, de uma década para a outra a ênfase dos debates modernistas se desloca do *projeto estético* para o *projeto ideológico*, isto é, a prioridade deixa de ser a ruptura formal e passa a ser a consciência social (LAFETÁ, 2000, p. 28-30). Enquanto na primeira fase a percepção algo otimista das deficiências do país se ajustava ideologicamente às ambições de uma burguesia ascendente, na segunda o florescimento de uma consciência pessimista do atraso nacional, ainda que insipiente, extrapolaria os limites do ideário burguês. “Nesse panorama de modernização geral”, observa Lafetá, “se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes” (LAFETÁ, 2000, p. 27). Assim, num quadro de grande enriquecimento cultural das camadas médias e das elites, que entretanto não se estendeu à maioria pobre do país, a *intelligentsia* surgia como porta-voz dos interesses e demandas das classes com menor possibilidade de expressão (CANDIDO, 1989, p. 194). Com todas as contradições inerentes a tal situação, consolidava-se a noção do intelectual e do artista como um opositor, cuja atribuição seria negar a ordem estabelecida e “adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora” (CANDIDO, 1989, p. 195).

A vocação contestadora dos intelectuais se acentuaria no pós-guerra, sobretudo na década de 1950, animada pelo clima democrático que envolvia o país, pela luta por independência econômica e pela polarização ideológica suscitada pela Guerra Fria. Empenhada no combate ao imperialismo, a esquerda se apropriava definitivamente do imaginário nacionalista, despojando-o do sentido ufanista que ele comportava e pondo-o a serviço da denúncia da sujeição econômica, política e cultural (CANDIDO, 2004). É então que a consciência do subdesenvolvimento esboçada nos anos 1930 realmente amadurece, e a intelectualidade, mais ciente das mazelas sociais do país, se imbui de ambição transformadora e assume uma conduta mais ativa. A ideia de subdesenvolvimento torna-se assim “uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais” (CANDIDO, 1989, p. 142). Evidentemente, são diversos os horizontes de superação do atraso, correspondendo a projetos nacionais significativamente distintos, que vão do desenvolvimentismo puro e simples, passam pelo reformismo combativo e chegam por vezes a beirar a perspectiva revolucionária. De todo modo, será com esse espírito inconformista e militante, repleto de matizes ideológicos, e de limites que abordaremos mais à frente, que os artistas e intelectuais da década de 1960 vão atuar no cenário cultural e político brasileiro.

Paralelamente, outro processo cultural também teve em vista a superação de barreiras de classe, pondo em contato universos sociais distintos: o processo da formação, penetração e consagração do samba na sociedade nacional. É certo que ele esteve relacionado aos acontecimentos anteriores, na medida em que a elevação do samba a símbolo nacional foi impulsionada por um movimento de valorização (ou definição) das “coisas brasileiras” – por exemplo, o sentido positivo conferido à mestiçagem e à cultura popular –, para o que foi fundamental a contribuição modernista (VIANNA, 2007). Mas seria redutor ver na popularização do samba urbano apenas o fruto de um projeto modernizador que procurou forjar a unidade nacional. Os modernistas se empenharam em formular uma arte culta mais democrática e enraizada na vida nacional, mas de todo modo uma arte inserida “dentro do desenvolvimento mais amplo da cultura universal” (JARDIM, 1988, p. 232). Já o samba abarcou outras aspirações, tendo vindo de outra matriz cultural e outro lugar social (o que não significa que ele seja uma manifestação “pura” e imutável). Sua formatação moderna, desde o início imbricada com o desenvolvimento da música popular comercial no Brasil, comportou estratégias e interesses diversos, vinculados a diferentes grupos sociais.

Para compreender a penetração do samba na sociedade e no mercado musical é preciso ter em mente a sua existência enquanto cultura em sentido amplo, ou seja, enquanto “parte de um campo de elaboração de símbolos, projeções de vida, construção de laços de coesão social, afirmação identitária e tensão criadora” (SIMAS, 2017, p. 5).³ Ao transbordar o âmbito comunitário, religioso e étnico de onde provém, na contramão do preconceito dominante contra a cultura negra em geral, o samba ingressa na sociedade abrangente com um sinal de diferença, provocando, nos momentos mais extremos, “um efeito de estranhamento na emergência do recalcado” (WISNIK, 1982, p. 162). Sua presença ostensiva no espaço urbano e nos meios de comunicação expressa assim, como observou José Miguel Wisnik, “o desejo de reconhecimento e de cidadania que anima parte da cultura negra a buscar posição no sistema sócio-cultural” (WISNIK, 1982, 159). Não será, contudo, no circuito da arte contemplativa, dos saraus e salas de concerto, que essa manifestação surgida dos terreiros e dos improvisos lúdicos vai encontrar seu público amplo, mas sim através da nascente indústria do disco e do rádio. Com as exigências e possibilidades trazidas pelo registro fonográfico, o samba recebe influências, muda de fisionomia e adquire estatuto moderno, ajudando por sua vez a definir os traços fundamentais da canção popular comercial brasileira.

Assim, a entrada efetiva, ainda que precária, das camadas pobres cariocas e sua cultura afro-brasileira na cena musical do país se dá por uma via alternativa, a do incipiente mercado de massas, e um pouco à revelia do nacionalismo modernista que, em matéria de música, se mostrou mais interessado na tradição erudita e no aproveitamento das manifestações rurais e “folclóricas” (NAVES, 2012, p. 48-49; ANDRADE, 1963, p. 280-281). Wisnik atenta a essa peculiaridade da trajetória do samba que, de certo modo, expressa também a particularidade das aspirações e estratégias culturais dos artistas populares:

Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o *ethos* folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalçadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade *outra*, investida de todos os meneios irônicos do *cidadão precário*, o sujeito do samba, que aspira reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento (WISNIK, 1982, p. 161).

³ O comentário de Luiz Antonio Simas refere-se à cultura das escolas samba, mas também à cultura dos botequins e (principalmente) ao futebol no Brasil.

Apesar do racismo reinante num país recém-saído da escravidão e da rejeição de parte considerável da opinião pública à nova moda musical, a aceitação comercial do samba e sua celebração como música brasileira por excelência não se efetivariam sem o apoio de muitos intelectuais, jornalistas, artistas e políticos. Aliás, o entusiasmo de uma parcela da sociedade branca com a cultura gestada nos redutos negros não constituía um fato propriamente recente, como já notou Hermano Vianna. Diz este autor que a transformação do samba em emblema da nacionalidade não foi um evento isolado, mas “o coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (VIANNA, 2007, p. 34). O trabalho de Vianna tem acertos evidentes, mas é necessário fazer algumas ressalvas. Se por um lado ele serve para sublinhar as mediações presentes nesse processo, por outro corre o risco de conceber um samba meramente abstrato, uma “invenção” de grupos heterogêneos sem maiores atritos entre si, confundindo assim a narrativa nacionalizante hegemônica com a própria manifestação cultural, cujo lastro é bem mais profundo. Na tentativa de contrapor-se às visões puristas, o antropólogo tende a retratar uma “música neutra, despida de marcas culturais potencialmente conflitivas” (SANDRONI, 2012, p. 116).⁴

Mesmo assim, a ideia de que a tradição da música popular brasileira se firmou a partir de um *encontro sociocultural* se mostra pertinente para compreender o processo de que tratamos aqui. Entretanto, para tal, é necessário considerar “as cacofonias, os silenciamentos e as expropriações embutidos nesse processo”. Como lembra Marcos Napolitano, o “encontro sociocultural que está na base da tradição de nossa música popular não acarretou, de modo inevitável, distribuição igualitária das oportunidades e benesses geradas pelo produto musical” (NAPOLITANO, 2007a, p. 27). Além disso, diferentes motivações sociais e estratégias culturais presidiram a aproximação entre bacharéis e bambas. Ao analisar a interpenetração cultural da sociedade carioca no momento em que o samba amaxiado das casas das tias baianas começa a atrair a atenção de outros segmentos sociais, Wisnik aponta que tal convivência foi tensionada por lógicas distintas: “enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz

⁴ Em algumas poucas passagens de seu livro, Vianna chega a reconhecer a existência de diferentes interesses no encontro entre os vários grupos sociais em torno do samba. Uma dessas passagens é bem sugestiva: “Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos: este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele na sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna” (VIANNA, 2007, p. 152). A percepção desses diferentes interesses não tem, contudo, um papel relevante na tese do antropólogo; diríamos, aliás, que esta se desenvolve um pouco à revelia dessa constatação, a nosso ver da maior importância.

reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca de base europeia, os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade ‘nacional’ que os legitima” (WISNIK, 1982, p. 155). A mesma polaridade entre vontade de reconhecimento cultural e ascensão social, de um lado, e busca por autenticidade nacional e popular, do outro, é destacada por Marcos Napolitano ao examinar a relação entre intelectuais e sambistas nos anos 1930:

[...] enquanto a classe média subia o morro na busca da autenticidade, os sambistas desciam ao asfalto, na busca de reconhecimento. [...] A subida ao morro e a descida ao asfalto não constituíram um encontro tranquilo de classes e raças, no qual o samba desfilou por um caminho pavimentado e de mão-dupla na sua trajetória de reconhecimento social. Antes, este processo foi marcado por tensões, negociações e dilemas estéticos e ideológicos que marcam a genealogia histórica da nossa música popular. (NAPOLITANO, 2007b, p. 4)

Com a expansão do rádio e do disco a partir dos anos 1930, a música popular carioca ganha maior amplitude e se fixa no cotidiano nacional. Como notou Antonio Candido, acontece um processo de generalização equivalente àquele ocorrido com as ideias modernistas, “só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores” (CANDIDO, 1989, p. 198). Evidentemente, esse movimento será marcado por avanços e recuos, por negociações e disputas que nem sempre beneficiaram os artistas populares ou deram aceitação real a seus valores culturais. Se, por um lado, o samba proporcionou, nas palavras de Muniz Sodré, “um instrumento efetivo de luta para afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16), por outro, segundo este mesmo autor, “a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição humana do negro fazia pairar sobre as bases socioeconômicas da vida brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 39). Como não poderia deixar de ser, a reelaboração dessa tradição cultural de matriz africana num contexto mercadológico se dá de forma ambivalente, na medida em que alguns dos seus conteúdos são incorporados, mas sua existência enquanto sistema de significação do mundo vai de encontro à lógica dominante da indústria cultural (SODRÉ, 1998, p. 41).

O samba se desenvolve assim por caminhos paralelos. De um lado, ele adentra o ambiente comercial do disco e do rádio, onde passa a ser interpretado por cantores entusiastas do gênero, provenientes de outros lugares sociais. Aos poucos se torna sinônimo de música nacional, e cada vez mais é composto por músicos e letristas de classe média, adquirindo

também novas características estéticas. Os sambistas dos morros e subúrbios não desaparecem de cena, mas não são aos olhos do público os maiores protagonistas. Principalmente a partir do final dos anos 1940, suas composições perdem espaço nas rádios, em face do crescente sucesso do samba-canção abolerado e da maior presença de gêneros estrangeiros. De outro lado, o samba continua a prosperar no meio comunitário das escolas e rodas de samba, visando não apenas os desfiles de carnaval, mas também a recreação, a convivência e a religiosidade de seus participantes. Da mesma maneira, essa vertente desenvolve traços estilísticos próprios, associados à sociabilidade na qual ela se insere, incluindo o vínculo com outras formas de expressão artística, como a dança. Os dois caminhos por vezes se encontram; o samba cantado nos terreiros e nos desfiles das escolas de samba eventualmente é gravado e alcança o rádio, para a felicidade do compositor (LOPES, 2015, p. 288). Ainda assim, a distância entre os dois universos é sensível: como observam Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, “até pelo menos a década de 1960, a execução de sambas ‘de rádio’ era rejeitada nas rodas de sambistas, até mesmo nas mais informais” (LOPES, 2015, p. 262).

É essa vertente comunitária que vai despertar o interesse dos intelectuais engajados na década de 1950 e sobretudo na de 1960, quando estes saem em busca dos “lugares onde estão as verdadeiras manifestações populares” – a frase é de Carlos Lyra, referindo-se ao morro e as escolas de samba (apud BARCELLOS, 1994, p. 99). A expressão “samba de morro” se populariza então no circuito participante, denominando “o samba criado no universo das escolas de samba, em oposição àquele composto no ambiente do rádio e do disco” (LOPES, 2015, p. 262). Como se vê, a palavra “morro” não tem aqui um significado apenas literal, já que diversas escolas não se situam nos terrenos íngremes da capital fluminense. Portanto, ao aludir aos “sambistas de morro”, aquela intelectualidade se referia “a um número mais amplo de músicos reunidos pelo samba tradicional e pela sociabilidade dos terreiros, e posteriores quadras, das escolas” (CASTRO, 2013, p. 42). Em todo caso, dado o afastamento (involuntário) desses sambistas em relação ao mercado musical, o grande interesse da classe média por tal produção vai representar um fato da maior importância, ainda que, em alguns aspectos, contraditório.

Os anos 1960 assistem, assim, ao entroncamento dos dois processos culturais descritos acima: de um lado, a constituição de uma intelectualidade contestadora propensa a refletir sobre o Brasil, educada na arte moderna e simpática às manifestações culturais do povo, e que se vê incumbida de mediar as demandas populares; do outro lado, a formação de uma tradição da música popular brasileira que teve no samba o seu carro-chefe, e a qual propiciou um canal

possível de inserção social das camadas pobres cariocas e valorização da sua cultura de matriz africana, o que sempre ocorreu de maneira truncada. Na verdade, podemos dizer que o encontro desses movimentos se deu em duas etapas: primeiramente, com o advento da bossa nova – a qual, “pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a ideia dominante de que ‘música artística’ só existe no campo erudito” (TATIT, 2004, p. 50) –, a alta classe média intelectualizada ingressa de vez no seio da produção e do consumo de música popular (NAPOLITANO, 2010, p. 14); depois, como uma resposta aos dilemas estéticos e ideológicos trazidos por esse evento, parte dos bossanovistas vão buscar contato justamente com aquelas tradições musicais que estavam à margem da indústria, como o “samba de morro”. Vão fazê-lo, todavia, sem perder de vista o propósito modernizador, tentando fazer coincidir a “sofisticação” alcançada pela bossa com a “popularização” almejada pelos movimentos de agitação cultural, em sintonia com a radicalização social em curso. Como se pode ver, essa proposta exigirá a acomodação de impulsos distintos, num projeto integrador cujos avanços, entraves e desajustes serão assunto dos próximos capítulos.

Ocorre, portanto, como que uma “migração” dos artistas-intelectuais, que deixam de se concentrar em torno da literatura e das belas-artes e entram em peso no espaço mais público das artes de performance – a música, o cinema e o teatro. Estas artes, por sua vez, incorporam novas linguagens derivadas da tradição culta do meio intelectual, adquirindo um prestígio que até então não possuíam e transformando-se num campo propício para a reflexão social e a experimentação estética. Marcos Napolitano atenta a essa rearticulação da esfera artística: “Se a literatura – historicamente o campo privilegiado de elaboração do pensamento crítico do intelectual – era substituída pelo teatro, pela música e pelo cinema, veículos privilegiados nos anos 1960, por sua vez essas três artes, renovadas, tornavam-se mais ‘literárias’” (NAPOLITANO, 2017, p. 111). Como nota o historiador, esse deslocamento dos artistas, da “república das letras” para as artes de performance, proporciona não só a redefinição dos meios expressivos, mas também o surgimento de um novo público, “jovem, universitário, de esquerda”, formado “a partir de um espaço público onde o ‘espírito letrado’ era predominante” (NAPOLITANO, 2017, p. 111). O anseio de superar as fronteiras de classe vinha assim acompanhado de uma relativa “elevação” artística que, no âmbito da canção, instauraria “uma nova maneira de pensar e viver a música popular no Brasil” (NAPOLITANO, 2017, p. 111).

O intercâmbio entre arte de vanguarda e tradição popular nas artes públicas, mirando a transformação social, é também comentado por Roberto Schwarz:

Unindo o que a realidade separa, a aliança de vanguarda estética e cultura popular meio iletrada e socialmente marginal, além de mestiça, é um programa já antigo. Ensaíada pelo modernismo carioca nos anos 20 do século passado, em rodas boêmias, e retomada pela bossa nova nos anos 1950, ela ganhou corpo e se tornou um movimento social mais amplo, marcadamente de esquerda, nas imediações de 1964. Sob o signo da radicalização política, que beirou a pré-revolução, o programa tinha horizonte transformador. Em especial as artes públicas — cinema, teatro e canção — queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que o país vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética (SCHWARZ, 2012, p. 55).

O ensaísta capta bem a atmosfera de virada histórica daqueles anos, quando se esboçava a derrubada (“meio prática e meio imaginária”, dirá Schwarz) das divisórias de classe e o exemplo do socialismo servia de estímulo aos anseios por justiça social (SCHWARZ, 1999, p. 174). Contudo, a “aliança de vanguarda estética e cultura popular”, a caminho de uma “revolução social e estética”, foi ao mesmo tempo um campo de conflitos e disputas, pelo menos se olharmos para o contexto da música popular. É verdade que no caso do teatro aquela migração da intelectualidade engajada não implicou necessariamente um maior requinte artístico, no sentido convencional do termo. O teatro já vinha de uma década de notável modernização empreendida pelo Teatro Brasileiro de Comédia, a qual, contudo, teve em vista uma certa “dignificação burguesa da vida teatral” (SCHWARZ, 1999, p. 118). A experimentação dos anos 1960, com seus desfalques estéticos e um certo ar de improviso, impunha então um novo critério de modernidade, voltado não mais para “o anseio de atualização das classes ilustradas”, mas para o compromisso social e político (SCHWARZ, 1999, p. 119).⁵ Pode-se dizer que, guardadas as diferenças de concepção, uma semelhante inversão de valores fundamentou a “estética da fome” do Cinema Novo, com sua proposta de transformar as carências técnicas do cinema nacional num recurso estético capaz de expressar e questionar a realidade subdesenvolvida do país (XAVIER, 2007, p. 13).

O caso da música popular foi um pouco diferente. Isso porque a entrada da intelectualidade participativa nesse campo não levou a uma subversão dos padrões estéticos vigentes, e sim a uma tentativa de conciliar a renovação formal da bossa nova com o imperativo do engajamento social, promovendo antes um alargamento do que uma mudança radical do

⁵ Schwarz levanta questões semelhantes acerca do teatro no pós-golpe, ainda que então elas adquiram novos significados. Ver Roberto Schwarz (1978, p. 81-82).

critério de modernidade. A bossa nova havia atraído para a música popular um público mais abastado, distante da audiência popular dos programas de auditório do rádio, e assim estabelecera um paradigma musical que viraria sinônimo de sofisticação e modernidade. Sem romper com tal paradigma, a canção engajada colocava para si a difícil tarefa de converter essa ruptura, tanto estética quanto social, num gesto de aproximação com o “povo brasileiro”. Ou seja, os músicos politizados da classe média precisavam valorizar as manifestações populares, sobretudo aquelas excluídas pela indústria musical, ao mesmo tempo que eles próprios se afirmavam no âmago dessa indústria e a redefiniam em função dos padrões de gosto de seu público intelectualizado. Eles inscreviam-se numa tradição musical já consolidada, que vinha sendo uma importante (mesmo que problemática) via de expressão cultural das classes populares, e procuravam fazer da sua própria inserção um avanço histórico para outros grupos sociais.

Tal situação se traduziu numa série de dilemas estéticos e ideológicos, que por sua vez se entrelaçavam com a defesa da frente nacionalista pelas reformas sociais e, mais tarde, com a luta democrática contra o regime militar. Alguns desses dilemas seriam registrados por Nelson Lins e Barros, compositor e principal ideólogo da ala “nacionalista” da bossa nova. Na opinião do autor, este movimento havia chegado a um impasse: “Como se manter nacionalista e artisticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas?” (LINS E BARROS, 1965, p. 234). A solução, afirmava Lins e Barros, teria vindo da integração dos compositores nacionalistas “com a música mais tradicional, com o folclore e com outros setores artísticos nacionais”. A partir do contato dos bossanovistas com o cinema, o teatro e a militância estudantil, de um lado, e com artistas de extração popular, em especial os “sambistas de morro”, de outro, havia surgido, nas palavras de Lins e Barros, “uma linha comum nacionalista visando a uma cultura popular brasileira” (LINS E BARROS, 1965, p. 235). Uma avaliação parecida seria feita por Flávio Macedo Soares, para quem a “reconciliação” de alguns compositores da bossa nova “com as formas mais tradicionais da música brasileira” representava a um só tempo “um enriquecimento estético e uma possibilidade de maior contato com o povo” (SOARES, 1966, p. 365). Segundo o crítico, a aliança entre a bossa nacionalista e o movimento cultural dos estudantes provocara “o rompimento definitivo das barreiras entre o samba popular e o samba (bossa nova) de classe média” (SOARES, 1966, p. 366).

Como se vê, os ideólogos da bossa nova participante viram na aproximação entre intelectuais de classe média e sambistas populares uma “integração” de universos socioculturais

diferentes, uma “linha comum” da cultura popular. Para eles, a aliança dos dois grupos propiciara um salto estético e social, derrubando as barreiras culturais entre o samba do morro e a bossa nova e levando essa produção para um público mais abrangente. De certo modo, estavam dadas ali as coordenadas ideológicas que possibilitariam o surgimento, em meados da década de 1960, da expressão “moderna música popular brasileira” (MMPB) como designação da música de cunho crítico e vanguardista produzida pela parcela esclarecida da classe média. “As composições da MMPB são mais ricas musicalmente, complexas, refinadas. Elas representam uma classe média intelectualizada”, diria uma reportagem de Narciso Kalili, ao comparar esse movimento com o iê-iê-iê da Jovem Guarda (KALILI, 1966). O ingresso daquela intelectualidade no campo da música popular adquiria, dessa maneira, um sentido de continuidade e modernização da tradição musical precedente, cujas diversas correntes apareciam agora unidas sob o signo da integração cultural e política. Esse segmento social que despontava para a canção popular seria, segundo Kalili, “a nova escola do samba” (KALILI, 1966).

A ideia de uma unidade cultural e ideológica entre artistas de classes sociais distintas – ideia que, como veremos, não apenas esteve presente nos discursos, mas também conformou as próprias composições da nascente MPB – certamente é insuficiente para compreender um encontro sociocultural que foi atravessado por diferenças profundas entre os interesses e valores de cada um dos lados. Apesar disso, é inegável que esse processo trouxe benefícios bem tangíveis para os sambistas que conseguiram ocupar seu espaço no circuito cultural da esquerda universitária. As iniciativas do CPC não somente impeliram a bossa nova rumo à canção engajada, mas ainda ajudaram na formação de um público estudantil interessado pelos sons dos morros e subúrbios cariocas. Como lembra o dramaturgo cepecista Chico de Assis, “foi o CPC da UNE o centro de onde se irradiou a ‘moda nova’ de ouvir gente do morro e sambistas de lei e respeitar artistas não muito letrados, mas que, no pouco de sua erudição, genializavam canções e tocavam com sentimento e habilidade os vários instrumentos do samba” (ASSIS, 1982, p. 7). De fato, talvez pela primeira vez o samba dos terreiros das escolas podia ser escutado, em disco ou nas salas de espetáculo, tal qual era tocado nas rodas e nos botecos, e com presença marcante de seus próprios criadores.⁶ Os LPs do conjunto *A Voz do Morro*, espetáculos como o *Rosa de*

⁶ Para ser mais preciso, a primeira gravação de uma escola de samba, com seus puxadores, pastoras e bateria, foi a do Salgueiro no LP *Samba!* de 1956, pelo selo Todamérica. Cf. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015, p. 150).

ouro, as várias participações de escolas de samba em filmes da época e, principalmente, a breve mas intensa existência da casa de samba Zicartola foram acontecimentos sem dúvida impulsionados pelo despertar da classe média para essa sonoridade até então desvalorizada pela indústria. Nesse sentido, os dois primeiros discos de Nara Leão, em que a cantora interpretava sambistas populares em arranjos no estilo “moderno”, seriam fundamentais para atrair a atenção das gravadoras para esse nicho de mercado que se formava. A partir daí, como notou Iná Camargo Costa, se delinearía o perfil mercadológico do “universitário padrão”, “disposto a consumir o samba ‘de raízes’, até então desprezado, e a MPB, o novo produto” (COSTA, 1996, p. 111). O papel dos discos de Nara na valorização de compositores pouco celebrados à época é também ressaltado no testemunho de Hermínio Bello de Carvalho:

[...] coube a Nara Leão provocar a ruptura com os conceitos elitistas então dominantes num movimento estético do qual era Musa. [...] à Nara se deve esse crédito, o de mostrar o reverso daquela moeda já transformada em dólar pelas regras do mercado. Ao gravar um Lp com sambas de [...] Cartola, Zé Ketí e Nelson Cavaquinho (entre outros), Nara desvendou um universo que estava marginalizado pelas Gravadoras, confinado em parte num sobradão da rua Carioca, o ‘Zicartola’, que municaria o repertório dos shows ‘Opinião’ [...] e o meu ‘Rosa de Ouro’ [...]. A popularização de Nelson e também de Cartola deu-se a partir daí (CARVALHO, 1986, p. 47).

Com efeito, grandes sambistas que haviam sido ignorados, negligenciados ou esquecidos pelas rádios e gravadoras – do porte de Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro, entre outros – seguiriam sendo praticamente desconhecidos se não fosse o ambiente mais favorável dos anos 1960. É evidente, todavia, que tal reconhecimento se deu em termos relativos; alguns desses artistas conseguiram, quando muito, ocupar “franjas de mercado” (NAPOLITANO, 2010, p. 27), permanecendo distantes das grandes estrelas da MPB quanto à vendagem de discos. Seja como for, é inquestionável que a “subida ao morro” dos intelectuais de classe média rendeu bons frutos, mas estes não devem ser creditados unicamente a tal movimento. A maior presença dos sambistas no cenário cultural foi resultado também da longa atuação destes últimos a fim de legitimar o samba e conquistar melhores condições de vida para si e seus companheiros. O reconhecimento alcançado por eles junto ao público de maior poder aquisitivo procedeu em boa medida daquelas estratégias de valorização cultural e inserção social que marcaram desde sempre a trajetória do samba popular. Houve, portanto, um movimento análogo de “descida ao asfalto” por parte dos sambistas, o qual deve ser levado em consideração

inclusive se quisermos enxergar a canção engajada para além da imagem que seus próprios representantes criaram a seu respeito (“a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão”, diria Lins e Barros ao descrever a bossa nova nacionalista) (apud SOUZA, 2002, p. 195).

Além disso, é bom registrar, não foram apenas os sambistas que se beneficiaram desse encontro. No percurso que levou à sua institucionalização, a moderna MPB precisou também ela buscar legitimidade nas manifestações populares, de modo a poder se afirmar como uma “evolução” da tradição musical anterior. O intercâmbio cultural entre intelectualidade e mundo do samba na primeira metade dos anos 1960 foi decisivo para o curso dos eventos. Quanto a isso, é representativa a efervescência cultural que se irradiou a partir do Zicartola. O singelo restaurante de Dona Zica e Cartola rapidamente se tornou um ponto de encontro de gente do samba e, logo depois, da boemia universitária, inclusive militantes cepecistas. Ali frequentariam grupos heterogêneos, nem sempre concordantes, com diferentes formas de apreciar e se relacionar com o samba “tradicional” que embalava as noites. O convívio, mesmo assim, teve repercussões positivas para uns e outros. Se por um lado as conexões e o prestígio oferecidos pelos intelectuais ajudariam a dar (novo) impulso à carreira dos sambistas, contribuindo para o êxito de Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus e o conjunto a Voz do Morro, por outro o repertório desses sambistas guarneceria alguns trabalhos que tiveram papel-chave na gestação da MPB e do teatro engajado do pós-golpe, como os LPs de Nara Leão e o show *Opinião*. Ambos os lados tirariam proveito dessa troca, o que não significa que buscassem sempre os mesmos objetivos. Estes podiam divergir largamente. Ainda que a casa de samba tenha sido um capítulo importante da “ida ao povo” dos jovens politizados, vale lembrar que seu principal articulador, Zé Ketí, a concebeu como uma forma de congregar os sambistas das escolas e lhes dar condições profissionais dignas (CASTRO, 2013, p. 119).

Diferentes interesses, estratégias, vivências e valores se imbricaram, portanto, no contato entre sambistas populares e bossanovistas da classe média, mundo do samba e intelectualidade engajada. Esse momento singular da música popular brasileira, de rico intercâmbio cultural e transposição das distâncias sociais, é também um momento em que se evidenciam mais nitidamente as divergências, acentuadas pelo atrito que há em todo encontro. Elas vão se fazer notar não só nos discursos, mas sobretudo nas obras, contrariando por vezes a intenção dos próprios autores. No próximo capítulo, nos debruçaremos principalmente sobre duas canções: “Feio não é bonito”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, e “Opinião”, de Zé Ketí, ambas registradas por Nara Leão em seus LPs lançados em 1964. Carlos Lyra foi

provavelmente o principal responsável por iniciar a reformulação da bossa nova tendo em vista uma maior proximidade com as questões sociais do país; Zé Keti, o mais ativo interlocutor do samba com trânsito no ambiente artístico da zona sul naquela década; os primeiros discos de Nara Leão, marcos da virada participativa daquela geração (GEROLAMO, 2018, p. 56) e inspiração do espetáculo *Opinião*, de onde sairia “uma das vertentes da institucionalização [...] da nova Música Popular Brasileira” (NAPOLITANO, p. 2017, 92). Antes de passarmos às análises, porém, faremos uma breve apresentação das diretrizes que presidiram a obra engajada de Lyra e dos pressupostos que vão orientar a nossa abordagem.

1.2. A bossa nova participante de Carlos Lyra

“Quem ouve um samba de Carlos Lyra de inspiração popular vê logo que não é um *pastiche*, uma cópia servil, mas sim uma criação pessoal, complexa, em que o samba de morro fornece apenas o arcabouço, o clima” (SOARES, 1966, p. 366). Assim Flávio Macedo Soares defendia a bossa nova nacionalista de seus detratores, para os quais o interesse da classe média pelo samba popular teria um caráter apropriador e desonesto. Não só os sambistas se beneficiavam desse interesse, afirmava Soares; também a classe média, inspirando-se no samba tradicional sem tentar imitá-lo, passava a fazer uma música “esteticamente mais bem realizada” e com letras que transmitiam “uma visão realista dos problemas que vivemos” (SOARES, 1966). De fato, Carlos Lyra nunca pretendeu compor ou tocar igual aos talentosos sambistas que tanto admirava. Ao contrário do que prescrevia o polêmico Manifesto do CPC⁷ – o artista revolucionário deveria utilizar as formas estéticas do povo, tidas como inferiores, para propagar mensagens conscientizadoras (MARTINS, 2004) –, o compositor se voltou ao seu próprio universo cultural, na tentativa de ampliá-lo. “Eu, Carlos Lyra, sou de classe média, e não pretendo fazer arte do povo”, diria ele numa reunião do CPC. “Faço bossa-nova, faço teatro. [...] a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo” (apud BARCELLOS, 1994, p. 97). Comparada à proposta do manifesto, era uma

⁷ Trata-se do artigo “Por uma arte popular revolucionária”, de Carlos Estevam Martins (2004), publicado na revista *Movimento* em 1962. Posteriormente, esse texto ficou conhecido como “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” – embora suas diretrizes jamais tenham sido unânimes, nem mesmo entre os cepecistas. Ver Miliandre Garcia de Souza (2002).

postura bem mais lúcida e menos paternalista – embora também, é possível dizer, menos ambiciosa quanto à possibilidade de intervenção na realidade.

Podemos entrever aí as principais linhas de força do trabalho artístico de Carlos Lyra no início dos anos 1960. Uma delas estaria na preocupação com a dimensão social dos temas e materiais empregados nas canções. Em diversas ocasiões, Lyra se mostrou insatisfeito com os rumos poéticos da bossa nova. Temia que esta morresse “por inanição, por falta de conteúdo e por ser um tipo de música totalmente divorciado do povo” (apud CARLOS..., 1962). Para ele, o lirismo da sua geração havia se tornado “preciosista” demais, o estilo poético de Vinicius de Moraes havia sido deturpado e as composições recentes renunciavam aos aspectos sociais e humanos, limitando-se a repisar a temática do amor, do sorriso e da flor (apud MELLO, 2008, p. 147). A atenção às questões sociais se iniciaria, para o músico, a partir da colaboração em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, peça de Oduvaldo Vianna Filho dirigida por Chico de Assis, artistas vindos do Teatro de Arena e em vias de fundar o CPC. “Ali começou minha politização”, lembraria Lyra (apud BARCELLOS, 1994, p. 96). “Eu seguia meu guru, que foi o Chico de Assis. [...] Eu estudei o conteúdo da peça e, quando acabei o meu trabalho, eu era comunista” (apud BARCELLOS, 1994, p. 98).

Daí em diante, os laços de Carlos Lyra com o teatro, e também com o cinema, só se estreitariam, com o músico compondo a trilha de diversas produções de caráter francamente engajado. Lyra chegaria até mesmo a afirmar: “Só faço música ligada ao teatro ou ao cinema. Eu não me considero um fazedor de sambinha” (apud BOSSA..., 1963). Seu convívio com esses setores artísticos e, logo em seguida, a atuação no CPC seriam assim fatores decisivos de sua conscientização política e definiriam o sentido de sua obra. Em primeiro lugar, porque o levariam a lidar com temas de ordem mais coletiva, que limitavam ou redefiniam os aspectos subjetivos das canções. A vida dos moradores pobres dos morros no Rio de Janeiro, por exemplo, era retratada no curta-metragem *Couro de Gato* (para o qual Lyra compôs sua célebre “Quem quiser encontrar o amor”, com posterior parceria de Geraldo Vandré) e depois novamente, como veremos, no longa *Gimba, presidente dos valentes* (do qual sairia “Feio não é bonito”, parceria com Gianfrancesco Guarnieri). Em segundo, porque esse contato com outras realidades sociais instigaria o compositor a conhecer mais de perto as práticas musicais ligadas a elas. Afinal, indagava Lyra, “como eu poderia musicar aquelas peças todas, se não conhecesse a verdadeira música que faziam, ou de que gostavam os seus personagens?” (apud BARCELLOS, 1994, p. 99). Disso resultaria não apenas uma nova postura artística, mas

também uma importante atividade de mediação cultural, cujo propósito era “trazer para o âmbito da classe média compositores como João do Vale, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Ketí, que eram absolutamente desconhecidos dessa classe” (BARCELLOS, 1994, p. 99).

Assim, por intermédio de sambistas como Zé Ketí, Cartola e Nelson Cavaquinho, o compositor travou maior contato com a música das escolas de samba, de onde tirou elementos para a sua obra engajada. Embora ele não se considerasse um “fazedor de sambinha”, o samba e o morro seriam temas frequentes nas suas composições da época. Em seus depoimentos, a ideia de uma arte socialmente comprometida está intimamente ligada à valorização da cultura dos mais pobres, em especial o samba dos morros e subúrbios cariocas. Para Lyra, os compositores das escolas de samba eram “verdadeiros valores nacionais”, e nesse ambiente é que se podia conhecer “a realidade nacional em todos os seus aspectos” (apud MELLO, 2008, p. 160). Mas para compreender o sentido específico do empenho político do artista e de seu olhar sobre o mundo do samba, precisamos atentar a outros critérios que configuram o seu projeto estético-ideológico.

Se uma das linhas de força do trabalho de Carlos Lyra estipula uma maior participação da música popular nos problemas da sociedade e procura valorizar o “samba de morro”, a outra vai dimensionar a presença dessas tendências dentro do seu fazer artístico. Isso se dará sobretudo em função dos critérios estéticos do compositor. Lyra entendia que a preocupação com o “conteúdo” social não deveria se sobrepôr à “qualidade artística”; mesmo que o papel do artista fosse transformar a realidade em arte, seria equivocado ele “querer dar uma aula de luta de classes quando dá um recado artístico” (apud MELLO, 2008, p. 194). Assim, o músico se opunha a certo segmento da canção participativa, cujas “músicas de dois acordes” iriam contra “toda a forma que tinha sido encontrada até então” (apud MELLO, 2008, p. 162). E essa “forma”, referida aqui como uma conquista ou um progresso estético, seria para ele a forma da bossa nova, como as análises mostrarão depois.

O engajamento não implicava, portanto, uma ruptura formal; os materiais usados pela bossa nova deveriam ser repensados, especialmente os poéticos, mas tomando esta última como parâmetro. Ainda assim, Lyra tentava se desvencilhar do rótulo “bossa nova”, preferindo outras expressões para tratar do fenômeno, tais como “moderna música popular brasileira” (apud LIRISMO..., 1963) ou “música popular brasileira urbana e culta” (apud MELLO, 2008, p. 137). A escolha dos adjetivos “moderna” e “culto” não parece ser fortuita: eles demarcam não apenas o tipo de conhecimento musical empregado nas composições, mas também o lugar social

onde tal conhecimento se radica. Isso porque, na visão do músico, a falta de conhecimento técnico-musical limitava a realização artística dos compositores, de modo a confiná-los numa “música popular brasileira urbana, mas não culta”. Um nível cultural mais elevado ia sendo atingido à medida que a produção musical se instalava no ambiente universitário: “Quanto mais a música vai saindo da universidade, e se você reparar bem a música sai cada dia mais das universidades que das classes proletárias, mais ela vem dar uma cultura musical” (apud MELLO, 2008, p. 194).

É portanto entendendo essa interpenetração dos juízos estéticos e políticos que o projeto do compositor fica mais definido para nós. O intuito de Lyra ao recorrer a outros modelos culturais era bem claro, como ele explicaria mais tarde: “um dos meus propósitos para enriquecer a minha música [...] era procurar nas raízes da música do povo todos aqueles elementos que pudessem nos enriquecer, ainda mais, musicalmente. [...] O meu propósito sempre foi enriquecer a minha música com as raízes populares” (apud BARCELLOS, 1994, p. 99). Em vez de imitar as formas populares, o uso desses materiais deveria levar a um desenvolvimento das formas culturais da própria classe média. Nesse sentido, é sugestiva a analogia que Lyra faz entre Noel Rosa – o qual “tirava o conteúdo de seus sambas do povo e os entregava com seu talento” – e a geração da bossa nova, à qual (na opinião do músico) caberia papel semelhante: “nós, rapazes da Zona Sul, podemos fazer o mesmo, pois talento não nos falta” (apud CARLOS..., 1962).

Como se nota, nas falas do compositor os elementos ditos “tradicionais” ou “populares” são reservados ao plano do conteúdo, enquanto à forma pertencem os elementos ditos “modernos” ou “cultos”. Os primeiros estão associados aos “valores nacionais” e à realidade social do país; os segundos se atrelam às noções de “cultura” e “qualidade artística”. A proposta de integração cultural traz consigo, portanto, uma hierarquia de valores. Podemos dizer (por enquanto, com base somente nas declarações do músico, o que restringe o alcance destas considerações) que o projeto estético e ideológico de Lyra propõe um duplo movimento, de valorização da cultura popular e, simultaneamente, de afirmação cultural da classe média. As questões suscitadas por esse enquadramento estão relacionadas àquele movimento mais geral de aproximação dos artistas-intelectuais com a tradição da música popular brasileira. Voltaremos a esse assunto nos capítulos seguintes.

1.3. A tarefa da crítica

A combinação de proposições estéticas e políticas nos projetos artísticos dos anos 1960 vem sendo apontada pela historiografia das últimas décadas. Com isso, esse estudos procuram relativizar uma visão predominante na crítica anterior, segundo a qual a música engajada possuiria uma proposta doutrinária, pouco atenta aos fatores estéticos, visando acima de tudo a veiculação de mensagens políticas. Se essa abordagem condizia em parte com os preceitos do chamado Manifesto do CPC, o mesmo não pode ser dito a respeito de todo o espectro da cultura de esquerda da época (NAPOLITANO, 2010, SOUZA, 2002). O que os estudos historiográficos sustentam é que, na prática, músicos e intelectuais ligados à bossa nova não aderiram às restrições estéticas do manifesto, mas procuraram adaptar os termos gerais da proposta de conscientização cepecista às especificidades do seu campo artístico (NAPOLITANO, 2010, p. 23-38). Isso implicava delimitar fronteiras no interior da bossa nova, de modo a aproveitar seus recursos formais e seu público estudantil, base social da cultura engajada, e ao mesmo tempo refutar o que supostamente havia de internacionalizado e alienado nela. O equacionamento desses impasses estaria na raiz da vertente que, como vimos, foi chamada de “bossa nova nacionalista”.

O historiador Marcos Napolitano é um dos autores que procuram enxergar a cultura participativa da época para além do imperativo da conscientização política, mostrando-a como um campo plural e multifacetado. Segundo ele, o principal propósito desse repertório musical não teria sido a pedagogia política, mas sim uma pedagogia dos sentidos. Isto é, sem deixar de lado a tarefa de conscientização, os adeptos da bossa nova nacionalista buscariam sobretudo “eivar” o nível do gosto musical popular (NAPOLITANO, 2010, p. 30-34). O caso de Carlos Lyra é paradigmático dessa tentativa de conciliar interesse social e aprimoramento estético. Em consonância com Napolitano, a historiadora Miliandre Garcia de Souza também identifica na obra de Lyra uma preocupação voltada mais ao refinamento artístico que à agitação política: “em contraposição ao ‘manifesto do CPC’, elevar o nível da música popular brasileira constituiu-se num dos principais (senão o principal) objetivos buscados por Carlos Lyra” (SOUZA, 2002, p. 134).

A avaliação de Miliandre Garcia a respeito da bossa nova nacionalista e, em particular, da obra de Carlos Lyra vai ao encontro das declarações do compositor vistas acima: tratava-se, diz a autora, de uma tentativa de “combinar a modernidade da forma à tradição do conteúdo”

(SOUZA, 2002, p. 98). Lyra se pautaria pela “busca de novos materiais musicais que pudessem traduzir as tradições populares do morro, numa tentativa de fusão entre a Bossa Nova e o samba, entre o moderno e o tradicional” (SOUZA, 2002, p. 136). Quanto à realização dessa proposta, a historiadora chega à seguinte conclusão: embora o compositor tivesse sido bem-sucedido como mediador cultural no CPC, criando vínculos entre intelectuais engajados e compositores de origem popular, “no momento de adequar suas idéias à produção musical, fundamentada na Bossa Nova, a proposta não se realizou como fora idealizada” (SOUZA, 2002, p. 139-140). Para a autora, as influências musicais de Lyra o teriam impedido de incorporar com naturalidade o material provindo do samba carioca (SOUZA, 2002, p. 148). Ou seja, segundo essa tese, o Lyra mediador vislumbraria um projeto de integração com as classes populares e sua cultura que o Lyra compositor não conseguiria realizar plenamente. Os méritos do estudo de Miliandre Garcia são claros, pois ele situa a obra de Carlos Lyra no contexto mais amplo da sua atuação cultural e desconstrói a ideia de uma música panfletária, negligente com a dimensão estética. Alguns de seus pontos, entretanto, ainda merecem maior aprofundamento.

As implicações nada triviais da ideia de uma “fusão” entre *bossa nova* e *samba* ou entre o *moderno* e *tradicional* já foram insinuadas acima, e serão examinadas ao longo deste trabalho. Registre-se apenas o quanto é sugestiva para a crítica a naturalidade com que os dois pares se associam de modo análogo. Quanto à análise propriamente dita das obras, descrições como “forma moderna e conteúdo tradicional” ou “música sofisticada e letra engajada” podem servir satisfatoriamente de esquemas introdutórios ou panorâmicos, mas podem também criar algumas confusões. Primeiramente, porque a música e a letra de uma canção não correspondem, de maneira unívoca, à forma e ao conteúdo, respectivamente; tanto uma melodia como um verso, separados ou unidos, possuem aspectos que podem ser atribuídos a um ou a outro nível de análise, o que ainda varia conforme a metodologia empregada. De resto, sendo categorias analíticas, forma e conteúdo são “discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável” (CANDIDO, 2000, p. 27), e portanto só têm razão de ser quando possibilitam aferir algo da estrutura interna das obras – caso contrário, tornam-se categorias estanques, o que nos leva ao outro problema.

Compreender quais aspectos do mundo exterior, ou social, o autor mobilizou na sua criação é uma atitude essencial à crítica. No entanto, o significado da obra não está exatamente na procedência dos materiais e estilos empregados (se são tradicionais, autênticos, populares, modernos, sofisticados, cultos etc.), mas decorre da operação criadora que os põe em mútua

interação, ressignificando-os. Ao conteúdo não correspondem imediatamente os fatores externos à obra; estes a integram somente na medida em que são estruturados e reelaborados pelo trabalho formal do autor. “Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo propriamente dito”, ensina Antonio Candido (CANDIDO, 1975, p. 36). Em outras palavras, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2000, p. 6). Isso quer dizer que, uma vez incorporadas à obra, as referências externas ganham novo sentido, o qual pode ser revelador da atitude tomada pelo autor diante delas. Desse modo, o que interessa saber não é tanto se Carlos Lyra utilizou elementos do samba e da bossa, se tratou do morro e da pobreza, mas sobretudo *como* o fez, de que maneira articulou tais elementos, qual posição adotou em face deles. Para isso, compreender a inter-relação de forma e conteúdo (se quisermos manter os termos) é fundamental.

Trata-se, portanto, de percorrer o caminho contrário. Ao invés de constatar nas obras a ocorrência de elementos tradicionais ou modernos, “quadrados” ou sofisticados, a análise deve averiguar de que maneira os artistas, por meio da atividade criativa, definiram ou redefiniram o significado desses termos. Ou seja, mais que simplesmente reproduzir concepções dadas de antemão, essa produção fundou novas ideias e visões de mundo, ajudando a estabelecer juízos e padrões de gosto. A bossa nova não tentou apenas fazer uma música sofisticada; ela definiu o que seria entendido (e o que não seria) por sofisticação dali em diante. Assim, se podemos dizer que a música popular foi “o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60” (NAPOLITANO, 2010, p. 7), é porque para tal esse debate precisou dispor dos meios específicos da arte, da linguagem que lhe é própria. Por isso a tarefa da crítica não concerne apenas a especialistas preocupados unicamente com a apreciação estética, como se esta fosse secundária ou desconectada dos problemas sérios. Antes, é a compreensão dos significados engendrados pela obra que põe em perspectiva aquilo que o autor eventualmente disse numa entrevista, num artigo, num manifesto. Há de se olhar, portanto, com certa desconfiança para os discursos dos envolvidos. Como observa Roberto Schwarz, o trabalho artístico constitui “um processo de conhecimento que escapa aos propósitos do criador” (SCHWARZ, 2012, p. 187); o seu resultado tem existência objetiva, “que não coincide com as intenções do autor, as quais pode exceder e contrariar amplamente” (SCHWARZ, 2012, p. 291).

Levando isso em conta, podemos chegar a uma concepção mais integrada da obra e do projeto do autor, vendo na lacuna entre ambos também um problema a ser interpretado. A tese de que Carlos Lyra teve êxito com sua proposta de aproximação social ao se relacionar com artistas populares, sendo menos bem-sucedido apenas no momento de adaptar suas ideias ao formato de canções, corre o risco de subestimar os possíveis atritos desse encontro. Se ela acerta em ressaltar os bons frutos daquelas iniciativas, por outro lado acaba relegando suas contradições à expressão artística como se esta fosse um fator isolado ou idiossincrático. Inversamente, temos de considerar a singularidade da obra como indicadora da visão que o artista possui sobre o mundo que ele representa. As escolhas feitas no plano da elaboração estética revelam, assim, aspectos menos evidentes da perspectiva do autor, nem sempre proferidos nos discursos. Nesse sentido, a distância entre o projeto e a realização de uma obra “não se esgota num problema de inadequação de meios”; o defeito de execução, como nota Schwarz, pode ser cheio “de verdade política involuntária”. Daí o “caráter duplo do erro técnico, que além de uma imperfeição é também uma verdade histórica substancial” (SCHWARZ, 2012, p. 188).

Nas análises que se seguem, o tema do morro carioca surge como o solo comum onde as canções interpretadas por Nara se encontram e se desencontram. As lacunas aparecem, então, não só no interior de uma composição, entre as intenções e o resultado obtido, mas também na comparação das perspectivas sob as quais o mesmo universo foi abordado. Aos diferentes enfoques correspondem concepções estéticas igualmente distintas, isto é, citando Ismail Xavier, “a diferença política se produz também, e articuladamente, através de uma diferença de estilo” (XAVIER, 2007, p. 56). Identificar essas defasagens estéticas e políticas no interior da “linha comum” da música engajada é, de certo modo, captar os conflitos daquele cruzamento histórico de culturas e classes que está na gênese da moderna MPB.

CAPÍTULO 2

Visões do morro

2.1. Os primeiros discos de Nara

Os dois LPs lançados por Nara Leão em 1964 contrariaram grande parte das expectativas em torno da estreia da cantora que era vista então como a “musa da bossa nova”. Em vez do lirismo solar, intimista e despojado das canções da alta classe média carioca de sua geração, Nara se voltou, em seu primeiro disco, para composições de sambistas ligados às escolas de samba e de nomes da vertente participativa da “moderna música popular brasileira”, cuja obra se investia de interesse social. Gravado ainda em 1963, o LP *Nara* saiu em fevereiro do ano seguinte pela Elenco. No texto da contracapa, Aloysio de Oliveira, proprietário e diretor artístico da gravadora, não conseguiu disfarçar certo descontentamento com os rumos do disco:

Por incrível que pareça, a moça Nara Leão tem sido, desde os primeiros passos da Bossa Nova, uma espécie de musa do movimento. [...] E ainda por incrível que pareça o seu lançamento neste disco foge, em seu estilo, da bossa nova propriamente dita, para um repertório variado que inclui músicas que nada têm a ver com a bossa nova (Compositores como, Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti). Compositores da nova geração também estão presentes na sua escolha (Carlos Lyra, Edú Lôbo, Baden etc.) mas mesmo destes ela se inclina para as composições de tendências puramente regionais. (apud NARA, 1964a)

Apesar das objeções do diretor, Nara fez valer sua vontade e cantou os ditos “sambas de morro” e as canções politizadas de compositores da classe média, para desgosto de alguns defensores da áurea bossa nova, que lamentariam a substituição “daquela temática do mar e do amor por coisas de favela e pobreza” (CASTRO, 1999, p. 346). Em novembro daquele ano a cantora lançou, desta vez pela Phillips, o seu segundo LP, no qual era mantida e aprofundada a orientação ideológica do anterior (uma postura artística, aliás, nada condizente com aquele apático rótulo de “musa”). No repertório do disco *Opinião de Nara* compareciam novamente sambas de Zé Keti e canções da intelectualidade engajada, a que se somavam músicas de autores populares e da tradição oral associadas a certo imaginário nordestino. Seja dito que em nenhum dos discos Nara chegou a abandonar o lirismo amoroso, mas o preservou fora do estilo particular

da bossa nova. De todo modo, era na dimensão social do repertório que se alicerçava seu projeto de engajamento musical, cujas linhas de força iam se delineando: de um lado, a ligação com a música produzida nos estratos sociais mais baixos; de outro, a escolha de compositores herdeiros ou oriundos da bossa nova que assumiam algum compromisso social, fosse pela investida em temas de alcance coletivo, fosse pela tentativa de incorporar elementos das tradições populares.

Contudo, ainda que a virada participante de Nara tenha suscitado reações exaltadas de integrantes da primeira hora da bossa nova, não podemos falar, do ponto de vista estético, de uma ruptura completa com este movimento.⁸ Conflitos pessoais à parte, a tomada de posição em face das questões sociais do país não implicava exatamente uma recusa dos valores estéticos bossanovistas, mas sobretudo uma revisão das temáticas em voga. Dizia a cantora: “Na Bossa Nova o tema é sempre na mesma base: amor-flor-mar-amor-flor-mar, e assim se repete” (apud CASTRO, 1990). Em entrevista do ano anterior, a mesma insatisfação já era manifestada: “trata-se principalmente de um problema de vocabulário. [...] o pessoal da bossa só consegue falar praticamente em flor, dor e amor. É preciso que alguém faça um samba sobre o arame farpado” (apud SOARES, 1963).

Como se nota, o foco das críticas de Nara à bossa nova produzida em meados da década recaía principalmente no conteúdo das letras. Eram, a seu ver, “músicas bonitas, mas sem sentido” (NARA..., 1963a). Sob este aspecto, tais críticas faziam coro ao incômodo de outros cancionistas engajados que, a exemplo de Carlos Lyra, passavam a questionar a relevância política do lirismo bossanovista. Evidentemente, havia também uma preocupação em renovar os materiais sonoros, tendo como ponto de referência a bossa nova, por parte de músicos oriundos desta. Basta lembrar os afro-sambas de Baden Powell, ou as incursões de Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré no modalismo do sertão nordestino, ou ainda a recriação de motivos da tradição popular nas composições de aspiração erudita do jovem Edu Lobo – todos eles, exceto Vandré, gravados por Nara naquele ano. Apesar do tom categórico das declarações da cantora, o seu projeto musical não negava os critérios estéticos da produção anterior, mas antes visava, como escreveu à época o crítico Flávio Macedo Soares, “uma superação lógica da bossa nova no que ela tinha de realmente fraco e inconsequente, retendo o que ela trouxe de bom” (SOARES, 1964).

Este era o programa da maior parte dos músicos engajados naquele momento, guardadas as diferenças de enfoque e de procedimento. Tratava-se, conforme observou Ismael Gerolamo,

⁸ Um comentário mais detalhado a respeito dessa controvérsia está em Ismael Gerolamo (2018, p. 63-70).

de um “distanciamento da bossa nova que, não obstante, teve como parâmetro suas conquistas estéticas” (GEROLAMO, 2018, p. 56). Entretanto, a esta linha de atuação Nara acrescentava uma outra, como mencionamos no início. Além do repertório de viés social derivado da música da alta classe média carioca, seus discos incluíam também canções alheias ao circuito bossanovista e, mais que isso, feitas por compositores das classes populares. O mesmo Flávio Macedo Soares saudava o gesto: “embora já contemos com discos excelentes de Sérgio Ricardo e Carlos Lyra com letras tratando de temas sérios, coube a Nara Leão, baseada em seu primeiro sucesso cantando sambas de Zé Ketí [...], levar às últimas consequências a ideia da fusão bossa-velha/bossa-nova” (SOARES, 1964).

É bem verdade que a ideia de uma tal “fusão” não nasceu com o trabalho de Nara. O estreitamento dos laços entre artistas, estudantes e intelectuais engajados, de um lado, e músicos de extração popular, de outro, já estava no centro das iniciativas de integração social promovidas pela ala musical do CPC nos anos anteriores (“Bossa nova e bossa velha vão encontrar-se na base da melhor música popular”, anunciava a divulgação do show *I Noite de Música Popular*, organizado pela entidade estudantil em dezembro de 1962) (BOSSA..., 1962).⁹ Essa aproximação ainda ganharia vitalidade durante a breve existência da casa de samba Zicartola e, passando pelos LPs de Nara, desembocaria no espetáculo *Opinião*, já como o produto acabado de um rearranjo social que, na realidade, foi mais ensaiado do que efetivamente equacionado. Por ora, não entraremos nos desajustes desse processo; registre-se somente que, na altura do lançamento do segundo disco de Nara, o golpe militar já havia sido deferido e os movimentos sociais desbaratados, e que portanto a união entre intelectualidade e classes populares só poderia realmente se dar de forma figurada, em fonograma ou no palco, e com as devidas implicações ideológicas.¹⁰

Seja como for, os discos de Nara traziam para o âmbito da indústria fonográfica aspirações que em alguma medida estavam lastreadas na agitação cultural dos anos anteriores. Na elaboração de um produto musical que expressasse ou motivasse a superação das barreiras de classe, alguns eixos simbólicos tornavam-se peças-chave na representação dos vínculos almejados. Daí as constantes alusões ao sertão nordestino, ao morro carioca, às tradições afro-brasileiras etc. Tais

⁹ Sobre a *I Noite de Música Popular* organizada pelo CPC, ver Miliandre Garcia de Souza (2002, p. 110-115).

¹⁰ Tais implicações, sobretudo no que diz respeito ao campo teatral, foram analisadas por Roberto Schwarz (1978) e Iná Camargo Costa (2016).

referências eram evocadas não apenas no plano dos temas poéticos ou dos materiais musicais, mas também através de composições arraigadas em seus contextos socioculturais. Funcionavam, assim, como ponto de intersecção daquelas duas linhas de força, servindo tanto de temática voltada para a participação social como de cenário subjacente das canções de autores populares, de modo a configurar um espaço imaginário onde a ansiada união de classes podia realizar-se esteticamente.

Essa articulação entre temas abordados e origem social das canções, atuando como fator de unidade nos discos em questão, tem seu exemplo mais expressivo nas referências ao morro carioca, tomado aqui como sinônimo de favela. Este perpassa os primeiros LPs de Nara Leão, costurando aquelas duas diretrizes, ora como o ambiente associado aos sambas interpretados, ora como o próprio material temático das letras. Sistematizando, podemos incluir nesse primeiro grupo as composições dos “sambistas de morro”, cuja presença no disco de estreia da cantora foi, como vimos, um traço marcante. Nara gravou na ocasião “Diz que fui por aí”, de Zé Ketí e Hortênsio Rocha, “O sol nascerá”, de Cartola e Elton Medeiros, e “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso.¹¹ A interpretação de sambas de autores associados aos morros e favelas do Rio de Janeiro reforçava a ideia de um elo entre alta classe média e classes baixas, zona sul e zona norte, e aos olhos da intelectualidade frequentadora do Zicartola nada podia representar melhor o “autêntico” samba do que Zé Ketí, Cartola e Nelson Cavaquinho.

Ainda no tópico dos sambas de origem popular, Nara dedicou em seu segundo LP duas faixas a esse repertório: “Opinião” e “Acender as velas”, ambas assinadas por Zé Ketí. Estas composições podem ser vistas também à luz do outro conjunto, de caráter temático por assim dizer, uma vez que nelas a vida nos morros constitui, além do contexto implícito de criação, o próprio assunto abordado pela letra. Por fim, fechando este segundo grupo, ainda uma outra canção, gravada no disco anterior, apresentava o mesmo recorte temático: a parceria de Carlos Lyra com Gianfrancesco Guarnieri intitulada justamente “O morro”, mais conhecida porém como “Feio não é bonito”.

Não é só pela afinidade temática que se ligam estas últimas canções, mas também pela posição crítica que elas adotam. Visto pelo prisma da exclusão social, o morro carioca tornava-se objeto de uma inquietação comum a bossanovistas e sambistas, por meio da qual se expressava a solidariedade da intelectualidade engajada em relação aos moradores pobres das favelas e

¹¹ No disco *Nara*, a autoria desta canção é creditada a Hiraí Barros em vez de Amâncio Cardoso. Em entrevistas posteriores, Nelson confirmaria a autoria de Amâncio Cardoso.

subúrbios. Nota-se, portanto, que na própria maneira como se estruturam estes discos, articulando diferentes registros socioculturais em torno de um mesmo eixo temático, está projetada a ideia de uma confluência de interesses, de um fundo compartilhado de problemas e bandeiras, transversais à divisão de classes. Ali, todos teriam “a mesma opinião”, como diria depois o mote do espetáculo inspirado pelo LP de Nara (COSTA et al., 1965, p. 7).

Contudo, consideradas em sua relativa autonomia, as canções manifestam alguns aspectos discrepantes, que abalam a unidade projetada no nível da estrutura dos discos. Um primeiro sinal disso está na diferença de enfoques sobre a problemática social dos morros e favelas. Tal diferença fica evidente quando comparamos duas dessas canções. Em “Feio não é bonito”, do LP *Nara*, o ponto de vista adotado é francamente adverso à existência precária dos morros cariocas: “Feio não é bonito / o morro existe mas pede pra se acabar”. Já no samba “Opinião”, do disco seguinte, a visão representada é a de um morador que defende a todo custo sua permanência no morro: “Podem me prender / podem me bater [...] / que eu não mudo de opinião / *Daqui do morro eu não saio, não*”. Assim, em fonogramas lançados com poucos meses de distância, a postura crítica oscila entre a súplica pelo fim do morro e a reivindicação do direito de habitá-lo.

Não há aqui propriamente uma contradição, como analisaremos depois; todavia, a incorporação de perspectivas tão diversas em trabalhos tão próximos desestabiliza aquela coesão sugerida pela articulação do repertório. Veremos adiante que os diferentes enfoques do morro carioca estão radicados em vivências sociais profundamente distintas, e neles se expressam valores, práticas e interesses às vezes conflituosos. Pode-se dizer que os significados particulares das canções não se acomodam ao esquema geral de integração sem deixar alguns resíduos – o que indica que o desajuste possui correspondências na sociedade, pois resiste às intenções conciliadoras dos autores e da intérprete.

Para que tais desencontros venham à luz, revelando as nuances de perspectiva contidas nas canções em questão, não basta avaliarmos a relevância dos temas ou das premissas ideológicas. Estes só atuam na medida em que são trabalhados no plano da elaboração formal da obra, onde ganham significados por vezes involuntários, e portanto sugestivos. A seguir, as análises de “Feio não é bonito” e de “Opinião” procurarão mostrar de que modo experiências sociais distintas foram reelaboradas por meio da forma artística, para assim indagar quais outros sentidos essas canções adquiriram quando articuladas em torno de um mesmo projeto cultural e político. Antes, porém, é preciso situar essa produção como parte de um movimento cultural de

maior duração, no qual estiveram em jogo as várias representações do morro carioca, bem como as forças sociais que as disputavam.

2.2. O imaginário do morro carioca na música popular

Desde pelo menos os anos 1920 as favelas dos morros cariocas vinham sendo matéria de interesse de variadas manifestações artísticas. Foi em meados dessa década que a intelectualidade modernista voltou a atenção para elementos sociais, culturais e étnicos até então recalcados pelas elites cultas, buscando construir uma identidade nacional revigorada que expressasse nossa particularidade em relação às demais nações. Em seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald de Andrade registrou esse interesse estético pelo que havia de peculiar no cotidiano nacional, atentando à paisagem urbana da então capital federal: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE, 1978, p. 5). A “Favela” em questão, descrita aqui com as cores da bandeira nacional, era o conhecido morro do Rio de Janeiro que levava este nome¹² (e do qual, aliás, se originou o termo em sentido amplo), retratado também por Tarsila do Amaral na tela *Morro da Favela*. A proposta de redescobrir o Brasil “com olhos livres” instigava artistas e intelectuais a valorizar os traços diversificados da formação cultural do país, tidos antes como deficitários, no intuito de redefinir os marcos da brasilidade (CANDIDO, 2000, p. 110).

Paralelamente, o samba carioca se estabelecia como gênero popular urbano e ultrapassava as fronteiras do bairro da Cidade Nova para espalhar-se pelos morros e subúrbios,¹³ de tal sorte que, pelo final da década, a temática das favelas começava a despontar nas letras de vários sambas. Um deles foi a composição de Sinhô “A Favela vai abaixo”,¹⁴ em cujo pano de fundo se

¹² Trata-se, atualmente, do morro da Providência.

¹³ Como observam Jane de Oliveira e Maria Marcier (2006, p. 82), “o desenvolvimento do samba ocorre paralelamente à diversificação e ao crescimento das favelas, e, nesse processo, a importância da Cidade Nova como espaço do samba foi sendo suplantada pela dos morros. Ao final dos anos 20, Sinhô já apontava para a preponderância do morro na produção de samba, e na década seguinte era nítida a primazia que lhe era atribuída”.

¹⁴ Em um admirável levantamento das referências à favela e ao morro na música popular brasileira, Oliveira e Marcier (2006, p. 65-66 e p. 104) apontam como pioneiras nesse quesito duas composições de Sinhô, “A Favela vai abaixo” e “Não quero saber mais dela”, ambas gravadas em janeiro de 1928.

passava o iminente desabrigo dos habitantes desse morro, então no radar dos planos higienistas de urbanização da prefeitura. Curioso é notar que, tal como Oswald de Andrade, Sinhô elogiava a simplicidade dos barracos da Favela: “minha cabocla, a Favela vai abaixo / quanta saudade tu terás deste torrão / da casinha pequenina de madeira / que nos enche de carinho o coração”. Muito diversas, no entanto, pareciam ser as prioridades do sambista e as do escritor modernista. Enquanto para este se tratava de repensar a cultura brasileira, abarcando os elementos contrastantes que o bacharelismo das elites desprezava (JARDIM, 2016, p. 66-67), àquele importava sobretudo dissociar a imagem dos favelados dos estereótipos preconceituosos vigentes, que davam respaldo ao desalojamento e à falta de cidadania (MATTOS, 2010). Assim, já nas primeiras aparições do morro carioca nas artes, a busca pela identidade nacional e a luta por reconhecimento social se enlaçavam num arranjo intrincado, convergindo em seus aspectos ostensivos, mas guardando entre si significados bastante distintos. Veremos depois que um conjunto semelhante de problemas esteve subjacente às canções da década de 1960.

Com as importantes mudanças trazidas pelos anos 1930, o morro carioca fará sua entrada no rol dos símbolos nacionais. O samba aos poucos se tornava uma peça importante na tarefa de redefinição da brasilidade, e os morros do Rio de Janeiro, em evidência com o advento das escolas de samba desde fins da década anterior, inscreviam-se no imaginário social como o seu autêntico reduto.¹⁵ Por volta da metade da década, muitos compositores, radialistas, políticos e intelectuais já abraçavam o samba e o carnaval como “coisas nossas”.¹⁶ A partir daí, o morro passará a ocupar, como observou Carlos Sandroni (2012, p. 137), uma posição de destaque na mitologia do samba, sendo visto como o lugar de origem e a fonte da pureza deste gênero musical que ganhava as ruas, o rádio e os discos. Os versos de “Sambista na Cinelândia”,¹⁷ cantados por Carmen Miranda,

Segundo as autoras, essas canções teriam sido precedidas por duas composições instrumentais de 1917 (na verdade, trata-se de dois arranjos da mesma música), nas quais aquelas referências se limitavam, portanto, a seus títulos: “Morro da Favela” (poderíamos acrescentar ainda as composições instrumentais “Morro do Pinto” [1917], de Pixinguinha, e “Morro do Castelo” [1922], de J.F. Machado). Há, contudo, pelo menos uma outra composição, esta cantada, que antecede aquelas de Sinhô. Trata-se de “Morro da Mangueira”, de Manoel Dias, gravada em 1926 por Pedro Celestino, e cujos versos iniciais já sugerem a correlação samba-morro: “Eu fui a um samba lá no morro da Mangueira...” (Odeon R 123029).

¹⁵ Como afirma Marcos Napolitano (2009, p. 141): “O samba e o carnaval, cujos sentidos culturais foram reinventados no começo da década de 1930, ajudavam a incorporar os ‘morros lendários’ na paisagem geográfica e cultural da cidade que era a capital do Brasil e sua principal usina de formas e idéias”.

¹⁶ Referência ao samba de Noel Rosa “Coisas nossas”, de 1932.

¹⁷ Composição de Custódio Mesquita e Mário Lago gravada por Carmen Miranda em 1936.

relatavam entusiasmados esse prestígio nacionalizante: “O morro já foi aclamado / e com um sucesso colossal / E o samba já foi proclamado / sinfonia nacional”.

A vinculação do samba à identidade nacional não assumia, contudo, um significado único e invariável. Tratava-se, antes, de um campo simbólico em constante disputa, no qual as múltiplas concepções da brasilidade conviviam de forma nem sempre consonante (McCANN, 2004, p. 62), expressando as demandas de diferentes setores da sociedade. É preciso lembrar que, embora não faltassem esforços no sentido de desvincular o samba de seus aspectos étnicos e raciais,¹⁸ a “nacionalização” do gênero possibilitou a relativa aceitação de signos identitários das camadas pobres cariocas, em sua maioria negras e mestiças, por uma parte considerável da sociedade brasileira. Ao extrapolar os territórios e os grupos sociais dos quais se originou, o samba funcionou, nas palavras de Adalberto Paranhos, “como fator de afirmação e de identificação sociocultural de grupos e classes sociais normalmente marginalizados na esfera da circulação dos bens simbólicos” (PARANHOS, 2003, p. 105). Cabe dizer, uma aceitação simbólica que, no entanto, não se converteu na mesma proporção em remuneração e visibilidade social para os sambistas de procedência popular (PARANHOS, 2003, p. 99-100).

A partir do final dos anos 1930, sobretudo durante o período estado-novista, notam-se algumas transformações na simbologia do samba. A imagem oficial do país se tornaria mais solene e edificante, e um certo apreço pela desordem, característico do momento anterior, perderia terreno. Reduzia-se o leque de interpretações acerca do sentido nacional do samba: a visão de uma brasilidade esquiva às instituições e ao trabalho, brotada das frestas entre o morro e a cidade, praticamente desaparecia, e triunfava o patriotismo cívico dos sambas-exaltação (McCANN, 2004). De acordo com Marcos Napolitano, no final da década “a identidade nacional seria galvanizada na forma de valores abstratos e idealizados pelo samba positivo, no qual os personagens reais do jogo social davam lugar a entidades ancestrais e telúricas, sugerindo uma identidade abstrata da nação” (NAPOLITANO, 2007a, p. 26). Esquematizando um pouco, podemos dizer que ocorre uma espécie de inversão: se antes tipos sociais entranhados nas disputas cotidianas concorriam para a formulação de uma brasilidade mais ou menos coesa, agora será a própria ideia abstrata de unidade nacional que determinará a fisionomia das suas figuras

¹⁸ Neste aspecto, é ilustrativa a canção “Verde e amarelo”, de 1932, de autoria de Orestes Barbosa e J. Thomaz: “não me falem mal do samba / pois a verdade eu revelo / o samba não é preto / o samba não é branco / o samba é brasileiro, é verde e amarelo”.

representativas.¹⁹ Como observa aquele historiador, o “malandro cedia lugar ao ‘mulato inzoneiro’ e a cabrocha transformava-se em ‘morena sestrosa’” (NAPOLITANO, 2007a, p. 27).

As representações do morro carioca parecem acompanhar essa tendência geral. Abandonam-se quase totalmente as referências à favela enquanto a “morada do malandro”,²⁰ ao passo que atributos como a simplicidade de seus habitantes e a beleza natural do lugar, antes abordados de modo mais tangencial, são maximizados e enaltecidos. Assim, o morro fixa-se no imaginário nacionalista como o refúgio idílico da vida frenética e artificial da cidade, possuindo sobre esta uma superioridade moral que compensaria a carência material. Tal oposição é o mote, por exemplo, de “Vida no morro”, de Haníbal Cruz: “ir lá no morro é saber da verdade / não há fingimentos como há na cidade [...] / tudo no morro é melhor que na cidade / tanto na dor quanto na felicidade”. Também a visão idealizada da vida simples nas favelas dá a tônica de inúmeras canções do período, como “Morro”, de Dunga e Mário Rossi: “morro [...] / teu povo não tem luxo nem vaidade / porém possui em cada barracão / alegre na maior simplicidade / um sol, uma estrela e um violão”. Nessa mesma canção, destaca-se outro tópico caro a tal repertório, que é a exaltação bucólica da paisagem: “morro / és o primeiro a dar bom dia / ao sol que nasce no horizonte / depois da lua cheia desmaiar”. Mas talvez o mais conhecido (e belo) exemplo desse tipo de tratamento seja o de “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins: “Barracão de zinco / sem telhado, sem pintura / lá no morro / barracão é bangalô [...] / tem alvorada, tem passarada / alvorecer / sinfonia de pardais / anunciando o anoitecer”.

São incontáveis as canções que recorreram a tal imaginário. Nos termos em que se apresentava, a oposição morro-asfalto não sugeria a existência de qualquer conflito social; pelo contrário, a romantização da pobreza dava a entender que mesmo esta última tinha o seu lugar no todo harmonioso da nação. Valorizava-se assim o elemento popular, porém em chave conformista. Essa posição imobilista, subjacente a tais representações, alcança sua forma acabada em “Eu nasci no morro”, de Ary Barroso: “Não tenho queixas da vida [...] / pois cada um de nós neste mundo / tem o destino que Deus lhe deu / não adianta chorar / não adianta se revoltar”. A história do favelado que não se ajusta à vida na cidade é sintomática. Após deixar o seu “pobre barracão” e se perder no “luxo” e na “vaidade” do asfalto, o narrador regressa ao morro, de onde

¹⁹ Seja registrado que, apesar dessa nova tonalidade geral da produção do período, muitos sambistas souberam aderir aos temas ufanistas e cívicos da ditadura Vargas com ironia, ambiguidade e crítica.

²⁰ Referência aos versos de Assis Valente em “Minha embaixada chegou”, de 1934.

nunca deveria ter saído, para se redimir, resignado: “Afiml, me convenci / lugar melhor, não encontrei / no morro eu nasci / e no morro eu morrerei”.

Até o final dos anos 1930, era bem aceita a compreensão de que o samba, embora fosse criação de sambistas dos morros e subúrbios, somente alcançara sua estatura cultural ao travar contato com certos ambientes da cidade, onde teria sido recriado através do convívio de diferentes classes e raças. De certa maneira, a figura do malandro indicava esse esforço de mediação (McCANN, 2004, p. 54), personificando a ideia de uma cultura popular que descia dos morros para tornar-se nacional nos interstícios da cidade e da autoridade. Em contraposição, durante os anos do Estado Novo a ponte entre os dois âmbitos sociais parecia se desfazer; a temática da malandragem saía de cena, o morro era retratado como um lugar fora do tempo, fechado em si mas integrado ao todo nacional, e prevalecia um fundo ideológico avesso à mobilidade social. No entanto, um novo entendimento da relação morro-asfalto se desenharia a partir de meados da década de 1940, e mais visivelmente no início da década de 1950. A dicotomia consolidada no período anterior não seria totalmente descartada, mas aproveitada em viés crítico para apontar a persistência de cisões profundas na sociedade brasileira. Em termos gerais, podemos distinguir duas perspectivas que, por caminhos distintos, se valeram do imaginário estado-novista para questionar as bases que o sustentavam.

De um lado, sambistas como Geraldo Pereira e Wilson Batista continuavam a celebrar o samba e a favela, mas no lugar da visão idealizada sobre esta última apresentavam um relato por vezes áspero do seu dia a dia. Em canções descontraídas, mas cheias de ironia, a valorização daqueles símbolos nacionais era atravessada pela consciência da exclusão social que os cercava.²¹ Um bom exemplo dessa crítica sutil encontra-se na canção “Escurinha”, parceria de Geraldo Pereira com Arnaldo Passos. Nela, o narrador corteja a mulher pretendida convidando-a para morar em seu barraco e desfilar em sua escola de samba: “Quatro paredes de barro / telhado de zinco, assoalho no chão / só tu, Escurinha, é quem está faltando no meu barracão / Sai disso, bobinha / só nessa cozinha levando a pior / lá no morro eu te ponho no samba / te ensino a ser bamba, te faço a maior”. O barraco e o samba, como se vê, não são aqui sinais de harmonia social; antes, o afastamento da “Escurinha” do morro e do samba revela a posição desfavorável que ela

²¹ Bryan McCann (2004) menciona canções de Wilson Batista como “Lá vem Mangueira” (com Haroldo Lobo e Jorge de Castro), “Cabo Laurindo” (com Haroldo Lobo), “Comício em Mangueira” (com Germano Augusto), “Chico Brito” (com Afonso Teixeira) e de Geraldo Pereira como “Falsa baiana”, “Golpe errado” (com Cristovão Alencar e David Nasser), “Ministério da economia” (com Arnaldo Passos) e “Cabritada mal sucedida” (com Wilton Vanderley) e “Escurinho”.

ocupa no trabalho de empregada doméstica, “levando a pior”.²² O universo simbólico da democracia racial era assim revirado de forma a evidenciar as incongruências de sua realização prática. Com essa abordagem, tais autores deixavam transparecer, como apontou Bryan McCann, “o contraste acentuado entre a celebração cívica da cultura afro-brasileira e a exclusão econômica e política de afro-brasileiros pobres” (McCANN, 2004, p. 44, tradução nossa).

De outro lado, alguns compositores passaram a adotar um tom explicitamente denunciativo ao falar dos morros cariocas, deixando um pouco de lado a sutileza e a ironia da abordagem anterior. O mais destacado dentre eles foi Luiz Antonio, que na primeira metade da década de 1950 emplacou vários sambas de teor social nas vozes de cantoras como Marlene (“Lata d’água”, “Sapato de pobre”, “Patinete no morro”, “Zé Marmita”) e Heleninha Costa (“Barracão”, “Morro”).²³ Em tais canções, a dicotomia entre o morro e o asfalto não era recusada, porém adquiria um sentido negativo, servindo não mais para justificar a ordem nacional, como ocorria no período estado-novista, mas para expor o caráter desigual da sociedade brasileira. “Lata d’água”, parceria de Luiz Antonio com Jota Junior, ilustra bem essa mudança de registro: “Maria lava roupa lá no alto / lutando pelo pão de cada dia / sonhando com a vida do asfalto / que acaba onde o morro principia”. Apesar da afinidade crítica, a perspectiva sob a qual os problemas das favelas eram encarados se mostrava bastante distinta daquela tomada pelos sambistas da outra vertente. Aqui não seria a crônica, voltada aos pormenores do cotidiano, o recurso utilizado para questionar a idealização das imagens do morro e da pobreza. Em vez disso, tais imagens continuavam a ter um cunho mais abstrato, como no samba-exaltação da década anterior, mas recebiam um significado contrário ao dessa tendência, passando a denotar sofrimento, privação material, injustiça social. É essa inversão que está por trás de uma canção como “Morro”, do mesmo Luiz Antonio: “Morro, abriga e agasalha / o homem que trabalha / sem ter condição social / Ó morro, aonde mora a lua / aonde não há rua / nem água, nem luz / Morro, calvário maldito”. Vê-se que o morro assume aqui um sentido praticamente oposto ao da canção homônima citada mais acima, na qual a sua gente aparecia “alegre na maior simplicidade”.

²² Aliás, o tema da mulher negra que deixa o morro por um trabalho doméstico indesejado com patrões brancos em bairros de elite permeará outras canções de Geraldo Pereira, vide “Ministério da Economia” (com Arnaldo Passos) e “Golpe errado” (com Cristóvão Alencar e David Nasser). Ver Bryan McCann (2004).

²³ “Sapato de pobre” (Luiz Antonio e Jota Junior, 1951), “Zé Marmita” (Luiz Antonio e Brazinha, 1953), “Patinete no morro” (Luiz Antonio, 1954), “Morro” (Luiz Antonio, 1953), “Barracão” (Luiz Antonio e Oldemar Magalhães, 1952), “Lata d’água” (Luiz Antonio e Jota Junior, 1952).

As diferentes visões do morro carioca que irão se entrecruzar nos anos 1960, notadamente nos LPs de Nara Leão e no show *Opinião*, devem muito a essas duas propostas críticas da década anterior. É claro que as transformações na sociedade brasileira e o surgimento de novos públicos e novos padrões de consumo musical trariam outras preocupações à geração emergente de artistas, o que acarretaria mudanças estéticas e ideológicas significativas. Ainda assim, podemos entrever naquela produção os pontos de partida das diferentes abordagens que analisaremos adiante, uma mais “interna” e particularizada, outra mais “externa” e de tendência universalizante. O encontro delas desdobrará um processo sociocultural que vimos se desenhar desde pelo menos os anos 1920, a saber, o das interlocuções, negociações e disputas sociais que levaram à elaboração de uma autoimagem do país baseada em signos culturais de grupos marginalizados. Mas aquela aproximação de perspectivas críticas não se inicia nos anos 1960; ensaiada já em décadas passadas, ela teria como marco fundamental dois filmes de Nelson Pereira dos Santos produzidos ainda nos anos 1950, ambos com composições de Zé Ketí em suas trilhas musicais: *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*.

Tais filmes retomavam um interesse pelo universo do samba e dos morros que já vinha ocupando intelectuais de esquerda desde a metade da década de 1930, quando da estreia de outro longa-metragem, *Favela dos meus amores*²⁴ (NAPOLITANO, 2007a, p. 54). Eles seriam frutos maduros de uma linhagem do cinema nacional que fora inaugurada por esta última obra e que passava, inclusive, por *Tudo azul*, em cuja trilha musical estava a canção “Lata d’água”, referida acima. O olhar de Nelson Pereira sobre o Rio de Janeiro captava uma cidade segregada, na qual mundos muito desiguais, o do morro e o da metrópole, coexistiam hostilmente (apud FABRIS, 1994, p. 155). Em ambos os filmes, *Rio, 40 graus* e *Rio, zona norte*, aprofundava-se portanto o imaginário da favela enquanto o polo negativo da vida urbana, o reverso do progresso nacional. A esse propósito, Mariarosaria Fabris observa que a “zona norte” do segundo filme não formava propriamente um lugar real, mas sobretudo “um espaço simbólico e paradigmático, [...] o lugar onde havia sido confinada uma realidade que se desejava tornar invisível: o Brasil pobre, negro e proletarizado” (FABRIS, 1994, p. 189). A partir de então, o morro será cada vez mais

²⁴ O filme *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), cujas cópias foram depois totalmente perdidas, teria sido “um marco importante em meio ao processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira”, conquistando intelectuais de esquerda ao promover o que lhes parecia ser “a primeira aparição cultural, em forma de cinema, das classes populares e da realidade brasileira” (NAPOLITANO, 2009, p. 147).

representado nesses termos, chegando a constituir uma espécie de emblema da exclusão social aos olhos da intelectualidade esquerdista.

Ao mesmo tempo, uma outra visão sobre o morro se fazia presente nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, a partir das composições de Zé Keti. Ao invés de acentuar a pobreza e o contraste social, o compositor jogava com a exaltação nacionalista do samba, incorporando-a numa perspectiva popular. No seu clássico “A voz do morro”, da trilha de *Rio, 40 graus*, a consagração nacional do samba é festejada na imagem de um país alegre e unido: “Mais um samba / queremos samba / quem esta pedindo / é a voz do povo do país / Viva o samba / que está cantando / esta melodia pro Brasil feliz”. A alegria em ver esse gênero musical transformado em patrimônio nacional não conduz, no entanto, à apologia ufanista. Em meio ao clima efusivo, uma importante distinção é feita: “Eu sou o samba / a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor / quero mostrar ao mundo que tenho valor / eu sou o rei dos terreiros”. Note-se que o samba aparece, antes de tudo, como a expressão cultural dos moradores pobres dos morros, uma expressão cuja respeitabilidade é alcançada não no nível englobante da nação, mas no âmbito particular dos terreiros, das religiões de matriz africana. O que se insinua, assim, é o descompasso entre a exaltação dessa cultura e a falta de reconhecimento da sua origem negra e popular, visto que o seu valor ainda precisaria ser provado, conforme sugere a letra. Dessa maneira, o prestígio nacional do samba surge como via para a legitimação de valores culturais preteridos ou recalçados, e não é difícil concluir que se ambas as coisas não andam juntas um profundo abismo social permanece aberto.²⁵

Podemos constatar, já nesse primeiro grande sucesso de Zé Keti, o esforço do autor em mediar diferentes registros culturais, gesto que marcará boa parte de sua obra – ainda que isso ocorra de forma diversa nos anos 1960, como veremos. Quanto aos filmes de Nelson Pereira dos Santos, eles abriram caminho para um diálogo artístico mais estreito entre intelectuais de esquerda e sambistas populares, além de terem colocado definitivamente o tema do morro carioca no foco

²⁵ Um semelhante conjunto de problemas é abordado em outra canção de Zé Keti, esta em parceria com Urgel de Castro, chamada “O samba não morreu”, que integra a trilha musical de *Rio, zona norte*. Quem a canta no filme é o protagonista Espírito da Luz Soares (interpretado por Grande Otelo), “um sambista do morro espoliado de suas composições”, como descreve Mariarosaria Fabris (1994, p. 153). A letra é sugestiva da identidade popular do samba e de seu conflituoso reconhecimento perante a sociedade nacional: “Samba meu / que é do Brasil também / estão querendo fazer de ti / um desprezado João Ninguém / Só o morro não te esqueceu / para nós o samba não morreu”. Diga-se de passagem, o fato de tanto esta música como a anterior “A voz do morro” serem cantadas nos minutos finais de seus respectivos filmes parece ser insinuante da conclusão à qual Nelson Pereira dos Santos procurou encaminhar seus primeiros longas-metragens.

das propostas engajadas, ao lado do sertão nordestino. Entre fins dos anos 1950 e princípios dos 1960, serão numerosas as produções artísticas que abordam esse universo por um viés participativo: lembremos, no teatro, *Eles não usam black-tie*, *Pedro Mico*, *Gimba, presidente dos valentes* e *Opinião*; no cinema, os curtas-metragens de *Cinco vezes favela* e *Menino da calça branca* e a própria adaptação de *Gimba*;²⁶ na música popular, canções como “Zelão”, “O morro não tem vez”, “Menino das laranjas”, “Enquanto a tristeza não vem” e “O favelado”, além das já mencionadas “Feio não é bonito”, “Opinião” e “Acender as velas”, para ficar apenas em alguns exemplos. O interesse da intelectualidade nacionalista pelo “samba de morro” ainda geraria a voga de trabalhos voltados especificamente a esse subgênero, tais como os espetáculos musicais *Rosa de ouro* e *Telecoteco opus nº1*, os shows no Zicartola e os discos *Roda de samba*, do conjunto A Voz do Morro, e *Elizeth sobe o morro*, de Elizeth Cardoso. Além disso, os timbres característicos das escolas de samba seriam aproveitados nas gravações de músicos bossanovistas que se inclinavam para o compromisso social, como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Nara Leão. Evidentemente, essa profusão de obras abarcava múltiplos pontos de vista e diferentes projetos estético-ideológicos, que encontravam no imaginário da favela um meio comum para se expressarem.

Após esse panorama histórico, parece claro que o morro carioca não constituiu uma referência propriamente nova para os artistas engajados dos anos 1960. Muito pelo contrário, como pudemos ver, tais artistas se inscreviam numa tendência já duradoura de incorporar o tema da favela aos discursos sobre a nação, na qual se expressou nada menos do que a necessidade de assimilar os traços desiguais do país à sua identidade cultural. Assim, os vários sentidos atribuídos à imagem do morro manifestaram formas distintas de conceber os territórios e personagens deixados à margem da sociedade oficial e de contemplar seus signos culturais na formação de uma tradição da música popular brasileira. Esta tradição, longe de compor um todo homogêneo, surge em decorrência dos encontros, nem sempre afinados, entre diferentes grupos sociais, cada qual imbuído de interesses e valores próprios. Pode-se dizer que a intersecção desses âmbitos socioculturais se deu, em linhas gerais, através de um duplo movimento: “por um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das ‘forças primitivas’ da nação; por outro, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social” (NAPOLITANO, 2007a, p. 27). Essas perspectivas, distintas mas

²⁶ Em *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet (2007, p. 50-52) faz um levantamento dos filmes da época que trataram da temática da favela.

contíguas, entrelaçadas e ainda assim contrastantes, estão na base do “encontro sociocultural” que, nas palavras de Marcos Napolitano, “marcou a agenda da modernidade brasileira” (NAPOLITANO, 2007a, p. 27).

Mas ainda que a temática do morro não tenha sido invenção dos artistas engajados da década de 1960, o viés pelo qual ela passou a ser abordada refletiu mudanças importantes do cenário social e cultural brasileiro. Em meados dessa década encontramos um contexto já distante daquele retratado, por exemplo, em *Rio, zona norte*. No filme, a história trágica do sambista favelado, excluído do meio radiofônico e incompreendido pelos músicos eruditos nacionalistas, evidenciava os desencontros entre a cultura popular dos morros, a cultura de massa das rádios e a cultura de elite dos intelectuais nacionalistas. A falta de um vocabulário estético comum ao músico erudito e ao sambista do morro, bem como de um circuito cultural que integrasse este último e as estrelas do rádio, dificultava a busca de intelectuais de esquerda por uma música nacional-popular capaz de reunir as três esferas culturais (NAPOLITANO, 2014). O desajuste só seria equacionado, ainda que contraditoriamente, no decurso de um processo marcado, numa extremidade, pelo advento da bossa nova e, na outra, pela instituição da “moderna” MPB. A primeira introduziria a alta classe média, jovem e universitária, no eixo da produção e do consumo de música popular, campo que passava a ser considerado respeitável para a criação artística (NAPOLITANO, 2010, p. 14). A segunda seria fruto da radicalização política ocorrida nesse meio social, instituindo uma forma musical que conciliava, finalmente, o referencial popular, os valores estéticos da elite intelectual e o êxito no mercado (NAPOLITANO, 2014, p. 83).

Será na passagem de uma para a outra que os primeiros discos de Nara Leão vão desempenhar papel-chave, num momento portanto de acomodação daquelas disparidades e de redefinição de valores éticos e estéticos. Nesse quadro, o imaginário do morro, historicamente objeto de distinções e negociações simbólicas entre diferentes grupos sociais, adquire um sentido quase que estratégico, atuando nos discos como polo agregador de tais grupos, ponto de convergência ideológica. Resta saber agora de que maneira as duas faces desse imaginário, a que postula a unidade e a que marca a diferença, foram articuladas, para assim compreender os saldos e os limites dessa proposta.

2.3. O morro carioca em “Feio não é bonito”

No início de 1963, Carlos Lyra veio ao Brasil após uma temporada nos Estados Unidos, onde estivera por ocasião do famoso concerto da bossa nova no Carnegie Hall. O motivo do retorno era o encontro com o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, com quem ele iria compor as canções do filme *Gimba, presidente dos valentes*.²⁷ De certo modo, essa sequência de eventos indica quais eram as inclinações gerais dos músicos da ala participativa da bossa nova, que tentavam adequar os temas de cunho social aos princípios estéticos e ao sucesso comercial do movimento. Como se sabe, o show do Carnegie Hall, embora não tivesse tido uma recepção favorável de parte da imprensa, abriu caminho para a consagração da bossa nova no exterior, onde ela se tornaria a trilha sonora de um Brasil moderno e sofisticado. Já *Gimba*, adaptação cinematográfica da peça teatral homônima de Guarnieri, apresentava uma visão mais próxima e menos otimista da realidade do país, mostrando sob um ângulo crítico o universo dos morros e dos malandros cariocas. Seria portanto dessa combinação à primeira vista improvável – a união entre “sofisticação” estética e preocupação social, entre prestígio internacional e nacionalismo político – que nasceria “Feio não é bonito”, a principal composição de Lyra e Guarnieri feita para o filme.

Intitulada originalmente “O morro”, a canção foi interpretada nas telas do cinema pela voz de Zé Keti, o violão de Baden Powell e a gaita de Omar Izar. Ainda em 1963, ela recebeu de Jair Rodrigues o primeiro registro em disco, sob o nome de “Feio não é bonito”. Nos anos que se seguem, além de Nara Leão, artistas como Pery Ribeiro, Elis Regina e Jair Rodrigues, Sérgio Mendes e Wanda “de Sah” e o próprio Carlos Lyra com o saxofonista Paul Winter a gravariam. Na contracapa do LP de Nara lançado em fevereiro de 1964, o seu título constaria como “O morro (Feio não é bonito)”. Aliás, à parte a trilha musical do filme, a versão de Nara é a única entre as citadas em que a composição foi executada em sua íntegra, com uma irônica primeira seção, como veremos a seguir.

“Feio não é bonito” apresenta duas seções em evidente contraste.²⁸ Na primeira, num vibrante tom maior, ouve-se um samba cujos versos configuram uma espécie de pastiche de samba-exaltação, a louvar o morro carioca entre os monumentos da “tradição” e das “belezas”

²⁷ Filme de 1963 dirigido por Flávio Rangel.

²⁸ Um dos pontos de partida da análise que se segue foram os comentários de David Treece (2000) sobre esta canção.

nacionais. A nota de ironia é patente na letra que enaltece o “passado” brasileiro e a “glória” do morro:

- E1 1 Salve as belezas desse meu Brasil
 2 Com seu passado e tradição
 3 E salve o morro, cheio de glória
 4 Com as escolas que falam no samba da sua história

A segunda seção, em contrapartida, transmite um caráter mais sério e uma intenção desmistificadora. Apoiada sobre uma tonalidade menor (a relativa da seção anterior), sua letra se contrapõe à apologia ufanista, contestando aquela imagem edificante do morro: não haveria em tal lugar beleza alguma a ser cantada, pois lá “tristeza é só o que se tem pra contar”:

- E2 5 Feio
 6 Não é bonito
 7 O morro existe, mas pede pra se acabar
- E3 8 Canta,
 9 Mas canta triste
 10 Porque tristeza é só o que se tem pra contar
- E4 11 Chora,
 12 Mas chora rindo
 13 Porque é valente e nunca se deixa quebrar
- E5 14 Ama,
 15 O morro ama
 16 O amor aflito, o amor bonito que pede outra história

A esta altura, já está mais nítido o referencial que os autores mobilizam aqui. A primeira estrofe (E1) reúne alguns elementos centrais daquele imaginário do período estado-novista, no qual o morro afigurava ser um espaço mítico, harmonicamente integrado ao organismo da nação. Temos nesses versos, por exemplo, a exaltação da riqueza natural do país – aliás, um traço comum a diversas modalidades do nacionalismo conservador em terras brasileiras. O morro é colocado em meio às demais “belezas desse meu Brasil”, assumindo a forma de uma dádiva natural, um patrimônio nacional; o seu tempo é o passado absoluto das “glórias” e da “tradição”, o que faz com que a “história” do último verso (4) seja concebida como algo irrevogável, permanente. Esse aspecto é ainda reforçado por outro recurso que evoca a solenidade dos nacionalismos ufanistas: a interjeição “salve”, típica de cantos de caráter laudatório como salmos religiosos, saudações militares e, naturalmente, hinos de civismo patriótico (vide, entre tantos, o que Olavo Bilac

dedicou à bandeira nacional). Combinam-se, dessa maneira, a imutabilidade com que o morro é caracterizado e uma certa devoção incondicional à pátria, de modo a formar um conjunto ideológico bastante apegado à ordem, em nada propício ao questionamento e à transformação da sociedade.

O aspecto conciso dessa construção poética, quase esquemático, leva-nos para o terreno da ironia, embora a composição melódica se mostre mais autônoma e refinada. De todo modo, no contraste com a seção seguinte, o sentido paródico e crítico depositado nessa estrofe fica explícito. Essa intenção militante, empenhada em desmontar a mitologia populista em torno do morro carioca, já foi ressaltada por mais de um autor (GALVÃO, 1976, p. 93; VASCONCELLOS, 1977, p. 91; TREECE, 2000, p. 144-145). Em vez da romantização da pobreza, tão recorrente no imaginário da música popular brasileira sobretudo dos anos 1940, a canção de Lyra e Guarnieri propõe uma visão negativa da realidade brasileira, retratando um morro que concentra só sofrimento e infortúnios. Assim, na segunda seção, vemos a “beleza” ceder lugar à “tristeza”, o “bonito” ao “feio”, o elogio à denúncia; por outro lado, a tradição estática e inviolável da primeira parte é substituída por um quadro passível de mudança, onde o que “existe” não perdura para sempre, pois “pede pra se acabar” (verso 7). Ao ufanismo que converte as diferenças sociais em matéria de orgulho se contrapõe, portanto, uma outra concepção da identidade nacional, na qual o elemento popular é retomado não mais para ser dissipado num caráter nacional atávico, mas sim para acusar os vexames atuais do país.

Configura-se, assim, um cenário sem espaço para meios-termos, montado com o único propósito de ser a negação da visão anterior, eufórica e positiva. Essa inversão mostra-se particularmente perspicaz no jogo semântico com a palavra “história”. Na primeira vez, a história surge como o passado de glórias inquestionáveis, a tradição que reafirma no presente o tempo pretérito, garantindo a continuidade da ordem. Ela é, nesse sentido, a “história oficial”, aquela que, na ótica da canção, é cantada pelas escolas de samba, numa alusão à exigência instituída pelo Estado Novo de que os desfiles oficiais do carnaval promovessem “a exaltação, em tons de ufanismo, das grandes efemérides do Brasil e dos heróis da história oficial” (LOPES, 2015, p. 109). Uma história, portanto, imposta de cima para baixo, através da qual o poder se apropria dos signos da cultura popular para justificar o seu exercício.

Muito distinto é o significado que a palavra “história” assume ao final da última estrofe. Agora ela indica a possibilidade de intervir no curso dos acontecimentos, nela se expressa a noção de história como produto da ação humana, capaz de transformar o mundo social. Aqui, inclusive,

é o próprio morro quem, com o seu “amor aflito”, pede “outra história”, é ele o sujeito que “pede pra se acabar”. Trata-se, pois, de uma história construída a partir de baixo, contra a vontade dos de cima. O deslocamento de sentido da palavra sugere, dessa maneira, um movimento de tomada de consciência, a revelação de uma responsabilidade histórica e social a ser cumprida – sugestão esta que, levando em conta as análises subsequentes, talvez se dirija mais aos próprios autores e seus pares do que ao universo que eles procuram retratar. O duplo sentido se torna ainda mais sugestivo pelo fato dos versos finais de cada uma das seções – onde a “história” aparece – serem cantados sobre um mesmo perfil melódico. Tanto a palavra como a melodia são com isso ressignificadas, assinalando o novo ângulo sob o qual os velhos fatos passam a ser vistos.

12

B \flat 6 D7(\flat 13) D7(\sharp 11) Gm

com as es - co - las que fa - lam no sam - ba da su - a his - tó - ria

Figura 1 – Melodia do verso final da 1ª seção de “Feio não é bonito”

52

E \flat 7M Cm7 D7 Gm

O_a-mor a - fli - to a - mor bo - ni - to que pe - de_ou-tra_his - tó - ria

Figura 2 – Melodia do verso final da 2ª seção de “Feio não é bonito”

Em vista disso, é inegável que a canção adota uma postura questionadora, empenhada. E que ela o faz no intuito de desmascarar os mitos conformistas e suscitar uma consciência social onde antes esta talvez não existisse. Por outro lado, a redefinição crítica do sentido do morro carioca não implica uma aproximação com a sua realidade nem com as reivindicações que dela procedem. A imagem que se erige do morro consiste, como dissemos, numa espécie de negativo da representação apologética, e portanto opera em função desta e no mesmo nível de abstração. Alguns recursos poéticos reforçam esse efeito.

Podemos destacar, em primeiro lugar, o uso de um vocabulário de teor vago, composto por palavras que tendem para o lugar-comum e para a generalidade. Isto se verifica na escolha da maioria dos verbos (ser, existir, cantar, chorar, rir, amar etc.), dos substantivos (tristeza, amor) e dos adjetivos e advérbios (feio, bonito, triste, valente, aflito). Essa característica é ainda mais acentuada na primeira estrofe (E2) por conta da substantivação dos adjetivos “feio” e “bonito”, que perdem a sua função especificadora e se tornam objetos da abstração, desprovidos de um lastro na realidade. O único termo que a princípio conservaria alguma concretude é justamente o substantivo “morro”; toda a construção dessa seção visa, porém, a sua caracterização nos moldes mencionados, despindo-o de qualquer efetivação real e conferindo-lhe um sentido ostensivamente geral e abstrato.

Forma-se, desse modo, um morro “ideal”, imaginado em oposição àquele descrito na seção anterior. Também o clima antitético que envolve esta seção contribui para tal resultado. Já de início, na primeira estrofe, nos deparamos com a antítese “feio” x “bonito”, sem contar a oposição, de menor grau, entre “existe” e “se acabar”. Na última estrofe, temos o oxímoro “amor aflito” e ainda a oposição “aflito” x “bonito”. As duas estrofes intermediárias (E3 e E4) possuem construções paralelas. Entre elas se produz um contraste por meio dos verbos “canta” (verso 8) e “chora” (verso 11), mas também em seu interior o caráter antitético é reforçado através dos oxímoros dos segundos versos, “canta triste” (verso 9) e “chora rindo” (verso 12). Estes últimos versos modulam, portanto, o sentido dos verbos apresentados logo antes, do que se poderia inferir que a letra tem propensões para a ambivalência. Entretanto, não parece ser este o caso; os terceiros versos (10 e 13) encaminham tais ambivalências para um mesmo polo, explicando-as (“porque”) primeiro em função do sofrimento (“tristeza é só o que se tem”) e depois da adversidade (“é valente e nunca se deixa quebrar”). Dessa maneira, o “chorar rindo” (verso 12) não chega a abarcar uma dimensão positiva, uma alegria verdadeira, mesmo que provisória; antes, essa estrofe serve para justificar a presença do riso como consequência das dificuldades gerais da vida e expediente para enfrentá-las. O mesmo pode ser dito a respeito do “amor” que aparece logo adiante (verso 16). Toda ambivalência aqui insinuada tende a se resolver, assim, no polo negativo do sofrimento e da adversidade, e a natureza antitética desta seção apenas aprofunda o contraste em relação à anterior, separando a alegria da tristeza, o bonito do feio.

Outros recursos de estilo ainda concorrem para dissociar o morro de suas referências concretas e conferir-lhe certa autonomia. Em toda a segunda seção, o morro aparece personificado, ou seja, a ele são atribuídos gestos, qualidades e sentimentos tipicamente humanos

– é ele quem “pede”, “canta”, “chora” e “ama”, é ele que é “valente” e “não se deixa quebrar”. Essa ação humanizadora ainda se intensifica por conta da carga emocional contida nos verbos que abrem as três últimas estrofes – “canta”, “chora” e “ama” –, cuja progressão acompanha o avanço melódico até o clímax final. Naturalmente, a presença do morro nos remete, por metonímia, a seus moradores. Mas, acima disso, resta a impressão de que sua representação transcende essa determinação particular, aspirando atingir um certo grau de universalidade. O morro que “pede pra se acabar” (verso 7) não pode corresponder a seus habitantes, pois estes jamais pediriam pelo fim da própria existência. Esse morro parece ser, antes, um símbolo para a pobreza e a injustiça social, estas sim mazelas cuja superação é desejada. A personificação do morro, somada aos contornos pouco tangíveis de sua caracterização e à sua função antitética, resultam numa entidade em boa medida independente da sua realidade de origem, abrangente o bastante para englobar significados que ultrapassam o seu contexto histórico, social e geográfico.

O morro carioca é elevado, portanto, a símbolo da exclusão social em sentido amplo, servindo de plataforma para reivindicações mais gerais, e menos arraigadas nos problemas do seu cotidiano. Trata-se, como já dissemos, de uma resposta ao imaginário apologético, a qual busca mais invertê-lo do que romper com a sua lógica de abstração. A diferença é que agora não é mais uma unidade nacional abstrata que determina a figura do morro, e sim uma divisão social igualmente abstrata. À idealização da pobreza se contrapõe uma pobreza ideal, concebida para ser alvo de denúncias, mas distante dos atores reais que participam do jogo social. Tal configuração não parece ser despropositada, mesmo que seja involuntária. Ela tem relação com interesses e valores específicos, que conformam o ponto de vista que lhe subjaz. Para identificá-los, vamos atentar a alguns elementos da forma musical da canção.

2.4. A bossa nova em “Feio não é bonito”

Vimos que entre as duas seções de “Feio não é bonito” se estabelece uma oposição, digamos, ideológica: a primeira reproduz (e ironiza) a ótica do nacionalismo conservador de corte populista, que exalta os signos culturais das camadas populares somente para corroborar a ordem e a unidade nacional; a segunda traz uma visão que se pode chamar de nacional-popular de esquerda, na qual a identidade da nação continua a passar pela valorização dos elementos populares, mas estes agora são usados para escancarar as deficiências da formação do país, tendo

em vista a sua transformação. Pois bem, a cada uma dessas perspectivas expostas pela letra corresponde um procedimento composicional distinto no plano musical. Ou seja, a contraposição ideológica que orienta o tratamento dos temas se estende até o campo das referências sonoras. Antecipando um pouco a análise, podemos dizer que, *grosso modo*, na primeira seção predominam os traços estilísticos mais gerais do samba e, na segunda, os da bossa nova.

Já se tornou trivial a constatação, um tanto insuficiente, de que a composição musical da bossa nova, que tem em Tom Jobim seu maior expoente, se caracteriza pelo uso de acordes ou notas dissonantes. Convém fazer algumas observações a esse respeito, sem a pretensão de dar uma palavra final sobre o assunto. Como já observou Walter Garcia (2013, p. 192), “no Brasil, a incorporação, pela harmonia, das chamadas notas dissonantes não é privilégio da canção de Tom Jobim, entre outros compositores da bossa, apesar de nessa estética o recurso ter ganho outro relevo, assumindo um caráter modelar”. De fato, mais que a ocorrência de dissonâncias, o que vai distinguir a bossa nova do repertório que lhe antecede é o “caráter modelar” que ela confere a tais notas, ou, melhor dizendo, o papel estrutural que estas muitas vezes desempenham no discurso musical.

A ênfase melódica em notas estranhas aos acordes precede consideravelmente a estética bossanovista no curso da música popular brasileira. Isso vale tanto para as apojeturas, antecipações, retardos etc. a que se confere algum destaque, quanto para as chamadas dissonâncias características, já assimiladas à sonoridade “tradicional”. Mesmo a presença de notas dissonantes “emancipadas”, sem a resolução ortodoxa, pode ser constatada em algumas ocasiões, na maioria dos casos de modo pontual, mas chegando a constituir um traço de estilo num compositor como Ary Barroso. Não por acaso, este último é presença marcante na lista de autores gravados pelos bossanovistas, além de ter seu nome frequentemente lembrado por eles: “Atacam-nos dizendo que negamos a música brasileira antes do atual estágio”, diria Carlos Lyra, “quando na realidade isso não acontece, pois nenhum de nós se recusa a aceitar Ari Barroso, por exemplo, como um mestre” (LIRISMO..., 1963).

Mas ainda que a bossa nova desdobre tendências já existentes em determinada linhagem da canção popular brasileira, sua maneira de empregar as dissonâncias possui algumas particularidades. A incorporação sistemática de tais notas, frequentemente dispensadas de uma

resolução convencional, tem o efeito de suspender o direcionamento tonal da melodia,²⁹ permitindo que se instaure um vínculo de outra espécie entre esta e a harmonia envolvente. Isso ocorre, em grande parte, devido aos traços peculiares que a melodia assume nessa estética. É recorrente nas composições de Jobim da fase áurea da bossa nova uma relativa compactação melódica, obtida por meio da criação de motivos enxutos, breves na duração e contidos na tessitura, que são reiterados sem definir um acompanhamento nítido nos moldes do tonalismo. Tais motivos somente ganham sentido pleno quando ambientados nos acordes, com os quais estabelecem uma relação ao mesmo tempo de complementariedade e dissonância.

Luiz Tatit resumiu bem essa operação que integra e fricciona melodia e harmonia ao observar que “Jobim recolheu as tensões dos contornos e condensou-as nos acordes” (TATIT, 2002, p. 171). Na obra do compositor carioca, diz Tatit, “bastava a presença do acorde para modificar a fisionomia do perfil melódico, mesmo que o motivo em si não sofresse qualquer alteração” (TATIT, 2002, p. 165). Além disso, ao interferir no sentido da melodia, contrariando a expectativa em torno dela, os acordes bossanovistas abrem caminhos para lugares harmônicos menos previsíveis e mais distantes do núcleo tonal (TATIT, 2002, p. 165). Portanto, se formos assinalar um recurso preponderante, não é tanto a busca pelo “efeito” dissonante que caracteriza musicalmente a bossa nova, mas sobretudo o equilíbrio instável entre melodia concisa e harmonia tensa, com repercussões nos próprios rumos da composição. Encontramos esse procedimento em ao menos uma das seções de clássicos jobinianos como “Corcovado”, “Fotografia”, “Insensatez”, “Garota de Ipanema” (as duas últimas em parceria com Vinicius de Moraes), “Meditação” (com Newton Mendonça) e “Só tinha de ser com você” (com Aloysio de Oliveira). Se levado ao extremo, ele resulta em algo como a primeira parte de “Samba de uma nota só” (com Newton Mendonça), talvez o exemplo mais patente de “manipulação do sentido melódico com as manobras do encadeamento harmônico” (TATIT, 2002, p. 166).³⁰

²⁹ Afinal, esse procedimento contraria os princípios de criação de uma melodia tonal cuja harmonia lhe seja inerente. Como mostra Schoenberg (1996, p. 30), o “acréscimo de notas, não pertencentes aos acordes, contribui para a fluência e para o interesse da frase, desde que elas não obscureçam ou contrariem a harmonia. As várias ‘fórmulas convencionais’ de resolução destes tipos de notas (notas de passagem, notas auxiliares, notas alteradas, retardos, appoggiaturas etc.) auxiliam na clareza harmônica.”

³⁰ Curiosamente, duas das canções mais emblemáticas da primeira hora da bossa nova não se baseiam fundamentalmente nesse procedimento: “Chega de saudade” e “Desafinado”. Na primeira, como mostrou Gabriel Lima Rezende (2018), o foco está na modernização conciliatória de um padrão musical tradicional, alcançada por meio de um jogo de espelhamentos contido na forma que sutilmente desloca

Essa nova relação, mais interativa, entre componentes melódicos e harmônicos já havia sido notada por Brasil Rocha Brito em 1960, naquele que foi o primeiro estudo de cunho técnico sobre a bossa nova: “Na música popular brasileira anterior, a melodia [...] recebia ênfase exagerada [...]. Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais” (BRITO, 1974, p. 21-22). À parte o juízo de valor questionável, Rocha Brito percebeu uma diferença importante entre a nova conduta composicional e aquela que predominava até então. Em linhas gerais, no padrão anterior de composição de canções, a melodia detinha uma certa autonomia em relação aos acordes do acompanhamento, de modo que “o sentido prevalente já vinha investido no *continuum* melódico bem antes ou independentemente da cobertura harmônica”, como aponta Luiz Tatit (2002, p. 165). Nesses casos, os acordes têm seu papel limitado a perseguir as inflexões melódicas, apenas completando o fundo harmônico por elas insinuado. A melodia, por sua vez, mostra-se mais livre nos seus contornos, porém mais apegada ao enquadramento da tonalidade (TATIT, 2002, p. 169), justamente por ter sobre ele uma maior responsabilidade.

A preponderância da melodia sobre os demais aspectos musicais pode tomar diversas formas. Há, no interior desse paradigma de criação, nuances nada irrelevantes. Algumas vertentes dão maior ênfase à construção de temas musicalmente bem resolvidos, enquanto outras se mostram mais preocupadas em aproveitar as sugestões entoativas da fala coloquial na hora de delinear os percursos da melodia. Em qualquer uma delas, a adequação entre componentes melódicos e linguísticos é um critério indispensável, sendo que o que varia é o ponto de partida, uma determinada atitude diante daquilo que se quer comunicar (TATIT, 2002, p. 105-106). A bossa nova de certa maneira levou a outro patamar a primeira vertente ao incluir definitivamente a esfera da harmonia no plano da elaboração do sentido, aprofundando a coesão da estrutura melódico-harmônica e controlando os impulsos entoativos por meio dos recursos musicais – isso sem jamais abandonar a tradição da música brasileira que “cultiva por excelência a forma canção” (GARCIA, 1999, p. 101), isto é, sem perder de vista a compatibilidade entre letra e melodia e, portanto, mantendo a “primazia do canto e, através do canto, da fala” (MAMMÌ, 2017, p. 41).

o modo pelo qual as dissonâncias são tratadas. Na segunda, embora na maior parte da canção a melodia se mostre sinuosa e alterada, em alguns momentos encontramos motivos melódicos enxutos e reiterados, combinados com uma harmonia modulante; numa das passagens, os versos são sugestivos dessa identidade musical: “que isto é bossa nova...”.

Em suma, os bossanovistas “queriam mais música e menos fala, sem contudo prescindir do formato cancional” (TATIT, 2014, p. 378-379).

Voltando à canção de Lyra e Guarnieri, dissemos a pouco que cada uma das seções recebe um tratamento musical distinto. Na primeira, a referência imediata é o samba composto nos moldes “tradicionais”, ou seja, em conformidade com o paradigma mais antigo entre os dois que descrevemos. Isso se deve em parte ao desnível entre as funções da harmonia e da melodia: enquanto esta transita com liberdade e independência, aquela apenas lhe fornece uma sustentação tonal mínima e elementar. Os acordes (limitados a tônica, subdominante e dominante da tonalidade maior e da relativa menor) não trazem maiores implicações ao fluxo melódico; na verdade, eles providenciam somente um acompanhamento acessório ao núcleo principal de sentido, que está a cargo da melodia – unida, evidentemente, à letra. Da mesma forma, as eventuais notas dissonantes da melodia têm pouca importância na estruturação dessa parte, pois não sugerem novos encaminhamentos harmônicos nem alteram o sentido dos existentes (veja-se o papel meramente “ornamental” da sétima maior no acorde de tônica nos compassos 8-9).

The musical score for the first section of "Feio não é bonito" (measures 1-16) is presented in four staves. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score includes the following chords and melodic groupings:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Chords E⁶₉, F 7(9), and C/2. Melodic groupings 'a' and 'a¹' span measures 1-4.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Chords B^b₉, F 7(9), B^b₆, and C¹. Melodic groupings 'b²' and 'c¹' span measures 5-8.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Chords D 7(^b13) and C². Melodic groupings 'c²' and 'd' span measures 9-12.
- Staff 4 (Measures 13-16):** Chords D 7([#]11), G^m, and D 7. Melodic groupings 'e', 'f', and 'g' span measures 13-16.

Figura 3 – Melodia da 1ª seção de “Feio não é bonito” (cc. 1-16)

Como se nota, esta é uma linha melódica bastante instável e irregular. A recorrência de alguns motivos básicos dá amparo aos itinerários da voz, mas não chega a conferir uma unidade consistente ao discurso musical, se este for tomado isoladamente. A maioria dos motivos têm caráter transitório: eles aparecem e depois se repetem sob alguma forma variada, mas são rapidamente substituídos por uma nova ideia. É o caso do motivo *a*, que sustenta toda a primeira frase (cc.1-3) e logo desaparece, restando dele apenas alguns ecos remotos. É também o caso do motivo *c*, que surge na segunda frase (cc.4-7), reaparece modificado nos dois segmentos melódicos subsequentes (cc.8-11) e depois dá lugar à sucessão de ideias da última frase (cc.12-15). Além disso, praticamente todas as repetições motivicas acontecem sob variações intensas, efetuadas através de omissões de notas (a^1), modificações rítmicas (a^1 , b^2 , c^1 , c^2 , b^3), retrogradações (b^2 , b^3), inversões (b^3) e modificações de intervalos (c^1 , c^2). À diversidade dos segmentos melódicos se soma a sua irregularidade métrica, pois, apesar de ajustados ao formato de 16 compassos, eles variam consideravelmente em tamanho e figuração rítmica, deslocando-se da quadratura.

Pelo que foi dito, parece claro que a melodia dessa seção foge aos princípios de lógica e coerência que regulam o discurso musical convencional (“A variedade não deve jamais obscurecer a lógica ou a compreensibilidade”, ensina Schoenberg, “esta última requer, ao contrário, a limitação da variedade”) (SCHOENBERG, 1996, p. 46). Ocorre que nesse tipo de composição a sensação de unidade e coesão não se origina da amarração interna dos fatores musicais, da interconexão, da inteligibilidade e do desenvolvimento das ideias sonoras. Na verdade, o ponto de partida reside aqui no encadeamento de fragmentos entoativos da fala cotidiana, cuja coerência é garantida sobretudo por aquilo que Luiz Tatit chama de “projeto entoativo”, ou seja, “o conjunto das maneiras melódicas de se dizer o texto, levando em conta o rendimento de suas mensagens linguísticas” (TATIT, 2002, p. 95). A melodia dessa seção preserva algo do aspecto irregular e volúvel das entoações da fala coloquial, e dele tira sua força e sentido; a reincidência dos motivos serve apenas para assegurar alguma estabilidade e ordenação sem as quais a apreensão e a fixação da canção se tornariam bem mais difíceis.

Em suma, essa primeira seção remete a uma linhagem da canção popular cuja matriz entoativa a diferencia de outras vertentes mais apegadas às leis do discurso musical – entre as quais a bossa nova, que nesse quesito representou um incremento técnico (repetindo, sem jamais deixar de priorizar a compatibilidade entre texto e melodia). Páginas atrás foi sugerido que a letra desse trecho assume a perspectiva dos sambas-exaltação. Na verdade, em vista da instabilidade

entoativa de sua melodia, seria mais exato descrevê-lo como um pastiche de samba-enredo nacionalista, uma vez que o samba-exaltação geralmente se apoia na periodicidade de temas melódicos bem definidos e tende a uma estética orquestral. A sincopação da melodia e alguns elementos do arranjo na gravação de Nara (o coro ao estilo das “pastoras”, por exemplo) reforçam essa semelhança. A referência subjacente é, como já foi mencionado, a exaltação ufanista dos desfiles do carnaval oficial carioca, no qual, a partir do Estado Novo, se instituiu a obrigatoriedade de temáticas cívicas que edificassem a nação. Nota-se, pois, que a participação político-cultural das escolas de samba na definição da identidade nacional é associada, nesta canção, a uma atitude manipulada e acrítica, passiva diante da narrativa oficial, e à qual vai se opor a visão militante da seção seguinte.

A segunda seção contrasta com esta primeira em função da clareza e da coesão com que suas ideias musicais são articuladas. Ela se divide em cinco blocos de oito compassos (o quinto bloco é uma repetição literal da melodia e da letra do quarto, com variações harmônicas), nos quais um mesmo tema melódico é repetido em diferentes regiões harmônicas (apenas com um desfecho diferente no quarto bloco e, conseqüentemente, no quinto). Tal tema distribui-se de maneira equilibrada e proporcional no interior dos oito compassos: nos dois primeiros expõe-se uma ideia básica constituída por dois motivos (*a* e *b*), que desemboca numa repetição praticamente literal da mesma ideia no terceiro e no quarto compassos; na segunda quadratura, a frase final (também ligada ao segmento que lhe antecede) desenvolve os motivos apresentados anteriormente, concluindo na entrada do sétimo compasso.

Figura 4 – Tema da 2ª seção de “Feio não é bonito” (cc. 17-24)

O mesmo tema melódico aparece transposto sem maiores variações nos demais agrupamentos de oito compassos. Mas ainda que seja bastante inteligível e até mesmo esquemática quanto à organização das ideias e dos motivos, a melodia não traz consigo uma harmonia inerente, não sugere por si só uma progressão bem definida de acordes. O que se tem aqui é aquele esquema próprio da bossa nova: a entrada dos acordes ressignifica os motivos constantemente repetidos na melodia, ou, dito de outra forma, o sentido melódico apenas se completa com a intervenção da harmonia. A atenção volta-se, assim, para o encadeamento do discurso melódico-harmônico, que se torna peça fundamental na construção de sentido. Se no arranjo do disco de Nara essa concepção bossanovista está em alguma medida diluída (mas não anulada), na gravação feita por Carlos Lyra com Paul Winter ela parece ser aproveitada ao máximo:

17 Gm6 F#°(b13) Fm6(omit5) E7(omit5) Eb7M D7 Gm7
5J b13 6 b13 7 7M 7 b13 5J
1° BLOCO

25 Bb7M F7(#5) Dm7(b5) G7 Dm7(b5) G7 Dm7(b5) G7
5J F 3m b13 7 3m b13 3m
2° BLOCO

Figura 5 – Progressão harmônica e notas-chave da melodia do início da 1ª seção de “Feio não é bonito” na versão de Carlos Lyra e Paul Winter (cc. 17-32)³¹

Repare-se que a cada repetição dos motivos melódicos suas notas passam a ocupar uma posição distinta no interior dos acordes, acrescentando-lhes alguma dissonância. A melodia concisa, diatônica e reiterativa, tensionada pelo movimento cromático das vozes internas dos acordes, gera um padrão típico da bossa nova. É sobretudo nas composições de Tom Jobim que esse recurso adquire caráter modelar. “Eis um percurso bem característico da bossa nova de Jobim. Trajetória melódica quase sem variação mas com o sentido palmilhadamente modulado pela condução harmônica”, observa Luiz Tatit ao analisar “Corcovado” (TATIT, 2002, p. 169).

³¹ Originalmente, a tonalidade da gravação de Lyra e Winter é Sol# menor. Aqui, a transpusemos para a mesma tonalidade da gravação de Nara Leão (Sol menor) para facilitar a comparação.

Esse ponto, aliás, também já havia sido registrado por Rocha Brito no seu estudo sobre o movimento: “[na bossa nova] As melodias pouco variadas, insistindo na reiteração de uma mesma nota ou figuração melódica [...], não pretendem vida autônoma: ainda quando as cantarolamos ou assobiamos, inconsciente estamos imaginando ouvir a melodia ligada à estrutura harmônica correspondente” (BRITO, 1974, p. 30).

De fato, os primeiros compassos desta seção de “Feio não é bonito” se assemelham a algumas composições de Jobim dos anos anteriores. Encontramos sequências muito similares em canções como “Corcovado”, “Insensatez” e “O grande amor” (as duas últimas em parceria com Vinicius de Moraes): motivos breves e diatônicos, repetidos sobre uma progressão harmônica que sai da tônica menor e chega, pelo movimento descendente e cromático do baixo, à subdominante do sexto grau. O que impulsiona as peças é o atrito entre o plano da melodia e o da harmonia, onde se instaura a “batalha entre o que é diatônico e o que é cromático”, como descreveu Arthur Nestrovski ao comentar outra canção de Jobim, “Águas de março” (NESTROVSKI, 2004, p. 47).

No arranjo que Lindolfo Gaya fez para o disco de Nara Leão o uso das dissonâncias se mostra um pouco mais moderado que na versão de Lyra e Winter. A condução harmônica do naipe de sopros dispensa algumas tensões presentes no violão de Lyra – como, por exemplo, a linha cromática de trítonos descendentes do primeiro bloco (Fig. 5, cc.17-24), da qual restam apenas os intervalos de terças (no violão, décimas), também cromáticas e descendentes (Fig. 6, cc.17-24). De todo modo, a “espinha dorsal” da composição permanece sendo a mesma: motivos diatônicos reiterados sobre os movimentos cromáticos da harmonia. Apesar do arranjo se afastar da sonoridade da bossa nova, a redução do acompanhamento aos elementos mínimos chega mesmo a realçar essa característica estrutural.

The image displays a musical score for the first section of the song "Feio não é bonito" by Nara Leão, arranged by Lindolfo Gaya. It consists of two staves of music in G minor. The first staff, labeled "1º BLOCO", covers measures 17 to 24. Above the staff, the chords are Gm, D/F#, Fm6(omit5), Em(omit5), Eb, D7, and Gm. The melody is shown with notes and intervals: 5J, F, 6, 7, 7M, 7, b13, and 5J. The second staff, labeled "2º BLOCO", covers measures 25 to 32. The chords are Bb, F+/A, Fm/Ab, G7, Dm7(b5), G7, Dm7(b5), and G7. The melody continues with notes and intervals: 5J, F, F, b13, 7, 3m, b13, and 3m.

Figura 6 – Progressão harmônica e notas-chave da melodia do início da 1ª seção de “Feio não é bonito” na versão de Nara Leão (cc. 17-32)

Já está claro que a segunda seção desta canção foi concebida a partir de padrões musicais consagrados pela bossa nova: o papel mais ativo da harmonia, a melodia concisa que não se fecha em si mesma, o jogo entre diatonismo e cromatismo etc. Tal fato, aliás, já havia sido notado por David Treece: “*Feio não é bonito* [...] reproduziu a já familiar estrutura da Bossa Nova de um padrão melódico repetido em diferentes registros sobre uma harmonia cromática descendente” (TREECE, 2000, p. 144). Entretanto, essas constatações não devem nos levar a concluir que estamos diante de uma obra tipicamente jobiniana. Embora haja uma considerável afinidade estilística entre “*Feio não é bonito*” e algumas canções de Jobim, as repercussões desses expedientes na conformação do todo são muito distintas num caso e no outro. Aqui, a relação tensa da melodia com a harmonia não se sustenta durante toda a composição e tampouco traz grandes desdobramentos à forma. A partir do terceiro bloco as notas da melodia passam a ficar mais estáveis no interior dos acordes e, conseqüentemente, a harmonia não sai em busca de zonas menos previsíveis da tonalidade.

33 Cm7 G7 Cm7 G7(b9) Cm7 G7 Cm7 D7(b13)

3º BLOCO

41 Gm Gmb6 Gm6 Gm7 Cm7 D7 Gm7

4º BLOCO

49 Cm7 C#º Gm7/D Eb7M Cm7 D7 Gm7 (Fm7 Bb7)

5º BLOCO

Figura 7 – Progressão harmônica e notas-chave da melodia do final da 1ª seção de “*Feio não é bonito*” na versão de Nara Leão (cc. 33-56)

Na realidade, o que se verifica aqui são lugares de chegada habituais aos caminhos harmônicos tradicionais. Ainda que cada bloco individualmente se desenvolva, em maior ou menor grau, pelos padrões bossanovistas mencionados, quando encadeados eles atuam como pontos de referência de um plano tonal bastante convencional.

The image shows a musical score for the 2nd section of the song "Feio não é bonito". It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into six distinct blocks of music, each with a specific chord and a corresponding lyric. The chords are: Gm (cc.17-24), Bb (cc.25-32), Cm (cc.33-40), Gm (cc.41-48), Cm (cc.49-56), and Gm. The lyrics are: "Feio...", "Canta...", "Chora...", "Ama...", "Ama...", and "Ama...". Above each block, there is a letter indicating the chord quality: T for Tonic (Gm), S for Supertonic (Bb), and T for Tonic (Cm). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some blocks having a more complex rhythmic pattern.

T	T	S	T	S	T
Gm (cc.17-24)	B \flat (cc.25-32)	Cm (cc.33-40)	Gm (cc.41-48)	Cm (cc.49-56)	Gm
Feio...	Canta...	Chora...	Ama...	Ama...	

Figura 8 – Lugares de chegada da 2ª seção de “Feio não é bonito”

O interesse da composição parece estar mais na acumulação da carga emocional, atingida pela transposição do tema melódico para registros cada vez mais agudos, do que na realização de um raciocínio harmônico complexo. O efeito de crescente tensão é ainda reforçado pela condução das vozes internas dos acordes: nos dois primeiros blocos, o acompanhamento efetua uma linha cromática descendente; no terceiro bloco, esse movimento é suspenso e a harmonia adquire caráter reiterativo; no quarto e no quinto blocos, o cromatismo é retomado mas agora em sentido ascendente. A reversão do movimento cromático da harmonia, unida à transposição sempre ascendente do tema melódico, coincide com a intensificação operada na letra, já referida anteriormente. Tudo isso culmina, como também notou Ismael Gerolamo, no “pedido de resolução das aflições históricas do morro” (GEROLAMO, 2017, p. 189), ou seja, a intensificação da melodia, da harmonia e do texto expressa de maneira convincente e convicta a vontade de mudança histórica.

Há aqui, portanto, a tentativa de empregar recursos composicionais da bossa nova na elaboração de uma canção popular com intenções engajadas. Isso passa inclusive pela “reintrodução” de motivos harmônicos consagrados pelo repertório mais convencional (a sequência $5 \rightarrow b6 \rightarrow 6 \rightarrow 7$ sobre o acorde menor no quarto bloco, por exemplo) em meio a procedimentos tipicamente bossanovistas. De certa maneira, os dois últimos blocos manifestam esse ideal de integração do “moderno” com o “tradicional”: a mesma melodia que aparece sobre uma progressão harmônica de cunho tradicional é depois repetida de forma rearmonizada,

assumindo características mais dissonantes (por sinal, a segunda progressão se assemelha à cadência final de “O grande amor”, citada acima). A incorporação de elementos da tradição ocorre, todavia, por meio da abordagem bossanovista, que é predominante nesta seção. O próprio recurso à variação harmônica, se pretendia integrar práticas distintas, apenas reforça a primazia de uma sobre a outra, já que a interferência dos acordes sobre o sentido melódico é justamente um dos diferenciais da bossa nova.

Em todo caso, o que os autores almejam não é um amálgama cultural, mas uma forma estética que adeque as técnicas composicionais da bossa nova ao contexto de reivindicação social. Qualquer inclinação a abarcar ingredientes de outros paradigmas culturais está condicionada a essa premissa. Nesse sentido, a estrutura bipartida da composição traduz a circunstância em que a aproximação do universo popular encontra limites na própria maneira como os autores se situam diante dele. Isso porque a forma contrastante da canção, ao mesmo tempo que reserva um campo para a expansão das prioridades estéticas e políticas da bossa nova e do grupo social a ela vinculado, também restringe nitidamente o alcance desse gesto. Às diferentes seções correspondem diferentes valores estéticos, posturas ideológicas, recortes sociais; são delimitados e separados, dessa maneira, os espaços simbólicos do samba-enredo e da bossa nova, da visão patriótica conservadora e do compromisso desmistificador com a transformação histórica, das escolas de samba e da intelectualidade engajada. O empenho político e a solidariedade entre classes, expostos na letra em perspectiva universalista, encontram-se assim sutil mas intrinsecamente ligados à reposição da distância social e à afirmação de valores culturais e ideológicos particulares.

2.5. Modernização e engajamento

Não há novidade alguma em apontar que a canção engajada que aflorou no Brasil dos anos 1960 fincava raízes no legado estético da bossa nova. Mas que tendências históricas e sociais se manifestaram nesse fato, e como a criação artística lhes imprimiu sentido particular? Devemos tentar responder a essas questões sem cair no engano de passar diretamente do recorte social para o juízo de valor, como se bastasse mostrar na obra a sua origem de classe para assim definir seu teor ideológico e sua validade artística. É preciso se perguntar, portanto, como na forma estética

da bossa nova foram condensadas determinadas experiências sociais, culturais e históricas, e quais as implicações de se recorrer a tal forma na elaboração de uma canção socialmente atuante.

Pois bem, também não é nenhuma novidade associar a bossa nova ao otimismo desenvolvimentista dos anos JK e às aspirações de modernidade cultural da classe média da zona sul carioca nesse período. Embora tal paralelo não seja despropositado, ele permanece um tanto mecânico se não forem contempladas as condições específicas do campo da música popular, bem como a perspectiva pela qual essa matéria histórica foi apreendida e ressignificada nas obras. A bibliografia sobre a bossa nova tem destacado o caráter de intervenção cultural do movimento, decorrente de uma atitude reflexiva face à realidade brasileira e, em especial, à trajetória da própria canção popular urbana que se desenvolve no Brasil na primeira metade do século XX. A esse propósito, Luiz Tatit identifica na conduta de Tom Jobim e João Gilberto um gesto de decantação, uma “triagem dos traços fundamentais” da canção popular brasileira, que àquela altura já apresentava contornos bem definidos (TATIT, 2004, p. 81). Segundo o autor, os dois músicos buscavam a “essência de uma linguagem que até então se formara de fragmentos entoativos da fala coloquial, calibrados pela habilidade musical espontânea dos artistas populares no ofício de transmitir, com eficácia e encanto, as experiências pessoais” (TATIT, 2002, p. 160). No âmbito musical, como vimos, essa interpretação seletiva da tradição cancional brasileira se deu através da contenção e da ordenação dos tais fragmentos entoativos da oralidade, que vinham fornecendo aos compositores populares a matéria-prima do seu artesanato de canções.

A bossa nova representa, pois, um momento em que a canção popular se defronta consigo mesma e faz um balanço de suas experiências passadas, tendo em vista equacionar, na sua própria forma, os problemas colocados pela modernização brasileira no campo artístico. Ela torna-se, nas palavras de Santuza Cambraia Naves, “o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais”, procurando mais do nunca articular as questões externas da sociedade com o plano interno do fazer cancional (NAVES, 2010, p. 19-21). O recurso à metalinguagem, marcante em composições como “Desafinado” ou “Samba de uma nota só”, é apenas a manifestação mais flagrante dessas novas preocupações. O fato é que o cunho autorreflexivo das canções era propiciado pelas intensas transformações que o circuito da música popular vinha experimentando nas últimas décadas. Como mostra Gabriel Lima Rezende, o desenvolvimento do rádio e da fonografia, acompanhado pela crescente circulação de produtos musicais estrangeiros, suscitou variados debates estético-ideológicos e trouxe a necessidade de se pensar os caminhos da música popular no Brasil (LIMA REZENDE; SANTOS, 2014, p. 103). Ao mesmo tempo, o processo de

modernização desses setores também conferiu maior autonomia à produção musical, desligando-a até certo ponto das práticas sociais em que ela se radicava. A modernização do campo da música popular teve, portanto, um duplo papel no surgimento dessa canção de características autorreflexivas: de um lado, colocou no horizonte dos músicos e intelectuais uma série de impasses estéticos e ideológicos; do outro, forneceu as condições para a música popular emancipar-se esteticamente das formas de sociabilidade que a engendraram, permitindo que tais impasses fossem respondidos no nível da elaboração formal das canções (LIMA REZENDE, 2018, p. 134-135).

Entre essas transformações está a profissionalização dos músicos que atuavam nas rádios e gravadoras, intensificada sobretudo a partir dos anos 1930. Surgiam novos padrões técnicos e novas figuras sociais, proporcionando uma presença cada vez maior de profissionais oriundos das camadas médias nesses espaços (BESSA, 2005, p. 201-204). A autonomia estética conquistada pela bossa nova decorre em certa medida desse “momento de transição na estrutura produtiva da música popular, no qual as relações declinantes ainda se imbricavam com as emergentes”, como observa Lima Rezende (2018, p. 125). Tom Jobim seria, nesse sentido, o exemplo de um músico profissional-amador, “um profissional (tanto no sentido do preparo técnico, quanto no sentido da dependência econômica no exercício da atividade) cuja conduta era atravessada por elementos de informalidade e artesanidade que permeavam as relações de trabalho” (LIMA REZENDE, 2018, p. 125). Algo de semelhante é sugerido pelo comentário de Lorenzo Mammi sobre a entrada da bossa nova na indústria musical. Mais que uma simples adesão às exigências do sistema de produção, a profissionalização e o apuro técnico dos músicos bossanovistas teriam sido a maneira encontrada por “uma classe média tradicionalmente improdutiva” de reivindicar uma “condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto” (MAMMI, 1992, p. 64). Diz o autor: “o abandono do amadorismo não foi, para a geração de ‘Chega de saudade’, um processo necessário apoiado sobre uma estrutura produtiva sólida. Foi uma escolha de campo” (MAMMI, 1992, p. 64).

Nem a maleabilidade lúdica e casual das práticas sociais que originaram a canção popular brasileira, nem o tecnicismo utilitário ajustado às demandas da linha de produção. A bossa nova ocupa esse entrelugar em que a necessidade profissional resguarda certa autonomia artística, em que os imperativos da modernização parecem ser fruto de uma livre escolha. Daí o sentimento de “ascensão sem esforço” que emana de suas canções, imbuído da “esperança de uma modernidade leve” (MAMMI, 2017, p. 45-46). Daí também, em contrapartida, o olhar algo melancólico sobre

aquilo que se deixou pelo caminho, o “mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar” (MAMMÌ, 1992, p. 64). O caráter autorreflexivo de que falamos deriva desse distanciamento em relação a certas experiências sociais que estiveram na base da tradição cancional da primeira metade do século, experiências que agora se desagregavam por conta do mesmo impulso modernizador que ensejava o surgimento desse tipo de canção. “Ao voltar-se para si mesma”, diz Lima Rezende, “a canção também refletia sobre um mundo musical que, no refluxo das formas de sociabilidade que lhe davam sustentação, perdia suas condições objetivas de existência” (LIMA REZENDE, 2018, p. 143). Aquele gesto de triagem apontado por Luiz Tatit, a proposta de “uma leitura essencial das canções brasileiras produzidas até então” que caracterizaria a bossa (TATIT, 2002, p. 164), só se torna possível a partir do momento em que a esfera da produção da música se divorcia em alguma medida das práticas que antes a envolviam. Assim, o esforço de síntese é também a tentativa de reconciliar, na forma da canção, as vivências apartadas pelo mundo moderno; mas tal reconciliação jamais se completa pois a própria síntese pressupõe aquele distanciamento. Disso resulta a “utopia de uma modernização sem traumas” (LIMA REZENDE, 2018, p. 142), que a bossa nova encara com esperança e alguma melancolia, além de aguçada sensibilidade artística.

Vale notar que, embora tenhamos focado os procedimentos composicionais da bossa nova, outros dos seus parâmetros, não menos importantes, conformam igualmente essa visão. Em análise sobre a batida de violão de João Gilberto, Walter Garcia mostrou como também aí o que se realiza é uma síntese de experiências anteriores, no caso uma “simplificação requintada do padrão rítmico do samba” (GARCIA, 1999, p. 81). No vaivém das variações que ora se afastam do samba, ora retornam a ele, a famosa batida efetuaria, a um só tempo, a negação e a afirmação desse gênero, conciliando os dois gestos (GARCIA, 1999, p. 115).³² A suspensão dos conflitos promovida por tal operação, na qual a ruptura com a tradição ganha a aparência de um desdobramento natural, é sugestiva daquele ideal de modernização branda. Mas o otimismo dessa perspectiva tem, na obra do músico baiano, o contrapeso da “sensação de perda causada pelas

³² Sendo o jogo de identidade e alteridade diante do samba algo constitutivo da própria identidade da batida bossanovista, o conflito inerente a essa operação é introjetado na forma, onde, pelo caráter equilibrado desta última, seus aspectos contraditórios aparecem como complementares. A suspensão do conflito por meio da sua conversão em fator estruturante do ritmo parece ser a chave para entender a “contradição sem conflitos” de João Gilberto. O conflito, contudo, não se liquida; o que ocorre é que a ruptura com o samba adquire a aparência de continuidade, ao mesmo tempo que algo de diferente – a bossa nova – se afirma.

bruscas mudanças sociais” – ainda que tais mudanças não deixem de ser desejadas (GARCIA, 2012, p. 230). O canto baixinho de João Gilberto, de um lirismo que observa à distância os sentimentos exprimidos, não chega a encarnar um sujeito presente no mundo onde ocorrem as experiências cantadas; ele reside antes no terreno da memória, onde o sujeito apartado daquele mundo se põe a recordar os carnavais passados (GARCIA, 2012, p. 221-230). “As gravações de João Gilberto expressam a melancolia de quem canta uma festa da qual está distante”, descreve Walter Garcia (2012, p. 228). A meio caminho entre a “esperança sem efusão” e a “lamentação sem lamúria”, a bossa nova de João Gilberto toma consciência da distância e das perdas impostas pela ordem moderna que se instala abruptamente, mas também conserva uma expectativa positiva em relação a tais mudanças. No seu horizonte, diz o autor, o choque entre os dois Brasis, o tradicional e o moderno, transforma-se em enlace (GARCIA, 2012, p. 231).

Uma vez identificada a matéria social e histórica que a forma bossanovista incorporou e da qual tirou sua força artística, cabe investigar as razões e as implicações da influência decisiva dessa forma na criação de uma música de contestação social. O que nos diz o fato de tal música, ao propor uma aproximação com a cultura popular, buscar inspiração num modelo estético que condensa justamente a experiência oposta, a da observação distanciada do declínio das bases dessa cultura? Por que os artistas engajados escolheram a expressão de uma modernização promissora e sem conflitos para denunciar precisamente os traumas da moderna sociedade brasileira? A resposta a tais questões decerto não se resume à simples incompatibilidade entre intenções políticas e resultados estéticos. Antes, a aparente inadequação dos expedientes formais torna-se, nestas circunstâncias, um traço funcional no conjunto da obra, e, logo, fundamental para a definição do seu fundo ideológico e da atmosfera social de seu público. Não fosse assim, a fórmula estética inconsistente dificilmente justificaria o êxito alcançado por esse projeto de canção engajada.

Como foi visto, em “Feio não é bonito” o tema do morro carioca é encarado por um viés abstrato, priorizando o geral em detrimento do particular, voltando-se antes para a recusa do imaginário conservador do que para a defesa de pautas concretas dos moradores das favelas. Ora, a opção pelo estilo bossanovista na construção musical é plenamente coerente com essa abordagem da letra. A visão solidária porém distanciada dos problemas do morro encontra ressonância naquela “leitura essencial” da tradição da canção popular brasileira, pois também essa leitura precisa tomar distância da linguagem intuitiva dos artistas populares para conseguir reelaborá-la em formato sintético. Tanto letra como música adotam, assim, um ponto de vista

externo às experiências enfocadas, partindo delas para desenvolver reflexões de alcance mais amplo, ou menos enraizadas em seus contextos de origem. Aliás, a perspectiva “externa” da letra é reforçada pelo tipo de discurso musical da bossa nova, relativamente autônomo diante da irregularidade entoativa da fala coloquial, como sugere o comentário de Luiz Tatit:

Há uma diferença sensível entre as canções que partem de fatos externos e de temas melódicos bem constituídos por leis musicais e as canções que partem da visão pessoal do compositor a respeito de um fato vivido ou elaborado internamente, e que são produzidas em forma de relato da experiência com texto e entoação. [...] Uma é de fora para dentro, outra, de dentro para fora (TATIT, 2002, p. 105).

Temos aqui um caso bem delineado de uma perspectiva construída “de fora para dentro” (o que é simplesmente um dado técnico, antes que uma qualidade ou defeito). É significativo, porém, que seja esta a perspectiva escolhida para enunciar as demandas vindas – como os versos dão a entender – de dentro do morro. Longe de ser um deslize estético, o imbricamento de ângulo externo e interesses internos é um fator estrutural da canção. Seu efeito mais imediato é o de criar a impressão de um forte vínculo ideológico entre os intelectuais engajados e os moradores pobres das favelas, já que os primeiros surgem naturalmente como porta-vozes dos segundos, ambos visando as mesmas soluções históricas. O alinhamento das posições políticas de uns e de outros é, portanto, um importante pressuposto da canção, uma afirmação sempre subjacente e mais decisiva para o sentido geral que as vagas contestações pronunciadas.

Sob esse aspecto, a escolha de um modelo musical que expressa a utopia de uma modernização sem rupturas se ajusta felizmente à ideia de uma união de classes livre de maiores conflitos. Se por um lado a alta classe média bossanovista toma consciência da realidade excludente do país, por outro ela ainda confia que o desenvolvimento econômico e cultural, que a beneficiou, chegará para todos. Um depoimento de Carlos Lyra sobre a ebulição artística dos anos 1960 ilustra bem essa mescla de empenho social com otimismo modernizante, que vimos estar no núcleo da própria concepção formal de “Feio não é bonito” (apesar do depoimento se concentrar na experiência do CPC, que foge ao nosso foco, a descrição da atmosfera cultural aos olhos do compositor se mostra pertinente):

A nossa visão era de que nós estávamos fazendo um país novo, através desse projeto artístico. Acredito que o mesmo aconteceria em outras áreas que não eram do setor artístico. Até porque o Brasil estava mesmo em alta naqueles tempos. [...] O país todo vivia um ritmo de desenvolvimento que gerou tudo

isso: o Teatro de Arena, o CPC, o Oficina, a poesia concreta, os mundiais de futebol [...] tem o desenvolvimento de todo o parque industrial, tem Brasília... Você vê, então, que o CPC não podia deixar de acontecer numa época em que toda a parte cultural deste país estava em ebulição. É claro que estamos falando de desenvolvimento a nível médio. Infelizmente não era ainda o desenvolvimento do camponês, do operário. Era uma coisa muito dentro da classe média, porque todas aquelas pessoas eram de classe média (apud BARCELLOS, 1994, p. 101).

Como se vê, Lyra considera que o progresso desfrutado pela classe média *ainda* não alcançara o camponês e o operário. Em seu projeto cultural e social, a consciência da desigualdade convive pacificamente com a utopia bossanovista de modernização. É como se a expansão da bossa nova rumo a temáticas sociais e materiais populares andasse junto com a expansão do desenvolvimento nacional rumo às parcelas excluídas da população. Apesar do tom de urgência histórica da canção, a mudança que ela projeta não decorre de uma profunda reestruturação da sociedade, de uma ruptura com o modelo de modernização, mas sim do alargamento e da intensificação desse modelo.³³ O subdesenvolvimento seria uma defasagem em relação ao padrão moderno; a pobreza, uma reminiscência do passado.³⁴ Assim se explica o fato de a bossa nova figurar no polo crítico e avançado da canção, enquanto a tradição das escolas de samba apenas reproduz o discurso atrasado e alienado. O saldo dessa proposta é uma união conflituosa, um alinhamento desigual, uma aproximação à distância. Por trás da aparência de integração social e de convergência cultural, fronteiras são demarcadas, papéis estabelecidos, valores preteridos. O aspecto contraditório desse movimento já havia sido notado por Marilena Chaui, em comentário sobre a música influenciada pelo CPC num fascículo dedicado à obra de Carlos Lyra:

Era preciso resgatar o samba e os ritmos nacionais e lhes dar um conteúdo social e político, mas era preciso, ao mesmo tempo, que essa volta à tradição autêntica fosse também um sinal de progresso, de luta contra o subdesenvolvimento. A bossa nova [...] significava desenvolvimento,

³³ Outra declaração de Lyra confirma essa perspectiva que subjaz sua obra artística: “Essa música de participação começa a aparecer junto com o declínio da expansão econômica nacional, que começou a entrar em crise. [...] A tomada de consciência chegou a um delírio em que a realidade era tomar o governo e fazer um país socialista. E o que acontece? Destroçou praticamente toda a forma que tinha sido encontrada até então. Então aparecem músicas de dois acordes [...]. Uma música muito precária” (apud MELLO, 2008, p. 162). Perceba-se que a consciência da crise não conduz à ruptura do sistema – ruptura que por sua vez é associada a um regresso estético (leia-se, harmônico).

³⁴ Inspiro-me em comentário de Paulo Arantes (1992, p. 27-28). A crítica à visão dualista que subjaz esse tipo de raciocínio já é bem conhecida, principalmente em função de trabalhos como os de Francisco de Oliveira (2013), Roberto Schwarz (1978) e Fernando Henrique Cardoso (1972).

enquanto o velho samba permanecia marca registrada do atraso. A solução foi curiosa: grande sofisticação e refinamento musical (sobretudo na harmonia e na instrumentação) e empenho nos conteúdos sociais (nas letras) (CHAUI, 1982).

A articulação entre música “sofisticada” e versos de teor social seria, portanto, a fórmula estética encontrada pelos músicos empenhados de harmonizar, sem superar, as contradições inerentes a seu projeto de engajamento cultural. Pois tais músicos, ao tomarem a bossa nova – sem dúvida uma grande realização artística da classe média – como o produto acabado do desenvolvimento, a “evolução natural da música popular” (a expressão também é de Lyra) (apud LIRISMO..., 1963), estavam certamente priorizando alguns valores particulares em detrimento de outros. Esse, aliás, é um dos sentidos daquele gesto de triagem: a “operação simultânea de *eliminação* e *seleção* de valores, considerados respectivamente como indesejáveis e desejáveis, de acordo com a visão de mundo de um grupo social num período histórico determinado” (TATIT, 2004, p. 93).³⁵ Em “Feio não é bonito”, em função daquela aliança implícita, esse particular se reveste de tintas universais, ou ao menos aparece como um interesse comum entre grupos diversos. O que ocorre assim é que tanto os valores culturais do samba como o papel político dos habitantes do morro são ao mesmo tempo prestigiados e preteridos, afirmados e negados. O conflito dessa posição permanece, entretanto, suspenso na aparência de união de classes, garantida pelo cunho abstrato das reivindicações – afinal, todos são contra a pobreza e o sofrimento. A síntese musical encontra paralelo na síntese política, e ambas atuam para criar a impressão de continuidade onde existem potenciais fissuras.

Essas fissuras, por sua vez, nada tinham de abstrato. O momento feliz vivido por aquela elite cultural não estava tão desligado das adversidades enfrentadas pelos sambistas populares e pelos moradores dos morros e subúrbios. Não custa lembrar que a acelerada expansão industrial do país exigiu taxas cada vez maiores de exploração do trabalho, caminhando “inexoravelmente para uma concentração da renda, da propriedade e do poder” (OLIVEIRA, 2013, p. 60). O clima

³⁵ Aí está um dos limites da interpretação que vê a bossa nova como uma “protocanção” ou o “grau zero” da canção popular brasileira. O que é essencial para um grupo não o é necessariamente para outro. Talvez um sambista tradicional encontre exageros estéticos numa interpretação de João Gilberto, e sinta a falta de outros elementos considerados fundamentais para sua vivência do samba. Toda triagem passa pelo filtro de um grupo. Se a bossa nova efetua uma síntese, uma “neutralização de estilos”, se ela elimina certas particularidades culturais e étnicas, esse gesto só é possível para um grupo que não está necessariamente enraizado na tradição da qual ele faz sua leitura. Essa leitura é portanto também particular a um certo grupo, e não um grau zero. Isso não é nenhum demérito; pelo contrário, é de onde vem a força artística dessas produções.

de agitação social da primeira metade dos anos 1960 procede em grande parte da resposta política das massas trabalhadoras a esse processo, insatisfeitas que estavam com a distribuição desigual da renda e a deterioração de seu salário real, que só se intensificaram nos anos áureos do desenvolvimentismo (OLIVEIRA, 2013, p. 78-92). O padrão de consumo e o estilo de vida adquiridos pelas camadas médias e altas nesse período se assentaram num mercado restrito, propiciado por um modelo excludente que formou “ilhas de desenvolvimento num contexto de pobreza” (CARDOSO, 1972, p. 40). Havia, portanto, alguma incompatibilidade entre a proposta de ampliar a modernização utópica da bossa nova e a adesão radical às causas populares.

Mas não é preciso ir tão longe para enxergar os atritos não pronunciados entre os grupos sociais em questão. A própria existência de algumas favelas do Rio de Janeiro se conecta de certo modo à prosperidade da classe média na zona sul. Basta lembrar o *boom* imobiliário que essa região da cidade assistiu nos anos 1940, atraindo, por um lado, uma alta classe média em busca do sonho de “morar à beira-mar”, e, por outro, uma grande quantidade de mão de obra barata, o que fez multiplicar o número de favelas nos terrenos mais íngremes e desvalorizados (ABREU, 2006, p. 112). Portanto, a mesma dinâmica urbana que levou a alta classe média para perto da praia – onde a bossa nova nasceria “de janelas abertas para o Atlântico, com letras douradas de verão” (CASTRO, 2001, p. 73) – fez também proliferarem os barracos nas encostas próximas (e mais tarde os poria abaixo). “A favela não é uma comunidade isolada”, atenta Machado da Silva, “sua própria existência depende muito mais de determinadas condições estruturais da sociedade global do que dos mecanismos internos desenvolvidos para mantê-la” (MACHADO DA SILVA, 2011, p. 699). A visão do morro como um mundo à parte se completa na noção de que os pobres viveriam fora da sociedade, para o que a solução seria, naturalmente, integrá-los à moderna comunidade nacional.

Olhando o contexto cultural, notamos que também aquela “ascensão sem esforço” dos músicos de classe média não se separava dos obstáculos impostos aos sambistas populares. A modernização da indústria musical trouxe novos padrões estéticos e, conseqüentemente, mudou o perfil social dos músicos atuantes. Com a profissionalização e a introdução das orquestras nas rádios e gravadoras, não seriam mais os sambistas oriundos das práticas comunitárias, acostumados a improvisar e a tocar de ouvido, os integrantes principais dos conjuntos acompanhantes; em seu lugar, predominavam, nas orquestras e nos regionais, músicos brancos da classe média, cuja instrução formal obedecia a critérios estritamente musicais, mais próximos da performance de concerto. “Quando muito, reservava-se aos negros o lugar de ritmistas dos

conjuntos musicais”, observa Virgínia Bessa (2005, p. 201-204). Quanto aos compositores populares, estes tampouco tiveram acesso efetivo às rádios e gravadoras. Mal remunerados pelos seus direitos autorais, viram muitos outros grupos prosperarem em cima de uma “cultura nacional” da qual eles, os sambistas, foram os maiores contribuintes. “Os cantores brancos de classe média com certeza estavam entre os que mais tiraram proveito do fato do samba atingir a crista do sucesso”, aponta Adalberto Paranhos (PARANHOS, 2003, p. 99-100). Isso sem contar, é claro, os proprietários das emissoras de rádio e das empresas fonográficas.

Essa cisão entre a esfera da produção de música popular e as práticas informais que lhe serviram de base foi, como vimos, uma das condições para que a bossa nova surgisse com sua proposta reflexiva. A tendência a uma abordagem musical mais técnica e autônoma, já visível nos arranjos e nas performances, alcançava o próprio ato de compor, e assim também o compositor adquiria outro perfil social, o do jovem cosmopolita da classe média. Com isso, a música popular conquistava um *status* artístico de que até então não havia gozado, agradando ao público mais abastado “que se envolve de maneira mais objetiva e técnica com o mundo musical” (TATIT, 2004, p. 78). O que ficava um pouco de lado, porém, era a habilidade intuitiva, mas não menos refinada, dos artistas populares, interessados não tanto em explorar caminhos musicais quanto em transmitir, com o canto no limite da fala, as experiências vividas ou presenciadas. À medida que a especialização musical da bossa nova virava sinônimo de “sofisticação” e “modernidade”, o artesanato dos sambistas, também muito apurado, mas mais radicado na oralidade, ia parar no polo oposto, o do “folclore” e do “atraso”. Tal juízo seria explicitado pelos defensores veementes da nova estética, como Augusto de Campos: “Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira” (CAMPOS, 1974, p. 283-284). Mas mesmo aos olhos dos bossanovistas engajados, simpáticos às manifestações populares, os sambistas dos morros e subúrbios, que outrora tinham dado feição moderna ao samba urbano, apareciam agora como o que havia de mais “puro” e “autêntico” na tradição musical brasileira.

O ganho de autonomia da esfera musical, que vem na esteira da racionalização da indústria e desemboca na entrada definitiva da classe média no seio da produção de música popular, teve como contraparte a desqualificação de regimes culturais mais arraigados nas vivências coletivas imediatas. Aliás, a modernização brasileira apenas acirrou as tensões entre os grupos sociais que ocuparam lados opostos do processo, não só no campo cultural como também no espaço urbano e na arena política, para ficar nos exemplos mencionados. Sob essa perspectiva, a ideia de que a

união entre classes médias e populares se sustentaria nas “conquistas” da modernidade, sem rever profundamente seus pressupostos, mostrava-se evidentemente problemática. Aquele impasse tão bem retratado em *Rio, zona norte* – a falta de um solo comum para a arte culta, a cultura popular e a produção de massa – encontraria na bossa nova participativa uma resposta que, embora eficiente, estava longe de alinhar os diferentes âmbitos. Pelo contrário, a canção engajada no nascimento da MPB transformaria em hierarquia interna das obras a contradição ainda viva na sociedade, dando forma coerente à distância social e diluindo os atritos culturais e políticos na aparência de unidade.

2.6. A “opinião” de Zé Keti

Foram muitas as produções artísticas que, na primeira metade da década de 1960, abordaram a temática do morro carioca pelo viés da denúncia social. Na maioria dos casos, o morro adquiria um sentido abrangente, enquanto símbolo da exclusão social em geral, como vista pela intelectualidade de esquerda. O imaginário construído ao seu redor desempenhava assim uma função estratégica na afirmação da unidade nacional-popular, fazendo confluír num mesmo espaço simbólico os sambistas populares e os intelectuais engajados. A articulação de diferentes contextos socioculturais sobre um eixo temático foi, como dissemos, um dos núcleos de força dos primeiros discos de Nara Leão, bem como do espetáculo *Opinião*. No entanto, algumas perspectivas agrupadas sob o mesmo teto ideológico guardam diferenças significativas entre si, as quais o sentimento de coesão política e cultural tende a encobrir. Muito distinta da visão contida na canção de Lyra e Guarnieri é, por exemplo, aquela que encontramos por toda a obra de Zé Keti, preocupada desde sempre com o tema das favelas cariocas. A título de comparação, será proveitoso fazer alguns comentários sobre as composições desse sambista. Uma delas, “O favelado”, vem bem a propósito para ilustrar a diferença de perspectivas, justamente por apresentar um recorte geral semelhante ao de “Feio não é bonito” (ambas, por sinal, foram incluídas no repertório do show *Opinião*).

O morro sorri
A todo momento
O morro sorri
Mas chora por dentro
Quem vê o morro sorrindo
Pensa que ele é feliz, coitado

O morro tem sede
 O morro tem fome
 O morro sou eu
 O favelado
 O morro sou eu
 O favelado

Como na canção de Lyra e Guarnieri, os versos expõem a miséria existente no morro e desmontam o senso comum que o vê como o lugar de uma alegria simples e resignada. Também aqui o jogo de oposições acentua o contraste entre a visão superficial e ingênua (“o morro sorri / a todo momento”) e a dura realidade interna (“mas chora por dentro”). E mais uma vez o morro aparece personificado, detendo gestos e atributos humanos (sorri, chora, é feliz, tem sede, tem fome). A canção, entretanto, toma uma direção muito diversa da que vimos anteriormente. Se em “Feio não é bonito” esses recursos ajudavam a delinear um morro ideal e abstrato, no samba de Zé Ketí eles levam a um desfecho bem mais tangível. Em vez da representação do morro se abrir para contestações amplas e vagas, ela se particulariza e se volta ao seu contexto concreto: ao final, o morro que chora e sente fome e sede é o seu próprio morador, e este é o próprio locutor da canção (“o morro sou eu, o favelado”). Na composição anterior a tendência era partir de uma referência específica para alcançar um significado geral; agora o movimento é contrário: sai de uma imagem abstrata para chegar não apenas a uma circunstância particular, mas também a um sujeito que vive na pele os revezes descritos. O morro não é símbolo do sofrimento e da injustiça; antes, ele se associa por metonímia ao seu habitante, traduzindo uma situação que é própria a este. O “choro” e a “tristeza”, ao invés de deslizarem para o campo abstrato do “feio”, adquirem lastro muito palpável na sede e na fome. O objetivo não é anunciar que o mundo não é justo e que algo precisa ser feito; trata-se, na verdade, de dar a conhecer as adversidades experienciadas pelo favelado, que ganha voz para expressá-las.

Este não é um caso isolado na obra de Zé Ketí. Muito pelo contrário, o imaginário construído em torno das favelas do Rio de Janeiro permeia boa parte das canções do compositor, sempre apropriado por uma perspectiva interna, “de dentro pra fora”, atenta às peculiaridades desse universo sociocultural. Disso resulta uma denúncia social de outro tipo, bem mais entranhada na vivência cotidiana dos habitantes dos morros e subúrbios, com o olhar voltado às dificuldades efetivas por eles enfrentadas. Em “Acender as velas”, gravada por Nara em seu segundo LP (e também incorporada ao show *Opinião*), tem-se um relato áspero da vida – e da morte – nos morros. A prática de velar os mortos aparece como um fato costumeiro no dia a dia dos moradores das comunidades pobres, esquecidas pela sociedade oficial. A composição não

deixa de elencar alguns dos sinais desse abandono, e suas trágicas consequências: “é mais um coração / que deixa de bater / um anjo vai pro céu [...] o doutor chegou tarde demais / porque no morro / não tem automóvel pra subir / não tem telefone pra chamar”. O que se constata assim é, na descrição de Nei Lopes, o “desamparo das comunidades carentes diante do poder público, determinando a banalização da morte e exacerbando a sensação de impotência diante dela” (LOPES, 2000, p. 108). O lamento dos versos finais – “e a gente morre sem querer morrer” – surge também como um testemunho da vontade de viver e da necessidade de resistir. Note-se que a locução pronominal “a gente” situa o enunciador no interior da coletividade em nome da qual ele fala, sem indício de demagogia. A denúncia aqui não procede da descoberta de que a miséria está logo ali ao lado; ela vem de dentro da comunidade, dirigindo-se ao interlocutor externo para lhe mostrar a realidade que ele desconhece.³⁶

“Opinião”, o outro samba de Zé Ketí gravado no segundo disco de Nara, oferece uma comparação instigante com “Feio não é bonito”. Ambas as canções figuram no repertório de Nara Leão e no espetáculo *Opinião*, mas, apesar da intenção combativa em comum, elas parecem divergir quanto aos seus propósitos: numa, o morro “pede pra se acabar”, na outra, o seu habitante se recusa veementemente a desocupá-lo:

Podem me prender
Podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião

Daqui do morro eu não saio, não
Daqui do morro eu não saio, não

Se não tem água
Eu furo um poço
Se não tem carne
Eu compro um osso e ponho na sopa
E deixa andar
Deixa andar...

Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu

³⁶ Sobre a composição de “Acender as velas”, Zé Ketí diz “que o samba nasceu do seu próprio dia a dia de homem da favela, que já viu ‘muita gente morrer por faltar recursos ao morro’” (apud IVAN, 1964).

Evidentemente, não se trata de uma discordância quanto à natureza boa ou má das favelas. O morro de “Feio não é bonito”, como vimos, é uma instância muito mais simbólica do que real; o que se quer ver liquidada, obviamente, é a pobreza que ele representa. Já a defesa aguerrida do morro pelo favelado de “Opinião” possui um subtexto muito concreto. O Estado da Guanabara perpetrava à época uma severa política de remoções de favelas, promovendo “a retirada compulsória dos moradores dos morros para regiões pouco urbanizadas, afastadas do centro da cidade e de suas fontes de emprego” (MATTOS, 2013, p.176). Para se ter uma ideia, entre 1962 e 1965 o governo de Carlos Lacerda removeu mais de 40 mil pessoas, número que cresceria nos próximos anos durante o mandato de Negrão de Lima. Com chegada do regime militar, líderes favelados seriam torturados e assassinados (MATTOS, 2013, p. 174-175), e até meados da década seguinte essa política teria erradicado favelas históricas situadas em áreas nobres da zona sul visadas pelo mercado imobiliário (GONÇALVES, 2014, p. 210). É nesse cenário que o samba de Zé Ketí vai se posicionar pela permanência do favelado no morro – o que não implica uma apologia da pobreza, assim como o pedido pelo fim do morro na outra canção não significa apoio à política lacerdista.

Nem sempre esse aspecto de “Opinião” foi bem captado pela crítica. Talvez à espera de um enfoque mais analítico, esta viu na canção um sinal de inércia ou alienação. Paulo Francis (então um crítico teatral alinhado com a esquerda) diria que a composição é “conformista”: “Serve contra Carlos Lacerda, que vem botinando os favelados à maneira ditatorial, mas propõe também a ligação eterna entre o habitante do morro e seu meio ambiente, tese que dificilmente se pode considerar progressista” (FRANCIS, 1965, p. 215). Também Matinas Suzuki e Gilberto Vasconcellos, em texto escrito posteriormente, fariam ressalvas ao protesto de Zé Ketí, por entenderem que nele “o morro – e portanto a miséria – é glorificado” (VASCONCELLOS, 1977, p. 91). Interpretações como essas parecem operar naquele terreno da denúncia abstrata, preocupando-se mais com a ideia de pobreza, facilmente condenável, do que com as experiências reais ligadas a ela. A pouca atenção aos problemas efetivos faz com que a crítica supostamente avançada venha a coincidir, em certos pontos, com os juízos mais conservadores, como o de Ruy Castro em comentário sobre a mesma canção: “Por que alguém preferiria continuar morando no barraco, se tivesse outra opção? [...] Isto já não era reformismo, e sim o mais lesó e preguiçoso conformismo” (CASTRO, 1990, p. 351).

O que passou despercebido a tais avaliações é que “Opinião” não abandona o olhar contestador sobre a vida nas favelas. Na verdade, onde os críticos viram uma atitude resignada se

encontra justamente a força denunciadora da composição. Isso porque a aparente exaltação do morro, longe de incorrer na visão romantizada da miséria, serve para traçar um retrato cru do cotidiano favelado, no qual saltam aos olhos a precariedade dos serviços públicos (“se não tem água...”), a insegurança alimentar (“se não tem carne...”), a vulnerabilidade habitacional (“aqui eu não pago aluguel”) e a alta taxa de mortalidade (“se amanhã eu morrer...”) – além, é claro, da violência policial dos primeiros versos. O reconhecimento das condições precárias não redundam, entretanto, na representação de um morro idealmente negativo, onde tudo existe exclusivamente sob o signo da ausência. Ocorre que o samba de Zé Ketí manifesta o ponto de vista de quem *vive* as adversidades descritas e, portanto, de quem procura enfrentá-las dentro do campo do possível. Tanto é assim que nenhuma das alternativas apresentadas parece ser de fato desejável. Certamente não há vantagem alguma em consumir osso no lugar de carne, em precisar fazer um poço por não ter acesso ao abastecimento de água, em morar onde a morte é iminente apenas por estar “pertinho do céu” ou em se sujeitar ao desabrigo e à violência para não pagar aluguel. Não é preciso ir muito longe para perceber isso: todos esses “poréns” estão insinuados na letra. O morador do morro não defende sua condição precária; antes, ele reage a ela (as orações condicionais que começam em “se...” reforçam isso) a partir de uma posição realista, pois sabe que não pode contar com a ajuda do Estado, que sempre o desamparou. Trata-se de uma situação concreta que extrapola a dicotomia *aceitação conformista vs. recusa indignada*. Tais posturas sequer são opções disponíveis; mais que uma decisão voluntária, mais que uma tomada de consciência, a resistência aparece aqui, antes de qualquer coisa, como um modo necessário de ser.

Como se nota, estamos distantes daquele vago pedido para o morro “se acabar”. Para o favelado de “Opinião” não só é impossível recusar a pobreza, como também é inevitável confrontá-la. Tal situação escapa à dicotomia de “Feio não é bonito”, pois tem como base a experiência vivida e não a categorização abstrata.³⁷ Podemos dizer que a composição de Zé Ketí se realiza no campo da “transitividade discursiva”, como Muniz Sodré define a tendência da cultura negra, em geral, e do samba, em particular, de transmitir um conhecimento forjado nas vivências do sujeito no mundo real (SODRÉ, 1998, p. 44-45). Sodré observa que as letras de samba geralmente não pretendem *falar sobre* a existência, mas sim *falar a* existência, isto é, elas se propõem a “celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais*

³⁷ Sobre “Opinião”, Zé Ketí diz que a canção “foi composta no princípio do ano [de 1964], inspirada por uma ordem de despejo” que ele recebeu (apud ZÉ KETI..., 1964).

de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 45-46). Não se trata de uma correspondência imediata entre aquilo que se diz na canção e aquilo que se faz na vida real. O que é mais decisivo é a “posição cultural” que o autor ocupa no universo social de seu discurso, posição esta que não resulta de “uma decisão puramente racional ou doutrinária”, mas que está imersa no próprio cotidiano desse universo. A canção se radica num ambiente cultural concreto, adquirindo um “significado vivenciável” (SODRÉ, 1991, p. 10), e assim se insere num processo coletivo de comunicação, integrado a outros sistemas simbólicos e entrelaçado com campo social. Esses traços da cultura tradicional africana, diz Sodré, ganham novo relevo quando reelaborados no contexto de uma sociedade capitalista de raízes escravagistas, no qual passam a constituir um foco de afirmação de valores culturais negros e um instrumento de resistência à ação individualizante do modo de produção dominante (SODRÉ, 1998, p. 55-59).³⁸

A transitividade do discurso de “Opinião” é, assim, o eixo no qual a denúncia social se articula com esse impulso de afirmação e resistência cultural. Aliás, na trajetória artística de Zé Ketí a incursão por temáticas sociais sempre esteve vinculada à militância pelo samba, como veremos logo mais. Antes, porém, vale assinalar que essa característica discursiva não se limita aos elementos textuais, mas se estende até a construção melódica. Esta apresenta aqui um perfil oposto àquele visto na canção de Lyra e Guarnieri, quando a abordagem distanciada da letra se combinava com um tema musical bem definido, calcado na regularidade e coesão dos motivos e na influência ativa da harmonia. Tinha-se ali um discurso sonoro consideravelmente autônomo, que só num segundo momento, pela ação do material linguístico, assumia feição entoativa. Já a linha melódica composta por Zé Ketí parece seguir as pegadas da letra, pautando-se quase que apenas pelas inflexões entoativas da fala coloquial. Seus contornos mostram-se inconstantes, suas frases, desiguais. Basta uma rápida olhada sobre a letra para constatar a irregularidade da estrutura métrica e estrófica. Os poucos motivos reiterados são de tal modo deformados pela natureza assimétrica do texto que o desenrolar da melodia se torna totalmente imprevisível à primeira escuta. De fato, há algo de arbitrário, ou melhor, heterônomo, no percurso melódico, sujeito que ele está aos caprichos do modo de dizer.

O que foi dito agora pode dar a falsa impressão de ser esta uma composição deficiente, uma vez que ela não atenderia a critérios de equilíbrio musical. É que nessa canção, como em

³⁸ Para uma revisão teórica da noção de transitividade discursiva proposta por Muniz Sodré, ver Walter Garcia (2021).

muitas outras, o ponto de partida da criação não é a articulação de ideias sonoras, e sim o projeto de expressão contido na fala. Se no padrão bossanovista a melodia só adquiria pleno sentido na presença da harmonia, nesse tipo de samba ela chega mesmo a prescindir dos acordes de acompanhamento – mas não faz sentido se não estiver atrelada à letra. Difícil crer que uma versão instrumental de “Opinião” teria apelo para quem nunca ouviu os versos. Observamos essas características em grande parte das composições de Zé Keti: linhas melódicas soltas, itinerantes, recortadas em segmentos assimétricos e de pouca definição harmônica.³⁹ De acordo com o depoimento de José Ramos Tinhorão, Zé Keti sequer tocava violão (TINHORÃO, 2013, p. 274), o que é plausível dada a primazia da palavra cantada na sua obra. Seja como for, o sambista se inscreve numa linhagem de compositores que, sem possuir formação musical, desenvolveram o artesanato requintado de transformar as entoações efêmeras da linguagem oral em melodias inventivas e imprevisíveis.

É certo que toda canção apresenta em alguma medida essa dimensão entoativa, que é de onde provém sua naturalidade. Estamos tratando de um caso em que tal dimensão é francamente preponderante, constituindo o ponto de partida do ato criador e o principal parâmetro a garantir a sensação de unidade. Pela proximidade com o universo da fala, esse estilo de composição se ajusta bem ao relato de fatos da vida, recriando no presente as circunstâncias da enunciação, dando corporeidade ao narrador. Intensifica-se o gesto entoativo, que é o que faz da performance “um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista” (TATIT, 2002, p. 21) (aliás, a presentificação do enunciado ocorre também no plano textual do samba de Zé Keti, sobretudo através dos dêiticos “daqui”, “aqui”, “deixa andar”, “amanhã”, “seu doutor”). Por isso podemos dizer que a transitividade discursiva da letra de “Opinião”, a sua estreita relação com o entorno social, se manifesta também na elaboração melódica, fortemente arraigada na oralidade e na força comunicativa da palavra cantada. A “imperfeição” do discurso musical reflete, na verdade, uma concepção mais interativa do fazer cancional, avizinhada dos improvisos, brincadeiras e outras práticas orais comunitárias cuja fruição é menos contemplativa. Talvez aí esteja um dos motivos (não o principal, que comentaremos depois) do destaque alcançado por “Opinião” num espetáculo teatral onde a comunhão entre palco e plateia tinha importância central.

³⁹ O depoimento de Paulinho da Viola presente na contracapa do LP *Zé Keti* (1977) capta bem essa característica da música de Zé Keti: “Era impressionante a surpresa que ele preparava com seus sambas: um estilo inconfundível, uma harmonia que nos desarmava e que às vezes levávamos horas para descobrir” (apud ZÉ KETI, 1977).

O projeto entoativo é, portanto, coerente com a perspectiva de alguém que vive os problemas dos quais fala, o que torna o ambiente descrito ainda mais tangível e posiciona definitivamente o enunciador em seu interior. Mas é interessante notar que este último, ao tratar da vida no morro, não se dirige à sua comunidade, e sim a um interlocutor externo. Se isso já é perceptível na maneira como o morador apresenta o seu cotidiano, no penúltimo verso ficará evidente com o vocativo “seu doutor”. Sabemos assim que o interlocutor não é apenas alguém “de fora”, mas também alguém que ocupa uma posição social prestigiada. Como em “O favelado” e “Acender as velas”, a composição é endereçada ao ouvinte externo com mais influência social para lhe mostrar a realidade pouco conhecida dos habitantes dos bairros pobres. A alusão do verso final pode ser entendida como uma tentativa de achar um espaço comum para esse diálogo. A referência mais imediata é “Ave Maria no morro”, conhecido samba-canção de Herivelto Martins que faz um elogio devoto ao morro carioca, com sua paisagem bucólica e sua vida singela, como vimos no começo deste capítulo. Em meio a cenas de alvoradas, passaradas e barracos humildes, os versos de Herivelto exaltam a simplicidade do lugar, contrapondo-a à artificialidade do asfalto: “Lá não existe felicidade de arranha-céu / pois quem mora lá no morro / já vive pertinho do céu”. Zé Ketí tomará emprestadas estas últimas palavras, mas vai alterar completamente o seu sentido. O que antes indicava harmonia com a natureza e comunhão espiritual remete agora ao convívio diário das comunidades carentes com a morte: “Se eu morrer amanhã, seu doutor / estou pertinho do céu”.⁴⁰ Dessa maneira, “Opinião” também contesta o imaginário apologético do morro, confrontando-o com uma visão bem menos positiva, como acontece em “Feio não é bonito”. Não o faz, contudo, visando uma crítica abrangente e indeterminada. Ao invés disso, o imaginário negativo é trazido ao rés do chão, é mergulhado nos fatos do dia a dia para dar suporte às pautas específicas de um grupo social. Ele é, de certa maneira, incorporado estrategicamente, tendo em vista outros fins. O encontro de classes não implica, portanto, indefinição das bandeiras e demandas de cada um dos lados; pelo contrário, a aproximação com a classe média é fruto de um esforço de particularização, reforçando as fronteiras não superadas. Trata-se de um movimento de reapropriação dos discursos sobre a favela, acompanhado pela afirmação dos valores ligados ao samba.

⁴⁰ A expressão que aproxima o morro carioca do Céu espiritual é anterior à canção de Herivelto Martins. Já em 1933, Francisco Guimarães (o Vagalume) registrava: “Há quem diga que viver nos morros, é morar perto do Céu e ser vizinho de Deus, Nosso Senhor...” (GUIMARÃES, 1933, p. 170). Vale registrar que ao menos duas outras canções também fariam essa associação, uma de 1942 composta por Roberto Martins e Wilson Batista e outra de 1953 composta por Aloísio Figueiredo e Nelson Figueiredos, ambas intituladas justamente “Pertinho do céu”.

Essa atitude de fundo de “Opinião” é bastante representativa não só da obra como também da trajetória de Zé Ketí. Com bom trânsito na cena artística da zona sul desde a participação em *Rio, 40 graus*, em meados dos anos 1950, o sambista se consolidou nos anos 1960 como um importante mediador cultural entre os compositores das escolas de samba e a classe média participativa. Figura central na criação do Zicartola, onde foi relações-públicas e diretor artístico, ele ajudou a colocar em evidência sambistas como Cartola e Nelson Cavaquinho, entre outros, diante da intelectualidade que frequentava o célebre reduto do samba. Levou o samba “de morro” às telas do cinema ao emplacar suas composições em diversos filmes, tais como *Rio, 40 graus*, *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos), *O grande momento* (Roberto Santos) e *Gimba, presidente dos valentes* (Flávio Rangel), além de atuar em outros, como *A falecida* (Cacá Diegues) e *O boca de ouro* (Nelson Pereira dos Santos). Com o conjunto A Voz do Morro, do qual foi fundador, lançou três LPs, reunindo sambistas até então ignorados pelas gravadoras. Portelense, mas próximo a várias escolas, foi eleito Cidadão Samba em 1968, discursando na ocasião pela defesa desse gênero: “Ser Cidadão do Samba do maior carnaval do mundo é um privilégio e por isso mesmo trabalharei para elevar bem alto o bom nome da nossa música popular, do nosso samba em particular” (apud LOPES, 2000, p. 53). Dedicou-se sempre a conquistar o reconhecimento profissional e social do sambista, engajando-se em iniciativas voltadas à valorização da cultura popular, à questão dos direitos autorais e à regulamentação das profissões de cantor e compositor. Nas palavras de Nei Lopes, “Zé Ketí foi um artista trabalhador, solidário e companheiro. Lutou pela profissionalização do samba e por uma vida economicamente estável para si e para os seus” (LOPES, 2000, p. 123).

Zé Ketí não morou no morro; de origem humilde, cresceu nos subúrbios do Rio de Janeiro. Mesmo assim, conhecia intimamente esse ambiente: “eu sinto o morro de perto e falo de seus problemas, sou amigo de sua gente, vivendo seus amores, alegrias e sofrimentos, e os transmito através do samba [...] Em princípio, nunca morei na favela, embora a conheça como a própria vida” (apud A QUEIXA..., 1965).⁴¹ Apesar do relativo sucesso alcançado nos anos 1960, o sambista nunca chegou a tirar seu sustento exclusivamente do ofício de músico – ao longo da vida, trabalhou de vendedor de laranjas, peixeiro, operário de fábrica, soldado da Polícia Militar, funcionário público, empreiteiro de obras, empresário do ramo de transportes e representante de

⁴¹ Na notícia de jornal em que este depoimento de Zé Ketí foi publicado ele aparece estilizado na forma de versos: “[...] eu sinto o morro de perto / e falo de seus problemas / sou amigo de sua gente / vivendo seus amores, alegrias e sofrimentos / e os transmito através do samba [...] Em princípio, nunca morei na favela / embora a conheça como a própria vida”.

laboratório farmacêutico (LOPES, 2000). Num momento em que a figura do compositor ganhava maior destaque na mídia e indicava uma carreira atraente para os jovens de classe média, Zé Ketí e os demais sambistas continuavam tendo dificuldades em conseguir a independência financeira por essa via. “Compositor no Brasil não pode viver só de música. Paralelamente, tem de fazer outra coisa”, diria (apud LOPES, 2000, p. 90). O conhecimento íntimo dessa realidade é que vai determinar, portanto, o teor da preocupação social do compositor, sempre direcionada ao mundo do samba e ao cotidiano favelado (LOPES, 2000, p. 107). A denúncia da pobreza da favela não se separa da luta pelo reconhecimento do sambista: ambas confluem no fazer transitivo do samba, enraizado nas experiências vividas no seu meio social.

A participação social é, sem dúvida, um dos pilares da obra zeketiana. Mas suas bandeiras não se confundem (ainda que se relacionem) com o projeto estético-político da nascente MMPB. Certamente existiram, nessa articulação, interesses particulares dos dois lados. O curso da obra de Zé Ketí é sugestivo dessa adesão estratégica às tendências do momento que não perde de vista as próprias motivações. Talvez tenha sido com esse espírito que, na década de 1950, o compositor dialogou com a exaltação patriótica do morro em seu grande sucesso “A voz do morro”, celebrando o sucesso nacional do samba no intuito de valorizar a origem social desse gênero. E que, da mesma forma, na década seguinte, compôs diversos sambas baseados num imaginário completamente diferente, aproveitando a voga de obras artísticas que retratavam a favela sob uma ótica negativa. Em ambas as fases, a aproximação com a sociedade abrangente e sua produção simbólica visou construir um canal para expressar as reivindicações, as experiências e os valores culturais das comunidades periféricas e dos viventes do mundo do samba. Como o personagem de “Opinião”, Zé Ketí defendeu suas causas a partir de uma posição realista, procurando tirar o melhor partido da situação dada e buscando interlocução em espaços de visibilidade. Sua produção reflete essa inteligência prática de mediar mundos culturais distintos (“eu estou na cidade, eu estou na favela”, diriam os versos de “Diz que fui por aí”) sem aderir a uma versão homogeneizada do encontro, que costuma ser a do lado com mais prestígio social.

Contudo, apesar do foco na diferença social, “Opinião” se tornaria uma espécie de hino da ampla resistência cultural à ditadura militar, sobretudo ao ser incorporada ao histórico espetáculo que levaria seu nome. Como se sabe, o show *Opinião* foi a primeira resposta significativa do teatro ao golpe militar; no palco, a união de Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale simbolizava a aliança da intelectualidade de classe média com o povo oprimido da cidade e do campo numa frente de oposição ao regime autoritário. A unidade cultural e política de vastos

setores da sociedade brasileira constituía portanto o núcleo ideológico da peça, e a música popular aparecia agora como o idioma cultural comum a esses grupos. “Nara, Zé Keti e João do Vale têm a mesma opinião”, anunciava o programa do espetáculo, “a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, [...] quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais” (COSTA et al., 1965, p. 7). As falas e as canções do show adquiriam assim novos significados, formando uma teia de referências ao presente ditatorial. Para isso, a cumplicidade entre os intérpretes e o público (estudantil e de classe média, em sua maioria) tornava-se fundamental, estabelecendo entre eles um código compartilhado no qual uma única palavra já evocava todo um contexto maior (DAMASCENO, 1994, p. 153-154, p. 162; SCHWARZ, 1978, p. 80-81). O samba de Zé Keti será um bom exemplo dessa operação de transferência semântica.

Aquela era “a hora dos intelectuais”, como definiria Carlos Heitor Cony. O novo regime reservara sua face mais violenta aos movimentos camponeses e operários, que tinham seus líderes presos e torturados; ainda que quadros institucionais fossem perseguidos e expurgados, os artistas e intelectuais de esquerda gozavam de uma “relativa liberdade de expressão” nos primeiros anos de ditadura (NAPOLITANO, 2017, p. 62; SCHWARZ, 1978, p. 62). Isolados dos movimentos populares e confinados ao mercado cultural, eles ficariam no entanto restritos a seu nicho artístico e sua classe social, “a classe média consumidora de cultura” (NAPOLITANO, 2017, p. 62). Essa situação levaria, segundo Marcos Napolitano, a uma “supervalorização do intelectual e da ação cultural como eixo dinâmico da resistência” (NAPOLITANO, 2017, p. 100). Ao intelectual caberia a tarefa de liderar a oposição contra os militares, e para isso reuniam-se sob a mesma bandeira tanto a esquerda comunista quanto pensadores liberais antes adversários do governo deposto. Cony, um desses opositores de João Goulart, dedicaria suas colunas no *Diário Carioca* para criticar a ditadura e a censura ao livre pensamento: “Acredito que é chegada a hora de os intelectuais tomarem posição em face do regime opressor que se instalou no país. Digo isso como um alerta e um estímulo aos que têm sobre os ombros a responsabilidade de serem a consciência da sociedade” (CONY, 2014, p. 73). O papel proeminente do intelectual na articulação das forças democráticas seria também o mote da Revista *Civilização Brasileira*, importante veículo da resistência cultural da esquerda. O primeiro editorial da revista, por exemplo, identificava “um grande e sério desafio” à frente do povo brasileiro: seria este “capaz de, superando falhas e contradições, superar também as forças que se opõem ao desenvolvimento do País, numa linha democrática e independente?” – ao que os editores respondiam: “Cremos que sim. Cremos,

também, que a tarefa, nesta quadra, caberá principalmente aos intelectuais” (PRINCÍPIOS..., 1965, p. 3).

Essa frente democrática concentraria seus esforços sobretudo na denúncia do “terrorismo cultural”, expressão cunhada pelo pensador liberal Alceu Amoroso Lima para condenar os ataques arbitrários aos intelectuais – cassações, demissões e prisões ilegais de jornalistas, professores, políticos e estudantes. Com tais medidas, dizia Amoroso Lima, o novo governo tentava “domar pela força o poder das convicções e deter a marcha das ideias” (AMOROSO LIMA, 1964). No campo artístico, a defesa da cultura e o combate à censura (imposta principalmente ao teatro e ao cinema nesse primeiro momento) davam a tônica da luta pela liberdade democrática, ensejando uma série de obras, manifestos e ações cujo foco era o direito à livre expressão intelectual e artística. O chamado “delito de opinião” surgia como uma senha para a intelectualidade engajada “pejorar o modo pelo qual eram realizadas as intervenções dos militares no terreno das produções culturais e artísticas”, conforme aponta Rodrigo Czajka (2013, p. 85). Será nesse contexto que “Opinião”, um samba feito em protesto às remoções de favelas, vai se tornar um emblema da resistência ao regime militar (ARAÚJO, 2002, p. 247-248).

O seu refrão era sem dúvida oportuno. As alusões à prisão e à tortura, seguidas do grito obstinado de “eu não mudo de opinião”, serviam como uma luva para o cenário de censura e perseguição política, conferindo dimensão dramática às objeções muito justas dos intelectuais.⁴² Mas o fato de que a supressão de direitos agora experimentada pela intelectualidade já vinha sendo intensamente vivida pelos favelados desde muito antes do golpe dava pistas de que o problema originalmente abordado pela canção transcendia as preocupações recentes da classe média participante. Afinal, como diria outro samba de Zé Ketí, já eram “400 anos de favela”. No espetáculo, porém, a luta dos favelados por moradia e pelo direito à cidade ia para segundo plano, cedendo espaço ao protesto da intelectualidade por liberdade de expressão. Dizendo de outra maneira, a opressão histórica sofrida por grupos pobres e majoritariamente negros transformava-se em metáfora da censura que afetava o circuito cultural da classe média. Obviamente, ambas as reivindicações eram absolutamente legítimas e importantes. O inusitado da operação é que o empenho de Zé Ketí em realçar a situação particular de um grupo social para seus interlocutores da esquerda se reverteria na defesa de uma ampla aliança pela democracia, na qual todas as

⁴² Como atesta o depoimento do cenógrafo Fernando Pamplona sobre o pós-golpe, “num momento de perseguição absoluta... ‘Podem me prender, podem me bater, que eu não mudo de opinião’, era praticamente uma palavra de ordem” (apud CASTRO, 2013, p. 113).

contestações mirariam os mesmos adversários: a ditadura militar e “as forças que se opõem ao desenvolvimento do País”. As inquietações do sambista confundiam-se assim com as do intelectual, e a experiência concreta ganhava estatuto simbólico.

É preciso distinguir, portanto, as diferentes motivações subjacentes a esse encontro sociocultural. A ideia de que todos teriam “a mesma opinião”, a aspiração a uma “linha comum nacionalista” da cultura popular, representou na verdade uma bandeira própria da intelectualidade de esquerda. Afinal de contas, o ideal integrador era inerente à criação de um paradigma cultural que se afastasse do elitismo antipático às manifestações populares e, ao mesmo tempo, conferisse relevância social à figura do intelectual. Entretanto, a busca por unidade cultural e ideológica não parece ter orientado, ao que tudo indica, a aproximação dos artistas populares com seus parceiros da classe média. Na obra de Zé Ketí, como vimos, houve sempre um esforço de diferenciação, uma tentativa de salientar as especificidades sociais e culturais do universo do samba. Isso é visível também nas declarações do sambista. Este negaria por exemplo uma adesão à bossa nova, desmentindo a notícia de que ele teria trocado “a batida do samba do morro pela bossa da nova geração” (ZÉ..., 1965): “Dizer que os [meus] sambas são bossa nova [...] é intriga pura, pois o ritmo, a melodia, o arranjo instrumental, estão todos dentro da linha dura do samba” (apud A QUEIXA..., 1965). Também a sua defesa de Nara Leão em face das constantes críticas do jornalista Sérgio Bittencourt seria motivada pela possibilidade de valorização do sambista popular: “Você não deve fazer isso, não!” – diria Zé Ketí a Bittencourt – “Ela foi a única que gravou sambas meus e do Cartola!” (apud BITTENCOURT, 1964). O próprio show *Opinião* era encarado como uma oportunidade de dar visibilidade aos compositores esquecidos pelas gravadoras: “Compositor quando começa passa por situação ruim. [...] Quem perde é a música pura, pois muita gente nem condição tem de apresentar sua obra. Por isso é que ‘Opinião’ vai ser bom”, previa o sambista (apud ZÉ..., 1964a). Nota-se, portanto, que a associação de Zé Ketí com a agitação cultural dos anos 1960 tinha um caráter mais estratégico do que propriamente ideológico. “Sou um homem apolítico”, diria ele quando perguntado sobre “Opinião”, “e se a música tem um sentido atual é pura coincidência” (apud ZÉ..., 1964b).

Não é que Zé Ketí fosse indiferente aos acontecimentos políticos recentes. O compositor até mesmo se envolveria com ações da resistência ao regime militar, como a ida à embaixada boliviana para prestar solidariedade a um grupo de exilados (LOPES, 2000, p. 63). Mas é evidente que o seu engajamento esteve voltado sobretudo à profissionalização do sambista, à conscientização sobre a realidade favelada e à valorização do samba. O discernimento dessas

características políticas ajuda inclusive a compreender alguns episódios menos louváveis (ou mais conciliatórios) da trajetória de Zé Keti – tais como suas boas relações com Carlos Lacerda ou a composição de uma marcha ufanista em comemoração ao Sesquicentenário da Independência durante os anos de chumbo da ditadura (LOPES, 2000, p. 64; ARAÚJO, 2002, p. 228; CABRAL, 1982, p. 4).

O imaginário do morro carioca oferece, pois, uma boa amostra da heterogeneidade das posições que compunham a “aliança de classes”. A mera presença desse tema na arte engajada da época diz pouco a respeito do significado das obras; estas frequentemente tiveram olhares díspares, quando não conflitantes, sobre a realidade social de que tratavam. É mais proveitoso ver a temática do morro como o objeto simbólico das interlocuções e negociações de grupos socialmente distantes, o que aliás ela já vinha sendo desde décadas anteriores. A aproximação dos artistas de classe média com os sambistas populares nos anos 1960 constituiu, assim, um novo capítulo de um encontro sociocultural já longo, cujas partes procuraram, a cada momento e com interesses próprios, contemplar na identidade do país as diferenças sociais e culturais de sua formação. Assim, para compreender o que esteve em jogo na instituição da moderna música popular brasileira devemos considerar, além da “subida ao morro” da classe média, o movimento de “descida ao asfalto” dos sambistas.

Nesse entrecruzamento, perspectivas muito distintas conviveram juntas sob a aparência de unidade. Vimos, a partir de “Feio não é bonito” e do show *Opinião*, que a intelectualidade de esquerda almejou justamente essa unidade, e para isso adotou uma visão distanciada e mais abstrata dos problemas sociais, tendendo sempre à síntese: o frentismo cultural pelas reformas de base ou contra a ditadura como síntese das posições políticas do “povo brasileiro”; a bossa nova engajada como síntese da música do asfalto e do morro; o morro como símbolo da iniquidade social; a luta pela liberdade democrática como objetivo comum das forças progressistas. Já os sambas de Zé Keti, embora também dirigidos ao diálogo entre classes, fizeram sempre o caminho inverso: neles, o encontro é tido como oportunidade de expor uma vivência concreta, irredutível e intransferível, a experiência do favelado e do sambista, com sua problemática toda própria. Aqui, a assimilação do imaginário crítico do morro tem como propósito submetê-lo a uma ótica interna, que possa representar as preocupações do morador das comunidades pobres. Assim, por mais que, num nível imediato, a recusa do morro de “Feio não é bonito” e o protesto pelo direito de habitá-lo de “Opinião” não sejam excludentes, as suas intenções de fundo entram em conflito. No entanto, quando ambas as canções são reunidas num mesmo projeto artístico e apresentadas

como consoantes, o gesto de particularização acaba se diluindo no viés indiferenciado da proposta geral, pois esta consiste precisamente em atenuar as divergências culturais e ideológicas em prol de uma linha comum – o que não deixa de expressar um interesse particular. Tanto é assim que também o significado de “Opinião” se desloca, ajustando-se à pauta da liberdade de expressão. É nesse sentido que podemos dizer, portanto, que os valores e as bandeiras dos grupos marginalizados são simultaneamente afirmados e negados. Isso não significa que tal proposta não tenha sido proveitosa nem que ela possuísse qualquer traço de demagogia. Apenas circunscreve o alcance da radicalização dos artistas de classe média, evidenciando as hierarquias culturais e as prioridades políticas intrínsecas a seu projeto de modernização.

CONCLUSÃO

O interesse dos músicos de classe média pela vida do povo e suas expressões culturais sempre foi um assunto espinhoso. Em inúmeras ocasiões, eles se viram obrigados a justificar-se perante a opinião pública. “Acho perfeitamente normal que eu cante as músicas do morro, porque estão de acordo com a minha maneira de pensar e sentir, embora eu não tenha nascido no morro”, diria Nara Leão, em resposta às críticas (apud NARA..., 1964). Nara foi sem dúvida uma das mais atacadas, tendo que combater não só as reações politicamente conservadoras como também aquelas impregnadas de sexismo. Uma cena de *Opinião* inclusive ironizaria a campanha contra a cantora. Uma voz interpela Nara, questionando as suas intenções ao gravar um baião: “O dinheiro do disco você vai dividir entre os pobres, é? [...] Você pensa que música é Cruz Vermelha?”. Ao que a cantora retruca: “Não. Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com o jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sente, canta” (COSTA et. al., 1965, p. 77).

As investidas contra os músicos engajados certamente tinham, em sua maioria, um viés conservador. Não faltaram ironias e alfinetadas nem mesmo de colegas músicos, como, por exemplo, o pianista Luís Carlos Vinhas: “Todos de sapatinho de lona, sem meias, cabelo crescido, calça americana, falando em morro e em música autêntica. Fazem tudo para se arrepender daquilo que não têm culpa: terem nascido em Copacabana”. Honesto, para Vinhas, seria o compositor Marcos Valle: “rapaz rico, morando em apartamento, vivendo bem. Só compõe contando o que ele é e vive. Nunca enganou ninguém” (apud BITTENCOURT, 1965). Vê-se que o nível das críticas não era dos mais altos. Para elas, o empenho social daqueles artistas só podia ser sinal de demagogia, populismo, oportunismo, primitivismo etc.⁴³ O artista de classe média não poderia demonstrar qualquer preocupação social ou interesse pelo repertório popular (COSTA, 1996, p. 105); isto seria um ato de hipocrisia – ou talvez uma traição de classe.

⁴³ Pode-se ter uma boa ideia dessas críticas em algumas páginas de *Chega de Saudade*, de Ruy Castro (1990); nelas, as iniciativas engajadas aparecem como um produto da “ideologia da pobreza” (p. 351), uma “volta ao folclore mais atrasado e reacionário possível” (p. 357), “primor de primarismo e demagogia” (p. 356), “flerte com o populismo” e, com o racismo mais escancarado, “com um sabor de senzala” (p. 347).

Mas, pondo de lado as acusações mais rasas ou conformistas, aquele encontro sociocultural nunca foi um problema fácil de se equacionar. Em aspectos nada desprezíveis, o saldo foi bastante positivo, tendo repercussões enormes na história da cultura brasileira: o reaparecimento de Cartola e Nelson Cavaquinho, a revelação de Clementina de Jesus e outros sambistas, muitos deles ligados às escolas de samba, a formação de um público universitário atento ao “samba de morro”. Tudo isso se deve, em parte, aos esforços de jovens de classe média (com participação decisiva do CPC) em transpor barreiras sociais, culturais e urbanas, quando nada os compelia a fazê-lo a não ser o senso de responsabilidade social e um entusiasmo genuíno. É claro, porém, que a contraparte da narrativa heróica da “subida ao morro” dos intelectuais engajados é a atuação muito menos lembrada de sambistas como Zé Keti, cujo papel nesse processo foi da maior importância. E é evidente também que os músicos de classe média, ao optarem pela via do engajamento, iam ao encontro de um público potencial – jovem, universitário e de esquerda – que de certa forma alavancaria suas carreiras; enquanto os sambistas, se se tornaram relativamente mais conhecidos, continuariam tendo perspectivas financeiras pouco promissoras.⁴⁴

Houve, portanto, uma valorização do samba e das manifestações populares em geral; no entanto, é preciso mensurar o alcance desse gesto e reconhecer os seus limites. Se, como observou Iná Camargo Costa, os discos de Nara e o show *Opinião* ajudaram a moldar um perfil de consumo voltado tanto para o samba “de raiz” como para a moderna MPB (COSTA, 1996, p. 111), isso não quer dizer que esses dois focos de interesse ocupariam patamares iguais na nova hierarquia de valores. Do ponto de vista da remuneração, algumas circunstâncias são representativas do desnível entre eles. Carlos Lyra, ao retornar para o Brasil após o concerto no Carnegie Hall, se mostraria animado com o mercado que se abria para ele no exterior, onde poderia compor para o cinema: “O que me importa mesmo é escrever música para o cinema,

⁴⁴ Em entrevista de 1987, Zé Keti, tendo recém sofrido um derrame cerebral, falava das dificuldades financeiras do músico no Brasil. O artigo destacava sua vida simples: “Hoje, embora trabalhando febrilmente, Zé Ketti anda de ônibus, não tem telefone, vive numa casinha modesta, no Cafubá, bairro de Niterói [...] embora continue sendo um dos compositores mais tocados do país [sic], recebe a média de Cz\$ 2 a Cz\$ 4 mil cruzeiros por mês de direitos autorais”. Perguntado sobre seu ostracismo, o sambista respondia: “Se me considero injustiçado? Injustiçado é o artista brasileiro. Ciro Monteiro, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Cartola, Nelson Cavaquinho foram alguns dos que morreram pobres, esquecidos em vida. De que adiantam belíssimas homenagens póstumas, se o que eles queriam, e o que nós queremos, é continuar cantando?”. A chamada do artigo é sugestiva dos diferentes caminhos que se abriram, ou se fecharam, para quem participou daquele momento de “integração” social: “Participante do inesquecível show ‘Opinião’ ao lado de Nara Leão, ele se recupera de um recente derrame e está precisando de ajuda. A conta é 31433/07, no Banerj...” (LACERDA, 1987).

pois só de adiantamento ganharei US\$ 25 mil” (apud LIRISMO..., 1963). O jornal *O Globo* noticiava que Lyra receberia “cerca de 20 milhões de cruzeiros para editar suas músicas e escrever novas peças para os filmes” dos estúdios da Warner Bros. (CARLINHOS..., 1963). À mesma época, Zé Ketí vinha a público para se queixar do pouco que receberia pela colaboração em *Gimba*: “apenas Cr\$ 60 mil por seu trabalho no filme [como ator], pela composição de duas músicas, pela descoberta do ator para o papel de Tico e pela localização do cenário ideal para as tomadas das cenas exteriores” (DIRETOR..., 1963). Dizia ele ter trabalhado sem acordo formal, e pedia o pagamento de Cr\$ 110 mil pela atuação e mais “Cr\$ 100 mil pela inclusão de cada uma das músicas que compôs especialmente para o filme” (ZÉ..., 1963).

É lógico que essa comparação não nos permite tirar conclusões muito objetivas. Ela envolve mercados e moedas diferentes, além de toda uma dinâmica econômica, social e racial – baseada na informalidade das trocas comerciais envolvendo os sambistas pobres – já há muito tempo vigente e impossível de ser revertida num passe de mágica. O que nos interessa reter é que as diferentes habilidades artísticas encontravam possibilidades muito distintas de realização no mercado. Essa lógica obviamente não foi criada pelos bossanovistas engajados, mas tampouco foi realmente afrontada por eles. Na verdade, a bossa nova desses artistas ajudou a estabelecer novos padrões de sofisticação e critérios de modernidade, os quais conferiram ao samba do morro um espaço maior, porém circunscrito. A formação de um novo paradigma cancional não deixa de estar relacionada àquela migração dos intelectuais para o domínio da música popular, referida no início deste trabalho, e para compreendê-la é necessário atentar à própria natureza formal dessa produção.

Até o final dos anos 1950, a área da música com mais legitimidade no meio intelectual era certamente a erudita. Isso se devia, em parte, ao fato de que até ali a canção de consumo dominante não se demonstrara muito preocupada em desenvolver um discurso propriamente musical. Havia então uma certa dificuldade por parte dos músicos de formação culta em entender a sonoridade singular daquela tradição, erigida a partir de uma forma de canção – o samba dos anos 1930 – que era “musical e literariamente flexível, mais comprometida com a fala do que com as leis que definem um gênero específico” (TATIT, 2004, p. 40-41, p. 153). A alteração desse quadro não constituiu um evento repentino; para tanto, foi essencial a atuação de diversos maestros, compositores, instrumentistas e intérpretes (basta lembrar Radamés Gnattali, Ary Barroso, Garoto, Dick Farney e tantos outros). Esse processo iria desembocar na consagração da bossa nova como “modelo de maturidade musical”, o que contribuiu para que

o “foco de ebulição criativa e de transformação estética” se deslocasse do domínio literário e erudito para a esfera da canção popular (TATIT, 2007, p. 130). A partir daí, conforme aponta Luiz Tatit, esta última passou “a ser considerada ‘coisa fina’, cultivada pela elite, e o meio de expressão mais determinante para traduzir a cultura brasileira” (TATIT, 2007, p. 399-400).

Mas não foi só a maior elaboração musical que propiciou esse deslocamento. A depuração sonora decorre, na realidade, daquele processo visto anteriormente, através do qual a música popular desenvolveu uma certa autonomia estética em relação às formas de sociabilidade que a engendraram. O prestígio da canção popular junto aos intelectuais provém da sua maior aptidão para ser um canal de reflexão sobre a cultura, a sociedade, o país etc., reflexão esta que passa a se realizar por meio das próprias formas musicais e poéticas – as quais se tornam, por sua vez, mais independentes (embora sempre unidas no plano da expressão). Essa forma auto-reflexiva da canção vai exigir uma maior especialização do trabalho composicional, o que é flagrante quando olhamos para as transformações ocorridas no modo de compor em parceria. No momento anterior, o de consolidação da linguagem cancional brasileira, o mais corriqueiro era o compositor criar por conta própria tanto melodia como letra de uma das partes da obra, a qual entregava pronta a seu parceiro para que este compusesse a segunda parte da mesma maneira. Isso acontecia pela própria origem entoativa daquele tipo de canção, cuja “dependência inicial da fala fazia com que todos os fragmentos da composição já tivessem em geral melodia e letra” (TATIT, 2014, p. 371). Embora a divisão dos parceiros entre texto e música também existisse, seria principalmente ao longo dos anos 1950 que ela se fixaria no âmbito das canções de consumo. Passa então a ser habitual o compositor, tendo bom domínio de seu instrumento, preparar toda a parte melódica e harmônica da canção antes de entregá-la a seu colega, que lhe acrescenta os versos. Essa forma de compor se consolida realmente com a bossa nova, cuja apuração técnico-musical demanda um conhecimento mais especializado do compositor. Luiz Tatit é quem chama atenção para esse fato:

Ao longo da década de 1950, a figura do melodista, como alguém que compõe manejando bem o seu instrumento, ganhou um destaque especial na produção de nossas canções. Influenciados pelos musicais cinematográficos e, sobretudo, pela força do *jazz* norte-americano, os compositores instrumentistas começaram a se encarregar de todo o tratamento musical de suas melodias e, só quando as consideravam concluídas, passavam para a etapa de criação das letras. Às vezes, eles próprios se ocupavam da nova fase, outras, convocavam seus amigos letristas. Os cancionistas da bossa nova consolidaram de vez esse modo de compor que dependia diretamente do aumento expressivo da competência instrumental dos compositores e do

esmero com que elaboravam a linha melódica antes de entregá-la aos cuidados do parceiro (TATIT, 2014, p. 371-372).

Portanto, as transformações na forma cancional exigiram um outro tipo de habilidade composicional, além de terem favorecido uma determinada posição do autor em relação ao mundo e aos fatos que ele exprime. *Grosso modo*, podemos dizer que na conduta anterior o artista que se destacava podia ser mais intuitivo no trato com a linguagem musical, mas exibia grande perícia na hora de criar suas melodias no limite da fala cotidiana. Já na nova conduta, seria privilegiado o cancionista com maior destreza no seu instrumento, apto a elaborar formas musicais mais bem acabadas, que só depois encontrariam na letra um sentido entoativo. Na primeira, o sujeito imergia no contexto das experiências contadas: o mundo narrado era o mundo vivido. Na segunda, adotava uma atitude mais distanciada do objeto de seu interesse e reflexiva quanto aos meios expressivos: o mundo passa a ser observado e passível de abstrações. Naquela, o ponto de vista tendia a ser “de dentro para fora”; nesta, “de fora para dentro”. Como se nota, são posições culturais bastante distintas, uma mais próxima da “transitividade discursiva” do samba e da cultura negra, outra mais compatível com a inclinação crítica do artista intelectual.⁴⁵

A transição de uma para outra consagra um certo perfil de cancionista, detentor de um conhecimento mais especializado e de pretensões artísticas de outra ordem. Como indica Santuza Cambraia Naves, depois da bossa nova “o compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição” e se tornou uma espécie de “pensador da cultura” (NAVES, 2010, p. 21). O estatuto, digamos, mais “artístico” da canção redefinia também o lugar da tradição anterior na escala de valores que se inaugurava, tendo como ponto de referência o “avanço” que o novo movimento representava. Podemos constatar isso em diversos depoimentos dos bossanovistas da primeira e da segunda geração. Carlos Lyra, como vimos, considerava a bossa nova “a evolução natural da música popular” (apud LIRISMO..., 1963) e via no ambiente universitário a fonte de uma “cultura musical” maior que a das camadas pobres (apud MELLO, 2008, p. 194). Nas falas do jovem Edu Lobo a ideia de evolução encontra-se ainda mais acentuada. Na opinião do compositor, Tom Jobim havia sido responsável por um “salto de mil anos” na nossa música (apud COUTINHO, 1965, p. 308): “Uma canção do Tom reflete um trabalho”, julgava Edu, “não é uma canção feita por acaso, não é mais a canção feita

⁴⁵ Baseio-me em passagens de Muniz Sodré (1998, p. 44-46), Luiz Tatit (2002, p. 21, p. 105), Walter Garcia (2021, p. 6) e Santuza Naves (2010, p. 20-21).

assobiada das outras gerações. [...] em termos de trabalho houve um progresso” (apud MELLO, 2008, p. 93). O samba, para ele, havia perdido sua atualidade, e poderia no máximo subsidiar a pesquisa do compositor moderno: “Hoje de qualquer modo o samba deve ser considerado mais como fonte. Esta é a visão do futuro” (apud COUTINHO, 1965, p. 312). O avanço não teria sido somente musical. Vinicius de Moraes via também nas letras da bossa nova um sinal de progresso: “O movimento da música moderna ou da bossa nova consiste num processo muito natural de transformação do samba tradicional em obediência a conjunturas e a tempos que se modificaram”. A bossa nova, afirmava o poeta, representava “um progresso evidente, que é o progresso da cultura com relação à falta de cultura”, pois, ao contrário dos sambistas de morro, seus letristas eram “homens de formação universitária” (apud IVAN, 1965). Não é difícil perceber a relação entre matrizes culturais e recortes sociais na escala de valores que se firmava.

Carlos Lyra, Vinicius de Moraes e Edu Lobo faziam parte do seletto grupo de bossanovistas “de esquerda” que teve importância central na gestação da canção engajada dos anos 1960. Eles se empenharam (especialmente os dois primeiros, e ao lado de artistas como Nara Leão) em dar visibilidade e prestígio a compositores populares praticamente desconhecidos aos olhos das elites e das classes médias. Todavia, por conta da própria natureza de seu projeto artístico e político, o gesto de aproximação com as manifestações populares, ao mesmo tempo que conferia a elas um sentido positivo e abria espaço para a sua apreciação, estabelecia limites para essa expansão. A valorização da cultura popular, em especial o samba das escolas de samba, inseria-se no contexto da afirmação de uma nova hierarquia de valores, segundo a qual o produto mais recente das classes médias intelectualizadas se tornava o parâmetro de bom gosto, modernidade e pensamento social. Essa hierarquia não é somente verificável nos discursos dos autores; antes, ela se efetua na própria estrutura das obras. O caso de “Feio não é bonito” é dos mais insinuantes. A preocupação com os problemas do morro e a incorporação de elementos do samba, se aparecem em movimento de convergência social, em contrapartida delimitam fronteiras e estabelecem papéis: de um lado, a bossa nova do intelectual militante e consciente de sua tarefa histórica, do outro, o samba-enredo das escolas de samba, as quais meramente repetem o discurso alienado e ufanista. Valorização e hierarquização encontram-se estreitamente conectadas sob a impressão de convergência.

Olhando a questão à luz do cruzamento dos processos socioculturais descritos no primeiro capítulo, o encontro entre intelectuais e sambistas no palco cultural dos anos 1960 teve um significado ambivalente, mas no geral positivo. Do ponto de vista da intelectualidade, ele

representou um passo considerável no sentido dos grupos oprimidos e da sua cultura, um alargamento das preocupações da classe média na tentativa de incorporar novos problemas e valores, dando continuidade e amplitude ao movimento iniciado décadas antes. Foi também um momento em que o legado da arte modernista encontrou meios de expressão talvez mais condizentes com as aspirações de suas vertentes radicais, “rebaixando” a linguagem culta a fim de democratizá-la. Era o tempo em que “o estudante educado no verso modernista se arriscava na música popular”, como lembra Roberto Schwarz (1999, p. 174). Do ponto de vista dos sambistas pobres, o saldo foi mais ambíguo. As mudanças suscitadas no campo da música popular pelo movimento dos intelectuais colocava os compositores populares novamente em cena, mas modificava de vez as regras do jogo. Se por um lado eles ganhavam um certo terreno, por outro viam reduzidas as chances de serem protagonistas nesse campo, o que em algum momento anterior pareceu ser mais plausível. Dadas as condições em que se encontravam, o desfecho não deixou de ser interessante para os sambistas; tratou-se, todavia, de uma situação negociada que, longe de manifestar um “interesse comum”, resultou das estratégias de reconhecimento social e cultural que movem a história do samba popular.

Disso se conclui, como temos dito, que os interesses dos artistas de classe média não coincidiam totalmente com os interesses dos artistas de extração popular. Ainda assim, os dois lados figuravam unidos e harmônicos na imagem promovida pela intelectualidade esquerdista. Aí reside com certeza uma das contradições da canção engajada desse período. Esse fato, contudo, não deve levar à visão um tanto reducionista, embora bastante difundida, da cultura nacional-popular dos anos 1960 como um sinônimo de populismo – isto é, de uma conduta paternalista, demagoga, manipuladora, mistificadora das divisões de classe, conciliadora em prol dos interesses dominantes, que acolhe as classes populares somente quando as tem sob tutela.⁴⁶ Antes, parece mais apropriado enxergar essa produção como uma das expressões

⁴⁶ A associação da cultura nacional-popular dos anos 1960 com a noção de “populismo” foi bastante recorrente, sobretudo em trabalhos de fins da década de 1970 e início de 1980. Em geral, essas críticas se inspiraram na teoria do populismo elaborada por autores como Francisco Weffort (1978) e Otávio Ianni (1994), a qual serviu à época de chave de análise para a derrota das esquerdas em 1964. Assim, essa linha de crítica à cultura nacional-popular esteve associada muitas vezes à revisão das estratégias da esquerda hegemônica no período do pré-golpe, mirando também a política aliancista do PCB, o nacionalismo desenvolvimentista do ISEB e a proposta de agitação cultural do CPC. Em alguns casos, a proscrição dos projetos da “velha esquerda” se misturou com a exaltação do “vanguardismo” de correntes artísticas tropicalistas e neoconcretistas. Outra referência teórica importante mas não muito lembrada, subjacente aos bons trabalhos de Marilena Chaui (1984; 2006) sobre o tema, é o conceito marxista de “ideologia”. Vale dizer que, se por vezes incorreu em generalizações, essa vertente

possíveis do “radicalismo” das classes médias, no sentido que Antonio Candido atribui ao termo. De acordo com o crítico, o radicalismo seria “um modo progressista de reagir ao estímulo dos problemas sociais prementes, em oposição ao modo conservador” (CANDIDO, 1988, p. 4). Gerado principalmente nas classes médias, mas também em setores avançados da elite, ele não se confunde no entanto com a perspectiva revolucionária. O radical “se opõe aos interesses de sua classe apenas até certo ponto, mas não representa os interesses finais do trabalhador”, diz Candido (CANDIDO, 1988, p. 4). Sem detectar devidamente os interesses populares, ou sem se identificar por completo com eles, esse tipo de postura política tende a buscar soluções harmonizadoras e conciliatórias, subestimando muitas vezes o antagonismo entre as classes. Apesar disso, o radicalismo pode ser um “fermento transformador”, sobretudo em sociedades desiguais como a nossa, opondo-se ao conservadorismo predominante, corrigindo as tendências populistas e ensejando eventualmente a ação revolucionária (CANDIDO, 1988, p. 4-5).

A concepção de Candido sobre o radical nos ajuda a entender o sentido do engajamento dos músicos de classe média na década de 1960.⁴⁷ Com estes, as ideias e atitudes radicais assumiram um cunho incisivo e participante, o que de certo modo aguçou as contradições que lhes são inerentes. Os músicos politizados reagiram contra aquilo que lhes parecia ser elitista em seu meio, buscando um contrapeso no contato com a realidade e a cultura das classes populares; não chegaram, contudo, a adotar a perspectiva ou a compreender os interesses dessas classes, mas de todo modo ampliaram o próprio horizonte. Podemos imaginar o movimento desses artistas-intelectuais como resultante de dois vetores divergentes: um que sai em direção ao povo, afastando-se do reduto social de origem, fruto de uma vontade genuína de

interpretativa teve claros méritos ao se aprofundar nas próprias obras e, ao mesmo tempo, promover uma leitura abrangente de período, com uma profundidade que, ainda hoje, poucos trabalhos alcançaram. Ver, sobre o cinema, Jean-Claude Bernardet (2003, 2007); sobre o teatro, Edécio Mostaço (2016); sobre a música popular, Gilberto Vasconcellos (1977); sobre a literatura, Heloísa Buarque de Hollanda (2004). Um breve comentário representativo de alguns aspectos dessa crítica se encontra em Aduino Novaes (1980). Por fim, outra crítica cultural que também se inspirou na “teoria do populismo” de Weffort foi a de Roberto Schwarz (1978); os encaminhamentos desse autor são, entretanto, muito distintos dos daquela corrente. Para um exame da relação de Schwarz com a teoria política do populismo, ver Pedro Luiz Lima (2019). Para uma análise da teoria isebiana, ver Caio Navarro de Toledo (1982). E para uma introdução à crítica do conceito de “populismo”, ver Jorge Ferreira (2001).

⁴⁷ Assim, se não podemos caracterizar indistintamente a cultura de esquerda dos anos 1960 como “populista”, tampouco parece ser suficiente defini-la em seu todo como “revolucionária”. É preciso, portanto, matizar alguns estudos que apontam para essa direção, como os de Marcelo Ridenti (2000, 2010).

transformação social; outro que segue num movimento de autoafirmação da classe média intelectualizada e de seus valores político-culturais na esfera pública e na indústria da música popular, agindo sobre o primeiro e restringindo o seu alcance.

O limite estético e político desse repertório, que será uma das correntes formadoras da MPB, está em apresentar os dois vetores, conflitantes na realidade, como convergentes na representação: os interesses dos intelectuais como se fossem os mesmos que os da população mais pobre, a moderna música popular como a evolução da tradição musical brasileira. O radical, com isso, evita encarar a própria contradição, diminuindo as chances de superá-la. Sob esse aspecto, as soluções estéticas propostas pela nascente MPB são mais representativas da autoafirmação do intelectual do que aquelas encontradas, por exemplo, pelo Cinema Novo, em particular o de Glauber Rocha. Nos filmes do cineasta baiano, nota-se que a aproximação com o universo popular não ocorre de forma integrada e harmônica, pelo contrário, ela constitui um movimento tenso e ambivalente. Em *Barravento*, por exemplo, o discurso convulso e descentrado do narrador, que oscila entre os valores tradicionais dos pescadores ali retratados e os valores políticos do intelectual de esquerda, sem encontrar uma saída unificadora, acaba por introjetar na estrutura audiovisual as contradições intrínsecas à própria proposta conscientizadora do artista militante (XAVIER, 2007). Assim, apesar do filme lidar com questões da mesma ordem que as daquelas canções (modernização e tradição, consciência social e identidade cultural, engajamento e vanguardismo etc.), os seus encaminhamentos estético-ideológicos são profundamente distintos. Não é por acaso que essas duas expressões artísticas da classe média engajada se afirmaram de maneiras tão diversas perante o público e o mercado.

Para terminar, é importante dizer que a tentativa de lançar um olhar abrangente e reflexivo sobre a cultura e a sociedade brasileira é uma aspiração artística não só válida, como também necessária. O entendimento amplo dos problemas do país, a procura por caminhos compartilhados e a renovação estética são algumas das tarefas a serem realizadas pelos artistas se estes desejam que a cultura tenha alguma influência no nosso destino comum. Os limites da proposta cultural e política analisada aqui não decorrem dessas premissas, e sim, como vimos, de aspectos da forma específica que elas tomaram, como a insuficiente atenção às diferenças sociais e aos conflitos internos na construção de um movimento cultural coeso. Se os apontamos, não foi para invalidar tais tentativas, a princípio muito positivas, mas para identificar as contradições que elas tiveram no passado e assim poder superá-las no presente,

tendo em vista a definição do futuro. Hoje em dia parece estar em voga dar por superados alguns temas que tiveram força em outros tempos, como se tudo não tivesse passado de ilusão ingênua ou narrativa tendenciosa, quando na verdade eles expressaram questões concretas de então, ainda hoje muito vivas na sociedade. Afinal, o país não deixou de existir, embora a percepção de suas fraturas crônicas tenha se aguçado, o que é uma boa novidade. Voltar a se pensar criticamente o Brasil parece ser ainda mais necessário num momento em que, após essa atitude ter sido relativamente abandonada por parte da esquerda, vemos os setores mais retrógrados ocuparem em peso, e violentamente, esse campo de elaboração identitária. Retomar os fios, não exatamente da mesma proposta, mas da sua reflexão englobante e transformadora, descobrindo afinidades sem obscurecer as diferenças, e sem abandonar o espírito crítico, talvez seja um caminho para construirmos novos projetos de futuro, futuro que necessariamente será coletivo.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

ANDRADE, Mario. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1963.

ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Versão digital. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BESSA, Virgínia de Almeida. *“Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Volume 1. 5ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. “Radicalismos”. *Estudos Avançados*, n. 8, p. 4-18, jan. 1988.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz / Publifolha, 2000.

_____. “Uma palavra instável”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades / Ouro sobre o Azul, 2004.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CAMPOS, Augusto de. “Música popular de vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Fernando Henrique. “Industrialização, dependência e poder na América Latina”. In: *O modelo político e outros ensaios*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e dona Zica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 11ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2006.

CONCAGH, Tiago Bosi. *Pois é, pra quê?: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2017.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: o som e a fúria do que se viu no Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião: texto completo do “show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

CZAJKA, Rodrigo. “‘A hora dos intelectuais’: literatura, imprensa e engajamento no Brasil (1964-1967)”. *Dossiê Mídia, Intelectuais e Política*, v. 16, n. 2, p. 73-106, mai./ago. 2013.

DAMASCENO, Leslie Hanwkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Unicamp, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p. 207-231.

_____. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

_____. “A transitividade do samba: uma análise interdisciplinar”. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-23, maio/ago. 2021.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. “Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 172-198, abr. 2017.

_____. *Nara Leão: canção popular, performance e crítica nos anos 60*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2018.

GONÇALVES, Rafael S.; AMOROSO, Mauro. “Golpe militar e remoções das favelas cariocas: revisitando um passado ainda atual”. *Acervo*, v.27, n.1, p.209-226. Rio de Janeiro, jan./jun. 2014.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: São Benedito, 1933.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Aeroplano. 2004.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

JARDIM, Eduardo. “Modernismo Revisitado”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988, p. 220-238.

_____. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ponteio, 2016.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*, vol. 1. Coimbra: Arménio Amado, editor, 1963;

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LIMA, Pedro Luiz. “Ambivalências da derrota: lições e limites da crítica do populismo em Roberto Schwarz”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 74, p. 215-232, dez. 2019.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. “O truque do mestre: a crise da modernização em ‘Chega de saudade’”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 121-148, ago. 2018.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S.; SANTOS, Rafael dos. “‘Bonita’: natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 97-128, dez. 2014.

LOPES, Nei. *Zé Kéti: o samba sem senhor*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. “A política na favela”. *Dilemas: revista de estudos de conflito e controle social*. vol. 4, n. 4, p. 699-716, out./nov./dez. 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 34, 1992, p. 63-70.

_____. “Prefácio ao *Cancioneiro Jobim*”. In: *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MATTOS, Romulo Costa. “Samba, habitação popular e resistência: uma reflexão sobre *A favela vai abaixo*, de Sinhô”. In: MATTOS, Marcelo Badaró, GALUCIO, Andréa Xavier (org.). *Livros vermelhos: literatura, militância e trabalhadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Bom texto; FAPERJ, 2010.

_____. “Remoções de favelas na cidade do Rio de Janeiro: uma história do tempo presente”. *Revista Outubro*. São Paulo, v. 21, p. 171-190, 2º semestre, 2013.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello, Brazil: popular musica in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

MELLO, Zuza Homem de. *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião*. São Paulo: Annablume, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007a.

_____. “Aquarela do Brasil”. Versão digital. In: NESTROVSKI, Artur (org). *Lendo Canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b.

_____. “‘O fantasma de um clássico’: recepção e reminiscências de *Favela dos meus amores* (H. Mauro, 1935)”. *Revista Significação*, n. 32, 2009, p. 137-157.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010.

_____. “Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, 2014, p.75-85.

_____. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – Ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios/USP, 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NESTROVSKI, Arthur. “O samba mais bonito do mundo”. In: MAMMÌ, Lorenzo et al. *Três canções de Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 31-51.

NOVAES, Adauto. “Ainda sob a tempestade”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Editora Ltda., 1980.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Ortense. “A palavra é: favela”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *A brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2a edição ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. *Ode a Mauro Shampoo e outras histórias da várzea*. Rio de Janeiro: Mórula, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. “A lira independente”. In: CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook Noel Rosa*, volume 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. p. 8-11.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2002.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. “O ‘cálculo’ subjetivo dos cancionistas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 369-386, dez. 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 4ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª ed. revista. São Paulo: Editora 34, 2013.

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

TREECE, David. “A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)”. *História: Questões & Debates*, n. 32, jan./jun., p.121-165. Curitiba: UFPR, 2000.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Periódicos e revistas

AMOROSO LIMA, Alceu (Tristão de Athayde). “Terrorismo cultural”. *Jornal do Brasil*, 7/5/1964, 1º cad., p. 7.

ASSIS, Francisco de. “A música, traço de união entre brasileiros”. In: *Zé Keti e Monsueto*. Coleção História da Música Popular Brasileira: Série Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

“A QUEIXA de Zé Kéti”. *Jornal do Brasil*, 23/02/1965, cad. B, p. 3.

BITTENCOURT, Sérgio. “A cidade”. Coluna Bom Dia, Rio. *Correio da manhã*, 30/12/1964, 2º cad., p. 3.

_____. “Garoto de Ipanema (O Próprio)”. Coluna Bom Dia, Rio. *Correio da manhã*, 23/03/1965, 2º cad., p. 3.

“BOSSA nova: conversa com Carlos Lyra”. *O Jornal*, 3º cad., p. 4, 1/12/1963.

“BOSSA nova e bossa velha vão encontrar-se na base da melhor música popular”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/12/1962. 1º Caderno, p. 14.

CABRAL, Sérgio. “Transitando no samba com ginga de morro”. In: *Zé Keti e Monsueto*. Coleção História da Música Popular Brasileira: Série Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

“CARLINHOS Lira voltará aos Estados Unidos para gravar e musicar filmes”. *O Globo*, 11/02/1963, p. 19.

“CARLOS Lira: a bossa nova está morrendo por falta de conteúdo”. Entrevista a Sérgio Cabral. *Jornal do Brasil*, caderno B, RJ, 24/5/1962.

CHAUI, Marilena. “Um modo mágico de invocar a marcha da história”. In: *Carlos Lyra, Bôscoli & Menescal*. Coleção História da Música Popular Brasileira: Série Grandes Compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

COUTINHO, Henrique. “Confronto: música popular brasileira”. Entrevistas com Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, 1965.

“DIRETOR de ‘Gimba’ só dá 60 mil”. *Jornal do Brasil*, 01/01/1963, 1º cad., p. 8.

FRANCIS, Paulo. “Novo rumo para autores”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 1, 1965.

IVAN, Mauro; PORTELLA, Juvenal. “Zé Keti vai gravar em São Paulo sambas que Rio aplaude”. O samba cá entre nós. *Jornal do Brasil*. 15/4/1964, Cad. B, p. 4.

_____. “Panorama da bossa nova: Vinicius de Moraes”. Coluna Música Popular. *Jornal do Brasil*. 14/4/1965, Cad. B, p. 8.

- KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*. São Paulo, p. 121, abr. de 1966.
- LACERDA, Fátima. “Zé Ketti: Injustiçado é o músico brasileiro”. *Tribuna BIS. Tribuna da imprensa*, 18/08/1987.
- LOBO, Edu. “Edu Lobo, um moço e seu violão - entrevista a Christina Autran”. *Revista Manchete* nº 814, 25/11/1967. p. 58
- LINS E BARROS, Nelson. “Música popular: novas tendências”. *Revista Civilização Brasileira*, n.1. 1965.
- “LIRISMO de Vinicius nos sambas comove o povo dos EUA, afirma Carlos Lira”. *Jornal do Brasil*, 10/02/1963, 1º cad., p. 20.
- MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (1962)”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70*. São Paulo: Aeroplano. 2004. pp.135-168
- “NARA fala (bem) de Nara”. *O Cruzeiro*. ano 35, n.43, p. 78, 3/08/1963a.
- “NARA muda de bossa para ouvir o povo”. *Revista Intervalo*, n. 97, Ano 2, 15-21/nov./1964.
- “PRINCÍPIOS e propósitos”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 1, 1965.
- SOARES, Flávio Eduardo de Macedo. “Ruy Guerra e o samba participante”. *O Jornal*, seção “Jazz Bossa Nova”, RJ, 3º cad., 15/09/1963.
- _____. “LP de Nara Leão é programa para antibossa nova”. *O Jornal*. 18/10/1964, 3º cad., p. 4.
- _____. “A nova geração do samba”. *Revista Civilização Brasileira*, n.7, 1966.
- WISNIK, José Miguel. “Rasga o coração”. *Folha de São Paulo*. Ilustríssima, 13/02/2022, p. C4.
- “ZÉ, João e Nara lançam ‘Nova-Forma’”. *Diário Carioca*, 15/11/1964a, p. 12.
- “ZÉ Kéti diz valer mesmo Cr\$ 110 mil”. *Jornal do Brasil*, 19/01/1963, 1º cad., p. 8.
- “ZÉ Keti muda de opinião e recebe do Estado a casa que o afastará do morro”. *Jornal do Brasil*, 28/11/1964b, 1o cad., p. 5.
- “ZÉ Kéti adere à bossa da nova geração para contar a verdade sobre o morro”. *Jornal do Brasil*, 14/02/1965, 1º cad., p. 27.

Referências fonográficas

LEÃO, Nara. *Nara*. LP. Elenco, ME-10, 1964a.

LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. LP. Philips, P 632.732 L, 1964.

SHOW Opinião (Nara Leão, Zé Keti e João do Vale). LP. Philips-CBD, P632.775 L, 1965.

WINTER, Paul; LYRA, Carlos. *The sound of Ipanema*. LP. Columbia, CS 9072, 1965.

ZÉ KETI. *Zé Keti (Drama universal, Malvadeza Durão, Mascarada, Opinião e outros sucessos de Zé Keti)*. LP. Itamaraty - ITAM, 1977.

Obras cinematográficas

ANDRADE, Joaquim Pedro de (direção). *Couro de gato*. 1961.

ROCHA, Glauber (direção). *Barravento*. 1961-1962.

SANTOS, Nelson Pereira dos (direção). *Rio, 40 graus*. 1954.

SANTOS, Nelson Pereira dos (direção). *Rio, zona norte*. 1957.