



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

UM ESTUDO SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA: 1961-2000

FRANCISCA DE ASSIS OLIVEIRA

RECIFE
2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Curso de Mestrado em História

UM ESTUDO SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA: 1961-2000

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em História por Francisca de
Assis Oliveira, tendo como orientadora
Prof^a. Dr^a Monique Guimarães Cittadino.

RECIFE
2003

FRANCISCA DE ASSIS OLIVEIRA

UM ESTUDO SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA: 1961-2000

Dissertação aprovada pela Comissão Especial de Avaliação em 14 de novembro de 2003.

Banca Examinadora

Profª Dra. Monique Guimarães Cittadino
(orientadora)

Profª Dra. Rosa Maria Godoy Silveira

Profª Dra. Regina Maria Rodrigues Behar

RECIFE
2003

Dedico este trabalho a toda minha família, especialmente meu pai, Inácio (em memória).

Agradecimentos

À professora Monique Guimarães Cittadino pela ética e profissionalismo na orientação deste trabalho. Sem a mesma não teria sido possível a elaboração desta dissertação.

À professora Rosa Maria Godoy Silveira, pelo incentivo, leitura e sugestões que foram imprescindíveis para a realização deste trabalho.

À professora Regina Célia Gonçalves e ao professor Élio Chaves Flores pela grande contribuição, em idéias e elaboração do projeto que resultou neste trabalho final.

Ao professor Raimundo Barroso e todos os participantes do grupo de estudo sobre Teoria da História, pelo conhecimento assimilado através das discussões em nossos encontros semanais.

À Luciana Calissi e Isamar G. Lobo, grandes amigos e companheiros de curso, pelas trocas de idéias e pelos debates. Também a Denilson (esposo de Luciana) pelo grande apoio em momentos críticos e também à Cristina Figueira (Cris) pelo prazer de uma nova amizade e pela nossa produção em meio a este meu trabalho.

À Mariza, companheira no curso de graduação, no PIBIC e na profissão, pelo grande apoio e pelas longas conversas, incluindo nossas discussões sobre história.

À Josinaldo e Marcos, companheiros de trabalho que sempre me ouviram e deram muito apoio. Aliás, para Marcos Tomé, o meu agradecimento especial, pela sua participação direta neste trabalho, como competente professor da língua portuguesa.

À Lenice que, no trabalho compreendeu e concedeu tempo para me dedicar a este projeto.

À Carmem e Márcia Elisa que, do Rio de Janeiro contribuíram para essa pesquisa.

Aos amigos Aubenita e Armando, Evandro e Lana, pela descontração em casas que eram de “família” e também nas que não eram.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-graduação da UFPE e do Departamento de História da UFPB.

Ao CNPq, pelos recursos financeiros que possibilitaram a realização desta pesquisa.

À toda minha família, sem distinção, que direta ou indiretamente, sempre me incentivou e me apoiou nesse meu objetivo.

Finalmente, agradeço especialmente a Edvard, um grande amigo e companheiro, responsável por todos os momentos de alegria e descontração, além do carinho, da atenção e apoio, que foram indispensáveis para a realização desse trabalho.

RESUMO

Este trabalho, que se encontra na linha de um debate historiográfico, procura mostrar o ponto de vista de estudiosos da música popular brasileira, focalizada na década de 60 e nos movimentos musicais Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo. Além disso, sistematiza as obras selecionadas em autores com uma formação intelectual fora do campo de conhecimento da História e Ciências Sociais e autores com formação nestas duas áreas. Também trabalha com um exemplo da música popular brasileira desse período, centrado em Geraldo Vandré. Toda essa discussão, está apoiada no pensamento de Schopenhauer, Adorno e Hobsbawm, sobre música num sentido geral e sobre a música popular e a indústria cultural. Finalmente, procura-se ressaltar os diferentes olhares sobre os três movimentos musicais, dentro do contexto da música popular como um todo, tendo em vista as diferentes formação intelectual e áreas de conhecimento. Também analisa algumas composições de Vandré e tenta organizar idéias no sentido de desmitificar o “mito” Vandré.

Palavras-Chave: Música Popular Brasileira – Bossa Nova – Canção de Protesto – Tropicalismo – Geraldo Vandré.

ABSTRACT

This work, that is in the line of historiograph discussion, searches to show the Brazilian popular music studios point of view, focused in the decade of 60 and the Bossa Nova, Protest Songs and Tropicalismo music movements. This work also organizes the select works in the authors with an intellectual formation outside History and Social Science knowledge field and authors with formation in both fields. It also works with an example of Brazilian popular music of that period, centralized in Geraldo Vandré. All this discussion, is supported by Schopenhauer, Adorno and Hobsbawm thoughts, about music in a general meaning and about the popular music and the cultural industry. At last, it searches to emphasize the different views about these three musical movements, in the context of the popular music, thinking over the different intellectual formation and knowledge fields. It also analyses some Vandré's compositions and tries to organize ideas in the sense of demystifying the Vandré "myth".

Key words: Brazilian Popular Music – Bossa Nova – Protest Songs – Tropicalismo – Geraldo Vandré.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I - A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA DÉCADA DE 60: INTERPRETAÇÃO DE NÃO-HISTORIADORES	12
1- BOSSA NOVA	12
2 – CANÇÃO DE PROTESTO OU MÚSICA PARTICIPANTE	25
3 – TROPICALISMO	43
CAPÍTULO II - HISTORIOGRAFIA E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: INTERPRETAÇÃO DE HISTORIADORES E CIENTISTAS SOCIAIS.	69
1 – HISTORIADORES	71
1.1 – Arnaldo Daraya Contier e a Canção de Protesto	71
1.2 – Durval Muniz de Albuquerque Júnior e o Tropicalismo	87
2 – CIENTISTAS SOCIAIS	109
2.1 – Gilberto Vasconcellos: “de olho na fresta” na Música Popular Brasileira.	109
2.2 - Waldenyr Caldas: Aspectos da Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo	116
2.3 – Marcelo Ridentie a busca da brasilidade	123
CAPÍTULO III - DISCURSO MUSICAL E EXEMPLARIDADE	130
1 – DISCURSO MUSICAL	130
2 – UMA EXEMPLARIDADE: GERALDO VANDRÉ	156

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ **130**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____ **130**

DISCOGRAFIA _____ **134**

INTRODUÇÃO

Este trabalho está voltado para a historiografia da música popular brasileira e, sendo uma análise historiográfica, o foco são textos escritos e editados a partir dos anos 60 até o ano 2000, especificamente sobre a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo.

Esse foi um período em que se concretizou no Brasil a destituição do então presidente da República João Goulart, e uma junta militar passou a comandar os destinos da nação. Ato Institucional são editados, e a sociedade brasileira vê seus direitos individuais e coletivos serem demolidos. Com o AI-5 (Ato Institucional n. 5), editado em dezembro de 1968, e sem prazo de vigência, se tem a permanência do controle e a suspensão das garantias institucionais, lançando o país em uma ditadura plena.

Na área sócio econômica, o Brasil desembarcou na década de 60 carregando uma explosão demográfica, uma profunda desigualdade social e desequilíbrios regionais. Nas áreas urbanas, a inchação dos grandes centros acarreta o surgimento das favelas, ambiente agregador da falta de escolas e da assistência médica e social. No campo, tem-se o favorecimento aos grandes latifundiários, garantidores da permanência de uma elite rural que, além de concentrar as terras, detinha o poder, sendo manipuladora da política, da economia e do social. A economia brasileira centra-se no “tripé econômico”, composto pelos capitais estrangeiros, nacional-dependente e o Estado, caracterizando um processo de desenvolvimento dependente. É o período do propagado “Milagre Econômico”. Um modelo atrelado à Segurança Nacional, no combate ao inimigo interno e externo. Portanto, se houve algum crescimento econômico, foi um crescimento excludente, porque o estado de miséria e injustiças sociais agravou-se e o que se conseguiu foi às custas de muita repressão, tortura, exílio, censura e mortes.¹

Os meios de comunicação de massa alcançaram uma expressiva expansão. Desenvolve-se a indústria cultural, principalmente com a disseminação do rádio e da televisão, tanto no sentido emissor quanto receptor. Além dos grandes jornais, surge a imprensa alternativa, mas toda ela vai viver o pesadelo da censura.

Culturalmente, há um grande impulso criativo em todas as áreas, até o AI-5. As artes, de uma forma geral, desempenharam um papel preponderante no movimento de

¹ ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 13-137.

resistência contra a situação ditatorial vigente, influenciadas pelas idéias do CPC - Centro Popular de Cultura, ligado à UNE - União Nacional dos Estudantes, que buscavam promover e divulgar a produção cultural.

Quanto à música, no final da década anterior surge a Bossa Nova, chegando aos primeiros anos da década de 60 em pleno fôlego. Rompendo com elementos da música urbana vigente e com uma forma tradicional de se fazer música, a Bossa Nova apresentou uma série de novos elementos, alguns extraídos da música popular estrangeira, especialmente o *jazz*, revolucionando a música popular brasileira em todos os aspectos: na composição da letra, melodia e harmonia, no cantar, na execução, elaboração e produção dos discos. Também influenciou até mesmo as atitudes comportamentais do público ouvinte, tornando-se sinônimo de moderno.

A partir da Bossa Nova, na primeira metade da década, nasce a Canção de Protesto ou Participante, que, abordando os problemas característicos do subdesenvolvimento nas áreas urbanas e rurais, pretendia denunciar o caos político, econômico e social em que se encontrava o país. É importante ressaltar que essa era a música participante engajada, porque a maioria dos seus compositores, com raras exceções, estiveram ligados ao CPC, durante o período de existência do centro. Também de forma provisória, outros compositores se engajaram ao CPC, geralmente no início de suas carreiras.

De uma forma geral, é uma música que se molda aos princípios de um projeto nacional-popular, defendido e enaltecido pelos setores intelectuais de esquerda. Buscando inspiração na literatura, essas canções traziam letras elaboradas e politizadas, cuja temática girava em torno das injustiças sociais e da reforma agrária, com o compromisso de retratar uma realidade existente, colocando um fim no ufanismo até então presente na música popular. Ao mesmo tempo, ostentava, de forma linear, um sentido mítico, que embalava a esperança de um dia, com certeza, tudo mudar.

Na segunda metade da década, surge o Tropicalismo, de grande e ampla expressão cultural. Debochado e crítico, o movimento se nega a aceitar os padrões de bom comportamento. Um projeto que, ao contrário da Canção de Protesto, não apresenta linearidade nos movimentos dos sujeitos, rompe com o nacional-popular e cria uma estética contrastante, incorporando os mais diversos estilos musicais, inclusive os estrangeiros. Só que, de forma antropofágica, influenciado pelo Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, que sugere o devoramento como uma forma de se consumir os elementos estrangeiros. É um movimento que tende para a poética e, abusando das figuras de linguagem,

os tropicalistas cantam o panorama nacional com deboche, criticando os contrastes de uma sociedade que se diz moderna, mas que, na realidade é muito mais arcaica do que moderna, marcada pela convivência do novo e o velho, onde a história surge como lugar de desarticulação, não existindo uma teleologia, mas uma simultaneidade complexa.

É importante salientar que, para alguns estudiosos, a MPB (Música Popular Brasileira) foi um movimento que surgiu dentro da música popular brasileira, no final da década de 1950, passando para a década seguinte. Representou um momento de rompimento e modernização da música popular brasileira, denominada então de tradicional. Para alguns analistas da música brasileira desse período (a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo) fazem parte desse movimento musical mais amplo, a MPB. No entanto, outros estudiosos consideram apenas a Canção de Protesto como MPB. Ou seja, a música participante e a MPB são o mesmo movimento.

Rafael José de Menezes Bastos, em seu trabalho *A 'Origem do Samba' como Invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)*, ele faz a seguinte observação em nota: “Deixo de usar, neste texto, a categoria MPB como sinônimo de ‘música popular brasileira’. Isto porque, no discurso nativo, ‘MPB’ indica tão-somente a linguagem constituída pela bossa nova, pela canção de protesto, pelo tropicalismo e por sua posteridade.”²

José Miguel Wisnik também trabalha com essa diferença. Analisando a música e a política no Brasil, traça um histórico dos anos vinte até os dias atuais. E sobre a década de 50, afirma existir um romantismo de massas, alimentado por disputas entre estrelas do rádio, acrescentando que:

“A bossa-nova veio pôr fim nesse estado de inocência já integrado e ainda pré-‘MPB’; ela criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos ‘brega’, e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei (embora formado como todos os grandes cantores/compositores de sua geração na escuta de João Gilberto), e a música ‘intelectualizada’, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado.”³

Também José Paulo Paes, em seu trabalho *Música x Democracia*, analisando o fato de que nas décadas de quarenta e cinquenta os intelectuais preferiam a música refinada e complexa (a grande música), embora não se desprezasse a canção popular e se reconhecesse o valor dos grandes compositores do período, no momento atual, diz:

² BASTOS, Rafael José de Menezes. “A ‘Origem do Samba’ como Invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. N. 31, ano 11, Junho/1996, p. 175, nota 6.

³ WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil.” In: BOSI, Alfredo. (org.) **Cultura Brasileira: Temas e Situações**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 121.

“...me chama a atenção, toda vez que vou à casa de amigos intelectuais – poetas, ficcionistas, jornalistas da área cultural, professores de literatura –, raramente ali encontrar gravações de música ‘clássica’. Parece que esta foi provisória ou definitivamente suplantada, na preferência deles, pelos produtos mais *fashionable* da MPB, sigla que antes parece designação de partido político ou senha de confraria. (...) Às dezenas de milhares se reúnem nos estádios convertidos em salas de concertos *ad hoc* para ali aplaudir os cantores mais famosos da MPB com um fervor por assim dizer religioso. É bem de ver que para tais adeptos a sigla MPB não tem a latitude de significado que em tese deveria ter. Não designa ela todo o âmbito histórico e estilístico da música popular brasileira, da modinha imperial ao *rock* feito em casa, mas conota preferencialmente certos intérpretes e compositores merecidamente mais prestigiosos dos dias atuais – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Maria Betânia, Gal Costa, Simone e/ou seus diluidores. Como se percebe, o gosto desse público jovem, composto sobretudo de estudantes universitários ou pré-universitários, diferenciam-se do gosto menos sofisticado das massas, até hoje fiéis ao ‘sambão’ tradicional.”⁴

Para Walnice Nogueira Galvão, a Moderna Música Popular Brasileira – MMPB, é a música participante e

“...se caracteriza, portanto, por uma intencionalidade *informativa e participante*. Daí decorre seu teor literário mais épico que lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico (...); ou o próprio objeto da narração é colocado diretamente ao ouvinte, ou entre o objeto da narração e o ouvinte se interpõe a dor do narrador ante o objeto narrado.”⁵

Ramon Casas Vilarino, em seu trabalho *A MPB em Movimento: Música, Festivais e Censura*, é bem específico ao analisar a MPB como um movimento dentro da música popular brasileira, que corresponde exatamente ao que se denomina de Canção de Protesto ou Música Participante, e neste caso, o ponto de vista deste autor está condizente com o de Walnice Nogueira Galvão. Vilarino afirma que:

“A sigla MPB representa um movimento dentro da música brasileira, e sua trajetória de sucesso se inicia num momento em que uma nova ditadura se instaura a partir do golpe de 31 de março de 1964 e em que recrudescia o conflito militar e ideológico em torno da Guerra do Vietnã. (...) Em termos geográficos, a MPB situa-se no eixo Rio São Paulo, pólo de urbanização e modernização do país. Era um movimento musical urbano com um público em sua maioria de classe média e universitária.”⁶

Para esse autor, a MPB é acima de tudo uma música que traz em si muitas possibilidades de mudança e sonho, cujo lugar de chegada é indicada pelas metáforas. Ela também “lida com a questão da memória no intuito de fazer frente a uma tradição que se constitui a partir do interesse de perpetuar uma dada forma de poder.”⁷ Enfim, Vilarino diz que “Havia música popular brasileira, mas a MPB, sigla que designava um música propiciadora de reflexão e portadora de uma postura crítica, migraria para espaços menos

⁴ PAES, José Paulo. “Música e Democracia. ‘Populismo’ x ‘elitismo’, Argumento falacioso.” In: BOSI, Alfredo. (org.) **Cultura Brasileira** – Temas e Situações. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 125.

⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: Uma Análise Ideológica.” In: **Saco de Gatos: Ensaio Crítico**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 94.

⁶ VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em Movimento: Música, Festivais e Censuras**. São Paulo: Olho d’Água, 1999, p. 18-19

⁷ *Ibid*, p. 75

privilegiados, nos interstícios do sistema, naquilo que Gilberto Vasconcelos designou de ‘frestas’.”⁸

Além de Walnice Nogueira Galvão e Ramon Casas Vilarino, Santuza Cambraia Naves também coloca a MPB como sinônimo da Canção de Protesto, dizendo que logo em seguida à Bossa Nova,

“... com o surgimento de uma nova categoria de compositores populares, formada por jovens universitários politizados, muitos deles imbuídos de concepção nacional-popular então predominante entre os grupos esquerdistas, constitui-se a sigla MPB (Música Popular Brasileira). As canções caracterizadas por este rótulo aliavam complexidade formal e substância política. Apesar da influência marcante de músicos e letristas fundamentais de períodos anteriores, como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, as canções que participaram da era dos festivais e da expansão da televisão nos lares brasileiros ganharam um *status* poético diferente junto à intelectualidade brasileira. Se no período da era do rádio a recepção das músicas divulgadas era de largo espectro, incluindo os vários segmentos sociais, a partir dos anos de 1960 a música popular passa a ter um público mais segmentado, identificado com a classe média intelectualizada, conquistando, dessa maneira, espaço nos suplementos literários dos principais jornais do país e nas revistas acadêmicas. Em suma, a canção torna-se o meio privilegiado para discutir os temas culturais e políticos, ultrapassando as questões meramente musicais e estéticas.”⁹

A opção do presente levantamento historiográfico foi trabalhar com a historiografia da Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo como partes da MPB, sendo este movimento musical uma ampliação e modernização da música popular brasileira como um todo. Resultado da fusão de vários elementos nacionais (no caso da canção de protesto) e de elementos estrangeiros (quando se trata de Bossa Nova e Tropicalismo). Os três movimentos são objetos de estudos e pesquisas, dos quais alguns estão aqui presentes, especialmente os que analisam suas estruturas.

Em seu texto *Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980)*¹⁰, Arnaldo Daraya Contier diz que no Brasil, por motivos conjunturais e históricos, o signo musical tornou-se objeto de pesquisas efetuadas por profissionais das mais diversas áreas do conhecimento, como literatos, sociólogos, políticos, jornalistas, biólogos e outros. Só raras vezes foi objeto de investigações realizadas por historiadores. Com base nessa reflexão, essa pesquisa historiográfica está estruturada da seguinte forma: no primeiro capítulo foi feita a análise de trabalhos dos não-historiadores (musicólogo, poeta, literato, jornalista e filósofo) sobre a Bossa Nova, a Canção de Protesto e

⁸ Ibid, p. 91-92

⁹ NAVES, Santuza Cambraia; Coelho, Frederico O.; BACAL, Tatiana; MEDEIROS, Thaís Gomes de. “Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil.” In: **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. São Paulo: ANPOCS, n. 51, 1º semestre de 2001, p.50.

¹⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-80).” In: **História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas**. Anais do XVI Simpósio Nacional da ANPUH/Rio de Janeiro. São Paulo: p.151-189, 1993.

o Tropicalismo. A intenção foi ressaltar os pontos essenciais da visão dos autores sobre a música popular daquele momento, inclusive o envolvimento e posicionamento pessoal com os referidos movimentos musicais. Observando que ao se falar de não historiadores, não implica dizer que seus trabalhos não são contribuições para a história da música popular. O que vai diferenciá-los dos historiadores, é que estes têm formação acadêmica específica nesse campo de conhecimento. Neste caso, são autores que podem ser chamados de historiadores diletantes, como se autodenominou Phillippe Ariès, ao dizer que entre as duas profissões que exercia, o tempo livre do instituto de frutos tropicais, era dedicado à história, afirmando:

“Divirto-me ao ler, hoje, o comentário dos ‘verdadeiros eruditos’ de que meus livros são ensaios e não verdadeiros livros de história. De fato, queria publicar ensaios. A iniciativa, sem dúvida, era prematura, porque os intelectuais liam filosofia, crítica, ciências humanas, mas ainda não admitiam a história na literatura de reflexão e a consideravam reservada aos especialistas.”¹¹

No segundo capítulo, estão historiadores e cientistas sociais.¹² Foi adotado o mesmo sistema do capítulo anterior, focalizando os aspectos mais relevantes das análises dos autores trabalhados, o que eles destacam e refletem sobre os movimentos e a relação com o contexto nacional, não apenas cultural, mas também social, político e econômico.

No terceiro capítulo, foi trabalhado o discurso musical, apresentando três pensadores. Primeiramente, recorreu-se à reflexão de Arthur Schopenhauer, que ao analisar as artes como vontade e representação, ressalta ser a música a mais grandiosa e majestosa entre todas as artes. Segundo, foi utilizado o amplo trabalho de Adorno, no qual ele reflete - dentro da arte como um todo - sobre a música séria (erudita), a música popular e a música como mercadoria na sociedade capitalista. Analisando o compositor, a produção, o arranjo, a execução, a distribuição e o público ouvinte. Terceiro, utilizou-se a reflexão de Eric Hobsbawm sobre o *jazz*. Um estudo que, apesar do seu conteúdo específico, encontra-se organizado na introdução, o pensamento do autor sobre a cultura e a arte em geral e a popular, o entretenimento de massas e, dentro desses campos, ele analisa a música inserida na cultura popular e no entretenimento de massas.

Também neste capítulo, se trabalhou uma exemplaridade e a opção foi Geraldo Vandré. Oriundo da Bossa Nova, ele passou à Canção de Protesto se engajando no CPC, assim como outros compositores. Considerado um dos compositores que mais compôs dentro dessa tendência musical, ainda hoje algumas de suas canções são cantadas e citadas,

¹¹ ARIÈS, Phillippe. **Um Historiador Diletante**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 141-2.

¹² Entendida como uma área de conhecimento que agrega a antropologia, a economia, a ciência política, a psicologia social, a sociologia e a demografia. DICIONÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1986, p. 184.

especialmente *Caminhando*, no acompanhamento sonoro de qualquer manifestação pública de reivindicações políticas e sociais. Aqui é analisada uma parte do seu trabalho, produzido na década de 60. Também são poucos os trabalhos que fazem referência a Vandré e que oferecem uma larga análise sobre sua produção musical, que o transformou em um mito. Hoje, quando citado e discutido, se tem como referência seu comportamento profissional e pessoal, gerando conjecturas e afirmações de que foi vítima das tenebrosas torturas e lavagem cerebral, despontando como o subversivo favorito do regime militar.

No geral, o objetivo pretendido por este trabalho é observar como os profissionais, de variadas áreas de conhecimento, manifestam suas visões e análises sobre esse momento da música brasileira, focalizados nos três movimentos mencionados, que em conjunto compõem a MPB. Salientando que a estrutura desta análise se encontra na perspectiva de que a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo foram tendências de um movimento chamado MPB, que por sua vez está inserido na música popular brasileira como um todo.

CAPÍTULO I - A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA DÉCADA DE 60: INTERPRETAÇÃO DE NÃO-HISTORIADORES

Entre musicólogo, poeta, romancista, filósofo, literato e jornalista, que foram selecionados para este trabalho historiográfico, sobre os movimentos musicais Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo, tem-se um total de sete autores. Três deles escreveram sobre os três movimentos¹, dois autores falaram de dois movimentos², e dois de apenas um.³ Será analisada a visão desses autores seguindo uma ordem cronológica de surgimento dos movimentos, e em seguida, de publicação dos textos.

1- BOSSA NOVA

Em 1966, é publicado⁴ o artigo *Balanço da Bossa Nova*, do regente e arranjador Júlio Medaglia,⁵ e em 1968, este artigo é incluído no livro *Balanço da Bossa e outras Bossas*, de Augusto de Campos.⁶ Nele, Medaglia faz uma análise da estrutura musical da Bossa Nova, comparando-a com a música popular brasileira tradicional. Nesse sentido, trabalha com notas e tonalidades musicais, dissonâncias, acordes, dedilhados, harmonias, ritmos, etc. Analisa também esse movimento no contexto da música popular brasileira, suas origens, influências, tendências, mercados e os resultados colhidos depois do seu surgimento e concretização.

Para o maestro, no final da década de 50, essa nova forma de expressão musical, denominada simplesmente de Bossa Nova, veio somar novas práticas de canto, composição, execução e uma série de outros detalhes. Essa foi uma tendência dentro da história da música popular brasileira que, apesar de sua rápida e expressiva popularidade, foi também alvo de muitas polêmicas, uma vez que as fortes críticas feitas à Bossa Nova recaíam

¹ São eles: Júlio Medaglia, Augusto de Campos, Affonso Romano de Sant'anna e José Ramos Tinhorão.

² Temos Heloísa Buarque de Hollanda sobre a canção de protesto e o Tropicalismo e Júlio Medaglia sobre a Bossa Nova e a Canção de Protesto ou Música Participante.

³ Walnice Nogueira Galvão, sobre a música participante, e Celso Favaretto, sobre o Tropicalismo.

⁴ Pela primeira vez, no jornal *O Estado de São Paulo*, em seu suplemento literário. CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 12.

⁵ Júlio Medaglia teve uma formação erudita no Brasil e no exterior, principalmente na Alemanha. Em sua carreira profissional, foi regente de orquestras dentro e fora do Brasil; organizou orquestras e festivais; ministrou cursos de regência; escreveu trilhas sonoras de filmes para a televisão alemã; fez vários arranjos para a Música Popular Brasileira, entre os quais estão *Tropicália*, de Caetano Veloso.

⁶ Estamos trabalhando com: MEDAGLIA, Júlio. "Balanço da Bossa Nova". In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras Bossas** 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 67-123.

em argumentos de que esse movimento não era samba. Medaglia diz que, se a Zona Norte comandava o carnaval, a Zona Sul, não esquecendo o carnaval, oferece outro tipo de música, com base na sua maneira de viver. Expressões da Música Popular Brasileira tradicional são substituídas por outras mais suaves (‘cabrocha’ por ‘garota’, ‘mulata’ por ‘morena’). Tudo isso exigia “...textos mais elaborados, mais refinados, não raro com artifícios poéticos de alto nível literário. A estrutura musical é mais rebuscada, as melodias são em geral, mais longas e mais dificilmente cantáveis...”⁷ Para Medaglia, toda a inovação incorporada e críticas recebidas contribuíram para que a Bossa Nova logo se estabilizasse e adquirisse uma maturidade de propósitos, transformando-se “...num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior.”⁸ Ainda de acordo com Medaglia, o irrompimento da Bossa Nova, em nível popular, aconteceu com o lançamento do disco *Chega de Saudade* (de João Gilberto) em 1959. Este continha, de forma rigorosa e dentro de um refinado bom gosto, os elementos que promoveriam a renovação da música popular brasileira. Ou seja,

“João Gilberto era o intérprete, violinista, compositor, arranjador, principal responsável por esse feito, que viria modificar o curso da música popular brasileira. (...) Sua mensagem musical, porém, (...) compreendida e assimilada e o conteúdo dessa mensagem seria também o marco divisor das águas. De um lado permaneceriam aqueles que possuíam uma visão ampla, viva, progressiva e aberta às novas formas de expressão musical popular e, no outro lado, refugiar-se-iam todos os saudosistas que tentavam apoiar-se em argumentos anacrônicos para justificar sua incapacidade de perceber coisas novas.”⁹

O consenso geral quanto às origens da Bossa Nova é de que ela foi fortemente influenciada pelo *jazz*, e Medaglia salienta que essa influência foi efetivada por existirem artistas, dentro da música tradicional, que já praticavam e incorporavam características deste movimento em suas interpretações.¹⁰ E toda essa carga de novos elementos vindos do *jazz* está presente em João Gilberto, o homem do violão, com uma batida diferente e uma sonoridade extremamente original. Falar de Bossa Nova é falar em João Gilberto que, para alguns, inclusive Medaglia, era o continuador da tradição musical representada por Noel Rosa e Mário Reis. “É a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular do ‘seu garçom faça o favor de me trazer depressa’ que foi retomada por Newton Mendonça, Vinícius, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. ‘Eis aqui este sambinha, feito numa nota só? ...’”¹¹

Para Medaglia, quanto ao estilo, a Bossa Nova continha a descrição, a sutileza e rigor, que seriam suas características como arte. Ao contrário da música tradicional, uma

⁷ Ibid, p. 72.

⁸ Ibid, p. 70.

⁹ Ibid, p. 74.

¹⁰ Entre esses artistas, estavam: Johnny Alf, Dick Farney, Doris Monteiro, Nora Ney, Lúcio Alves, Tito Madi, etc. MEDAGLIA, op. cit. p. 79-80.

¹¹ Ibid, p. 81.

vez que esta se apoiava numa base demagógica pessoal, onde o preponderante era o ‘cantor’, o ‘solista’ e o ‘estrelismo’. Outro aspecto importante foi o carácter coloquial da narrativa musical, pois com uma interpretação despojada e arranjos musicais solísticos, era a negação dos elementos da música tradicional. “Era a vez do cantochão, da melódica mais simples e fluente, da impostação mais natural e relaxada, não raro com trechos em lá-lá-lá ou assobiados, onde se percebem, as mínimas articulações musicais e literárias.”¹² com toda clareza. Segundo o autor, o movimento Bossa Nova também trouxe uma proposta de superação do amadorismo musical, no sentido artístico, e uma preocupação com a pesquisa musical e a assimilação de novas técnicas.

As renovações propostas pela Bossa Nova não encerram só o “...campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo.”¹³ Tudo isso deu origem a um novo estilo de composição, incorporando, também, uma temática literária atualizada. Daí, ressalta Medaglia, resultaram textos inteligentes dentro da Bossa Nova, como *Samba de uma nota só*¹⁴ (de Jobim e Newton Mendonça), onde a “...relação texto-música é perfeita. O sentido de um completa o outro. Texto e música se autojustificam e autocomentam.”¹⁵ Nessa mesma linha de perfeita integração música-texto, temos *Desafinado*¹⁶ (com texto também de Newton Mendonça e música de Jobim). A canção toda (música e letra) é a síntese do movimento e não é sem razão que é considerada o hino da Bossa Nova.

Percebe-se que Júlio Medaglia, como tantos outros, é um apaixonado pela Bossa Nova. Mas, apesar da minuciosa narrativa sobre o movimento, seu trabalho é bem mais analítico e menos sectário que o de outros estudiosos e defensores da Bossa Nova.¹⁷ Ele admite a existência de duas tendências básicas na Bossa Nova: a ‘**cor local**’ e a

¹² Ibid, p. 75.

¹³ Ibid, p. 82.

¹⁴ O primeiro verso: “Eis aqui este sambinha/feito numa nota só/outras notas vão entrar/mas a base é uma só/esta outra é consequência/do que acabo de dizer/como eu sou a consequência inevitável de você.” BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de. op. cit. p. 42.

¹⁵ MEDAGLIA, J. op. cit. p. 83.

¹⁶ Os dois primeiros versos dizem: “Se você disser que eu desafino, amor/saiba que isso em mim provoca imensa dor/só privilegiados têm ouvido igual ao seu/eu possuo apenas o que Deus me deu/se você insiste em classificar/meu comportamento de antimusical/eu mesmo mentindo devo argumentar/que isto é bossa-nova/que isto é natural.” BRITO, Brasil Rocha. op. cit. p. 41.

¹⁷ Como por exemplo, Rui Castro que, em seu livro *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*, faz uma narrativa do movimento e, ao mesmo tempo uma biografia de João Gilberto. Percebe-se o entusiasmo deste autor pela Bossa Nova. Na sua visão observa-se que não existe espaço para as tendências surgidas dentro da própria Bossa Nova, como a música participante, e nem para outros movimentos, como a Jovem Guarda. CASTRO, Rui. *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*. 2. ed., São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

‘participante’.¹⁸ O primeiro tipo, a ‘cor local’, é o texto que descreve (com habilidade e originalidade) circunstâncias, situações e fenômenos da vida cotidiana urbana, da região das praias, onde surgiu a Bossa Nova. A Bossa Nova tipo ‘cor local’ “...foi encontrar na simbologia do ‘amor, o sorriso e a flor’ a sua inspiração e energia espiritual.”¹⁹ Textos como *Minha namorada*²⁰ (de Vinícius de Moraes e música de Carlos Lyra), retrata perfeitamente a linguagem intimista, denotando afetividade, pureza e ingenuidade.

Além de analisar a Bossa Nova como movimento musical em si, Medaglia é o único, entre os autores aqui analisados, que, em seu trabalho, também discute as inovações técnicas que envolveram a produção do movimento Bossa Nova no campo da indústria cultural. Faz um levantamento de tudo que compõe o movimento e o que ele foi capaz de influenciar. Evidencia que, no que diz respeito à discografia, com a Bossa Nova o trabalho de equipe, ganhou sentido, colocando um fim no ‘estrelismo’ e no culto do ‘solista’. Surge a ‘ficha técnica’, onde consta todo pessoal envolvido na produção de um disco. É completamente modificada a apresentação gráfica dos discos, passando a ser utilizado mais o branco e o preto, o negativo de uma foto, colagens, etc. Conseqüentemente, a nomenclatura também muda radicalmente, recebendo nomes técnicos e representativos do espírito consciente de renovação e vanguarda, com simplicidade e discrição. Surgem firmas especializadas, voltadas para os eventos e produção da Bossa Nova. Quanto à exportação, segundo Medaglia, a Bossa Nova não só conseguiu conquistar o mercado norte-americano, como influenciou alguns dos grandes monstros da música americana na época.²¹ Dos Estados Unidos, chegou ao mercado europeu, mas passando por modificações, para ser assimilada. Finalizando, o autor faz uma longa narrativa sobre as bossas, o jazz, os quartetos, os trios, os shows e os programas de rádio e Tvs, que marcaram a Bossa Nova.

Nessa mesma linha de análise temos o poeta Augusto de Campos.²² Não menos admirador da Bossa Nova que Medaglia, mas abordando outros aspectos. No seu livro *Balanço da Bossa e outras Bossas*,²³ reúne textos seus e de outros autores, publicados em

¹⁸ Essa tendência será objeto de análise mais na frente, no item Canção de Protesto ou Música Participante.

¹⁹ MEDAGLIA, J. Op. Cit. p.87.

²⁰ Trecho da letra: “Se você quer ser minha namorada/ai que linda namorada/você poderia ser/se quiser ser somente minha/exatamente essa coisinha/que ninguém mais pode ser/você tem que me fazer um juramento/de só ter um pensamento/ser só minha até morrer./E também de não perder esse jeitinho/de falar devagarinho/essas histórias de você...”Ibid., p.88.

²¹ Como Herbie Man, Charlie Byrd, Stan Getz, Zoot Sims, etc. Ibid, p. 101.

²² Foi membro do movimento concretista (1956), juntamente com Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e outros. SANT’ANNA, Affonso Romano. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 3. ed., Petrópolis: Vozes, 1986, p.140-141.

²³ O livro foi publicado pela primeira vez em 1968. Estamos trabalhando com: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

jornais e revistas entre 1966 e 1968. Todos versando sobre a Música Popular Brasileira, principalmente sobre estes três movimentos.²⁴ Campos trabalha aspectos da trajetória da Bossa Nova, tentando dar conta do que ela teve de positivo e negativo, e quais suas conseqüências para a música popular brasileira. É visível sua admiração pela Bossa Nova e por seus criadores, especialmente João Gilberto, o mentor da famosa tonalidade musical diferente, que casou com as também famosas letras de Tom Jobim e Newton Mendonça, principalmente.

De uma forma geral, Campos conduz seu trabalho sobre a Bossa Nova por uma linha que parte de um momento muito questionado, que foi a superação da Bossa Nova pela Jovem Guarda. Uma questão a que, entre os autores elencados neste trabalho, alguns fazem apenas referências, outros nada mencionam. Para o autor, “não é segredo para ninguém que a ‘brasa’ da jovem guarda provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnorteados os articuladores do movimento de renovação iniciado com a bossa nova.”²⁵

Segundo Campos, existem várias tentativas de se explicar a repentina diminuição do público ouvinte da MPB, ao mesmo tempo em que se verificava um vertiginoso crescimento da Jovem Guarda. Essa constatação é feita através dos dois programas veiculados na televisão, ambos na TV Record, São Paulo, que são o termômetro dessa variação: ‘O Fino da Bossa’ (com Elis Regina) e ‘Jovem Guarda’ (com Roberto e Erasmo Carlos). Para Campos, se tem afirmado freqüentemente que, devido ao grande sucesso do ‘Fino da Bossa’, os cantores e compositores foram se acomodando sobre os triunfos alcançados com a campanha do programa, e caíram numa letargia, que levou a MPB a cair qualitativamente. Existem outras explicações para justificar essa queda de audiência, como a viagem de Elis Regina com o Zimbo Trio para a Europa, as férias que teriam afastado os universitários dos festivais, a presença de um público com uma maior maturidade intelectual, etc. Campos ressalta não acreditar que a solução do problema esteja em algumas análises episódicas de fatos isolados. Segundo ele:

“O decréscimo de interesse, não só do público em geral, mas dos aficionados da música popular brasileira, de todos aqueles que acompanharam sua renovação, (...) em consonância com a renovação da arte brasileira em todos os seus campos (...) não se explica unicamente por questões miúdas de liderança ou de inércia. Tem raízes estruturais, internas, que comportam

²⁴ Os textos e suas primeiras publicações: *Da Jovem Guarda a João Gilberto*, em 30.6.1966, no jornal *Correio da Manhã*; *Boa Palavra sobre a Música Popular*, em 14.10.1966, jornal *Correio da Manhã*; *O Passo à Frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil*, em 19.11.1967, jornal *Correio da Manhã*; *A Explosão de Alegria, Alegria*, em 25.11.1967, jornal *O Estado de São Paulo*, e *Viva a Bahia-ia-ia*, em 23.3.1968, jornal *O Estado de São Paulo*. CAMPOS, A. de. op. cit., p. 13-14.

²⁵ *Ibid*, p. 59.

uma momentânea queda de padrão, e que precisam ser analisadas com objetividade, ao lado de fatores externos.”²⁶

Campos ressalta que um dos aspectos talvez ainda não analisado, é o referente às mudanças pelas quais a Bossa Nova vinha passando, em virtude do contato bem mais amplo com o público, através do maior meio de comunicação de massa, a TV. O autor salienta que uma das características essenciais do movimento é a interpretação caracterizada por um estilo antioperístico. Seus intérpretes iniciais adotaram uma postura discreta e direta, não cantando ao estilo do *bel canto*. Simplesmente quase falavam. O oposto do que se praticava, até então, na interpretação puramente sentimental da música popular. Não era um estilo de fácil assimilação e comunicabilidade, mas provocou uma grande virada na nossa música. Posteriormente, segundo Campos, uma das riquezas da Bossa Nova está em suas diferenças internas, onde junto com a linha sóbria de interpretação de João Gilberto, Nara Leão e Astrud Gilberto, tem-se uma interpretação mais balanceada, como a de Claudete Soares. Também há lugar para improvisos e variações, como Johnny Alf, Leny Andrade e Wilson Simonal, em que eles utilizam a “...voz como instrumento e não como mero artifício virtuosístico...”²⁷

De acordo com Campos, embora com uma posição consolidada, a Bossa Nova estava ameaçada de estacionamento, quando surge Elis Regina, com uma inovação interpretativa que vai liderar o programa ‘O Fino da Bossa’. Com um estilo eletrizante de interpretar, transmitindo uma alegria contagiosa, não apenas com a voz, mas com o conjunto de voz e corpo, canto e coreografia. Tudo articulado na transmissão de uma alegria juvenil e irresistível, que explodira com o efeito de uma bomba no samba, demonstrando um grande poder de comunicação. No programa, Elis Regina conseguiu extroverter a Bossa Nova, levando-a ao auditório de uma TV, tirando-a de um ambiente restrito à música de câmara.

Para Campos, após certo tempo, o programa foi ficando cada vez mais eclético, deixando de ser o porta-voz da Bossa Nova. Elis Regina passou, de uma certa forma, a exagerar em seu estilo, com “...gestos (...) cada vez mais hieráticos (...) os rictos faciais foram introduzidos com frequência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser (...) expressionista. (...) Esse estilo de interpretação ‘teatral’ quase nada mais tem a ver com o estilo de canto típico da BN.”²⁸

²⁶ Ibid, p. 53.

²⁷ Ibid, p. 56.

²⁸ Ibid, p. 55.

Enquanto isso, os jovens que comandavam o ‘Jovem Guarda’ (Roberto e Erasmo Carlos) cantavam de forma descontraída, com naturalidade, totalmente à vontade. Sem expressionismos interpretativos, adotavam um estilo claro e despojado, elevando a audiência do programa, pois,

“Apesar do iê-iê-iê ser música rítmica e animada, e ainda que os recursos vocais (...) sejam muito restritos, estão os dois Carlos, como padrão da voz, mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional, por mais que isso possa parecer paradoxal...”²⁹

A crítica de Campos não é pelos cantores em si, mas pelo que eles representavam para os movimentos aos quais estavam vinculados. Não pelas suas vozes, mas pelo que cantam. Sendo a Bossa Nova um estilo mais elaborado, sofisticado e exigente, direcionado a um público mais informado, exigente e participante, entra em choque com a Jovem Guarda. Este, um movimento limitado e primário, como diz o autor. Para ele, o momento em que a Bossa Nova fragilizou-se foi exatamente quando a linha participante se encontrava em seu momento de maior produção. Com seus autores preocupados em cantar a miséria das classes sociais desfavorecidas, objetivando levá-las à revolução social através da canção. Esse foi o espaço deixado para a Jovem Guarda fazer a festa, levando a descontração, a leveza e o despojamento, proposições da Bossa Nova quando surgiu. Neste caso, feito de forma mais inteligente.

Assim, para Campos, apesar da Bossa Nova ser um movimento musical mais complexo, acarretando conseqüências mais profundas, não se pode esquecer que a Jovem Guarda deu-lhe uma lição com suas limitações e primarismo. Não era apenas uma questão de moda e propaganda, uma vez que, como grandes tradutores da música popular internacional, esses jovens souberam deglutir essa música e conciliá-la com o uso moderno da voz. Dessa forma, veicularam uma ‘informação nova’ em termos de música popular, num momento em que a Bossa Nova estava “numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma numa fase até de regresso, pois é indubitável que a ‘teatralização’ da linguagem musical (...) se vincula às técnicas do malsinado *bel canto* de que a BN parecia nos ter livrado para sempre.”³⁰

Campos passa a falar da grande expansão dos novos meios de comunicação de massa: os jornais e revistas, o rádio e a televisão. Para ele, os movimentos internacionais, ao se expandirem, normalmente partem das nações desenvolvidas para as menos desenvolvidas,

²⁹ Ibid, p. 55.

³⁰ Ibid, p. 56.

sendo estas últimas “...receptoras de uma cultura de informação.”³¹ Mas pode acontecer uma reversão do processo, quando os países subdesenvolvidos conseguem “...antropofagicamente - como diria Oswald de Andrade - deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura.”³² Para o autor, foi isso que aconteceu com o nosso futebol, com a poesia concreta e com a Bossa Nova.

Com a Bossa Nova, depois do êxito internacional, de voltar-se para o mercado externo como produto de exportação, houve uma interrupção brusca em seu processo, acarretada por fatores internos. No mesmo período, a realidade brasileira era tomada por novos acontecimentos políticos que afetaram todos os setores nacionais, inclusive a música.³³ “Veio, natural e insopitável, o ‘canto de protesto’...”³⁴ Campos ressalta que a crítica feita por Caetano, para ser retomada a ‘linha evolutiva’, é esclarecedora e radical, já que ele não propõe uma volta a João Gilberto, mas sim, à antitradição revolucionária e à tomada de consciência que acarretou a grande mudança na música popular brasileira, que é combatida e sabotada pelos saudosistas. Campos sintetiza bem toda essa questão e diz que os tradicionalistas queriam:

“...a diluição, a descaracterização, o amolecimento da linha criativa (...) aquela que, precisamente por sua independência e por suas inovações, alcançou maioridade, ultrapassou fronteiras e se impôs ao mercado interno e externo. Enquanto se depreciam e se hostilizam os fatores da revolução da nossa música, em prol de ‘tradicionalismos’ e ‘primitivismos’ impingidos por uma nebulosa ‘má consciência’, cantores de massa, como Roberto Carlos, vão incorporando ao seu estilo interpretativo e ao seu repertório de sucessos, sem nenhuma inibição, algumas das lições e dos achados da bossa-nova.”³⁵

De uma forma geral, as análises de Júlio Medaglia e Augusto de Campos estão dentro do mesmo nível de análise do poeta, literato, professor e crítico literário Affonso Romano de Sant’anna, em *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*.³⁶ Contudo, acreditamos ser uma abordagem, em parte, mais ampla e mais completa, permitindo formular uma visão mais rica sobre este movimento musical que revolucionou a música popular brasileira. Para Sant’anna, um elemento fundamental que marcou a divisão entre o período anterior e outro posterior à

³¹ Ibid, p. 60.

³² Ibid, p. 60.

³³ O autor não menciona, mas nesse período, início dos anos 60, ocorre a posse de um novo presidente, o substituto de J. Kubitschek, Jânio Quadros (1961), que renuncia em agosto/61. Os militares vetaram a posse do vice, João Goulart, que, mesmo assim, assumiu a presidência em meio a uma crise que se prolongou até o golpe de 1964.

³⁴ CAMPOS, A. op. cit., p. 61.

³⁵ Ibid, p. 63-64.

³⁶ Será analisado: SANT’ANNA, Afonso Romano. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

Bossa Nova, foi o surgimento da Revista de Música Popular Brasileira.³⁷ Ela não apenas focava e enaltecia os autênticos músicos brasileiros, como também dedicava matérias ao jazz. “Esse interesse pelo jazz, muito evidenciado na década de 50, teria importância notória na repensagem de nossa música popular”³⁸, ressalta Sant’anna.

Segundo ele, a importância da revista estava, também, em aproximar a literatura da música popular, resultado da sensibilidade jornalística de alguns cronistas,³⁹ escritores⁴⁰ e compositores⁴¹ que, reunidos, produziram uma revista bastante eclética. Eles não eram profissionais jornalísticos, mas comentaristas “...leves, humanos e despreziosos...”⁴² do seio da literatura, que vão traçar um caminho pelo qual passaria a Bossa Nova, com destino a famosos bairros da Zona Sul carioca, “...aliciando diretamente um público estudantil e de classe média.”⁴³ Tudo isso e a forte influência do *jazz* culminaram com a cisão do samba, fazendo emergir um novo movimento, que absorveria elementos modernos e sofisticados, onde letristas e músicos associam música, poesia e literatura com harmonia. Para o autor,

“Com o início da Bossa Nova (...) ocorre uma mudança no ritmo, no arranjo, na letra e na própria voz do cantor.(...) O ritmo modificado pela batida original de João Gilberto, os arranjos mais eruditos de Tom Jobim, (...) a letra mais direta e elaborada e, enfim, a voz do cantor não mais operística, completaram um novo estilo de comunicação sonora mais sofisticado. Sob um ponto de vista social, essa Bossa Nova significa a expansão do samba dentro da classe média, a realização de um samba mais refinado em diversos níveis.”⁴⁴

Sobre as principais figuras da Bossa Nova, Sant’anna destaca Vinícius de Moraes pela ligação originariamente literária. Na música, além de recuperar o coloquial, produz textos em todos os gêneros e ritmos, permanecendo “...sempre um tom ‘literário’ indisfarçável...”⁴⁵ Contribuiu para a mudança da Música Popular Brasileira em aspectos como o vocabulário, os versos curtos, utilização do jogo de linguagem, a alegria da composição⁴⁶ e o surgimento de composições em que se conceitua a teoria e a prática do próprio

³⁷ A revista sobreviveu de 1954-1956, chegando a editar 14 números. Era dirigida por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes. O autor não indica a editora.

³⁸ SANT’ANNA, A.R. op. cit. p. 213.

³⁹ Como Rubem Braga, Sérgio Porto e Paulo Mendes Campos.

⁴⁰ Como Millor Fernandes, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes.

⁴¹ Como Ary Barroso, Fernando Lobo, Haroldo Barbosa e Nestor de Holanda.

⁴² SANT’ANNA, A. R. op. cit. p. 214.

⁴³ Ibid, p. 214.

⁴⁴ Ibid, p. 214.

⁴⁵ Ibid, p. 215.

⁴⁶ Anteriormente reservada apenas às músicas primitivas e carnavalescas.

movimento.⁴⁷ A música narrativa é substituída pela música situação, impessoalidade na composição, maior sentido lírico, e “Contrastando com esse aspecto intimista dentro da Bossa Nova, observa-se uma tendência das mais singulares que poderia ser enquadrada como o sentido ecológico da Bossa Nova.”⁴⁸ É interessante observar que, em nenhum outro texto aqui trabalhado, os autores fazem referência no sentido de que algumas das composições do movimento tenham conotação ecológica.

Este autor não deixa de destacar Tom Jobim, que “...se revelará como um dos melhores, senão o melhor letrista do grupo (...) - mais direto, mais espontâneo, menos literário...”⁴⁹ A retomada do veio literário na obra de Jobim é em função de sua admiração por “...Guimarães Rosa, Carlos Drummond e Mário Palmério. Guimarães e Palmério unem o primitivo, o mítico e o mágico da terra.”⁵⁰ e que pode ser sentido em composições como *Águas de Março* e *Sinfonia do Rio de Janeiro*, esta dividida em três partes: *A Montanha, O Sol, O Mar*. Isso é apenas uma amostra de que “Aí já se prenuncia a composição solar e mediterrânea que é a Bossa Nova e seu sentido dionísíaco e sensual.”⁵¹

Sant’anna, além das relações da Bossa Nova com a ascensão da burguesia e da classe média da Zona Sul, põe em questão o fato de que, possivelmente, existem ligações com o período JK e a construção de Brasília. Ou seja, ligações entre as formas da Bossa Nova e a pureza das linhas arquitetônicas de Niemayer. Acredita-se que é possível perceber a ligação e a influência da Bossa Nova em todos os segmentos da sociedade, não apenas na música. Era uma questão de olhar e sentir o mundo ao redor.⁵² Ocorreu “Uma redescoberta do espaço na poesia, no cotidiano jornalístico, na arquitetura, no urbanismo, na política.”⁵³ Finalizando seu texto, para Sant’anna, em função da claridade, limpeza e uma certa geometrização das canções (letra e música) da década de 50, ocorreria em seguida, na década de 60, o

⁴⁷ O que posteriormente foi chamado de metalinguagem, ou seja, a linguagem que se utiliza para falar de outra linguagem, neste caso, composições que falaram da própria composição, como por exemplo *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça.

⁴⁸ SANT’ANNA, A. R. op. cit. P. 219. Nesse sentido, destacam-se canções como: *Samba do Avião, Ela é Carioca, Garota de Ipanema, Samba de Verão, Bossa na Praia, Corcovado, O Barquinho*, etc. Lembra o autor que esse sentimento ligado à natureza talvez seja mais forte em Tom Jobim.

⁴⁹ Ibid, p. 220.

⁵⁰ Ibid, p. 221.

⁵¹ Ibid, p. 221.

⁵² Para Rui Castro, “A expressão [Bossa Nova] passou a designar tudo que fosse diferente e, mesmo que não fosse, que comportasse uma interpretação nova.” Ou seja, desde a postura de um político até eletrodomésticos, indumentária, etc., além, é claro, da área cultural, tudo tinha a ver com a onda de modernização que chegava ao Brasil nos anos 60. CASTRO, Rui. Op. cit., p. 280.

⁵³ SANT’ANNA, A. R. op. cit, p.222.

surgimento de duas propostas distintas: “de um lado uma música participante e de outro a música tropicalista e *underground*.”⁵⁴

Um pouco inversa com relação aos três primeiros trabalhos, é a visão de José Ramos Tinhorão.⁵⁵ Em parte, por ser um defensor ortodoxo da tradicional música popular, o samba nascido no morro, dentro das camadas menos favorecidas da população. Daí, sua conhecida posição contra os movimentos musicais como a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Assim como Romano de Sat’anna, ele admite a existência de uma literatura sobre o *jazz*, consumida pelos envolvidos com a música popular, antes do surgimento da Bossa Nova. Tinhorão salienta que, na prática musical, da música popular brasileira, existia a influência de ritmos já antes da Bossa Nova. Este autor admite que, na década de 50, a música urbana de origem popular tornou-se inevitavelmente decadente, em virtude dos grupos de compositores profissionais, atuantes desde a década anterior, que agora enfrentavam, além das gravações originais da música estrangeira, também “...a avalanche das ‘versões’ com que se acomodavam as novidades da música internacional ao analfabetismo das grandes camadas...”⁵⁶ Foi para fazer oposição a esse tipo de música que se erguera, no final dos anos 50, “...um grupo de jovens mais representativos das novas gerações filhas de classes médias emergentes dos pós-guerra...”⁵⁷ Esse samba praticado pelos compositores profissionais da década de 40 já estava impregnado do ritmo *be-bop* e do bolero. Em 1958, com os jovens da zona sul carioca, rompe-se definitivamente a herança do samba popular, com a modificação do que ainda lhe restava de original, o ritmo.

Entre os autores presentes neste trabalho, Tinhorão é o único a indicar que a mudança de ritmo do samba é o resultado da incapacidade dos jovens de entenderem e sentirem ‘na pele’ a percussão popular, o ritmo dos negros, e substituírem a intuição rítmica, improvisada, “...por um esquema cerebral:...”⁵⁸, resultando num alto número de síncopes e descontinuidade do ritmo da melodia e do acompanhamento, gerando uma espécie de

⁵⁴ Ibid, p. 222.

⁵⁵ Jornalista, advogado e crítico musical, aqui será trabalhada a seguinte obra: TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. Nascido em São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro e, desde muito jovem, tornou-se um apaixonado pelo carnaval e sempre manteve contato com sambistas cariocas. Publicou vários trabalhos sobre a história da música popular brasileira, fazendo um resgate histórico desde o período colonial, até o surgimento e desenvolvimento da música urbana entre as camadas sociais menos favorecidas, dos morros e favelas. Sua relação com a música popular produzida pelas classes sociais mais pobres, faz de Tinhorão um defensor dessa música de raízes genuinamente nacional, e crítico dos movimentos musicais de vanguarda, que surgiram a partir do final da década de 1950. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. (erudita, folclórica e popular). São Paulo: Art Editora, 1977, p. 751-2. TINHORÃO, J. R. Op. cit.

⁵⁶ TINHORÃO, J. R. Op. cit. p.309.

⁵⁷ Ibid, p. 309.

⁵⁸ Ibid, p. 310.

birritmia que receberia o nome de *violão gago*, se tornando a base “...dos sambas da bossa nova.”⁵⁹ Convém lembrar que, Tinhorão é o único que usa a expressão *violão gago* para exprimir o novo estilo rítmico.

Para ele, no que se refere à música popular, essa experiência do grupo de Copacabana “...constituía um novo exemplo (...) de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de *royalties* à tecnologia estrangeira.”⁶⁰ Ressalta que esses jovens, aborrecidos com a importação da música norte-americana, tomaram a iniciativa de produzir um samba incorporando elementos da música clássica e do *jazz*, sofisticando as letras. Mas ele salienta que essa nova tendência já vinha sendo preparada há tempos, pelo surgimento de um grande número de *boites* em Copacabana, que tocava um tipo de música mais ao gosto internacional, para atender aos turistas estrangeiros e ao *café society* brasileiro. A esse fator, soma-se a forma de tocar dos conjuntos musicais, imitando os *jazz-bands*, com cantores imitando os das bandas norte-americanas.

Segundo Tinhorão, assim formou-se o ambiente e os elementos necessários para os criadores da Bossa Nova, e “...um grupo de jovens filhos de famílias de boa situação financeira começou a reunir-se (...) para realizar como amadores aquilo que os músicos de boite já faziam para ganhar a vida, imitando os americanos...”⁶¹ Esses jovens, de nível universitário, estavam preocupados em descobrir uma ‘saída’ para o samba. Para eles um samba ‘quadrado’ e que ‘só sabe falar de morro e barracão’, quando surge “O violinista criador da nova batida – que acabaria configurando o movimento da chamada bossa nova, com o que a camada mais refinada da classe média se desvinculara, finalmente, da música do povo – era um baiano de Juazeiro chamado João Gilberto.”⁶²

Para Tinhorão, nesse momento, “Divididas assim, em duas grandes tendências, a partir da década de 1960, a música popular urbana passou a evoluir no Brasil em perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes tipos de público a que se dirigia.”⁶³ Sendo assim, a outra tendência, agora denominada de tradicional, continuaria sendo apresentada em forma de sambas, marchas, frevos, toadas, baiões, gêneros sertanejos e outros, desenvolvida dentro de um conjunto de influências culturais campo-cidade. Essa tendência

⁵⁹ Ibid, p. 310.

⁶⁰ Ibid, p. 310.

⁶¹ Ibid, p. 311.

⁶² Ibid, p. 312.

⁶³ Ibid, p. 312.

retratava a “... situação econômica e cultural das grandes camadas...”⁶⁴, que efetivamente não mudara suas condições de lazer, e sua música destinava-se a atender às necessidades líricas, sentimentais ou dramáticas, conforme o tamanho das pressões “...exercidas pelo sistema econômico-social...”⁶⁵

Como ressalta Tinhorão – e ele é o único a colocar essa relação – a Bossa Nova, nos anos posteriores ao seu surgimento, passaria pelas mesmas aflições “...a que o desenvolvimento brasileiro na base de uma economia dependente, e sem decisão, submetia também as camadas de classe média com que se identificava.”⁶⁶ Da mesma forma, tendo emergido da assimilação da música norte-americana e erudita, que, no plano econômico corresponde à tentativa de industrialização com a importação de tecnologia, a Bossa Nova não conseguiu se impor no mercado internacional, e alguns dos integrantes do movimento tentaram uma aproximação com o ‘povo’. Mais um ponto discordante entre Tinhorão e os outros autores, quando tratam da aceitação da Bossa Nova no mercado externo. É o caso de Augusto de Campos e Júlio Medaglia, por exemplo, que não só afirmam o sucesso do movimento e de alguns dos seus intérpretes brasileiros, como também analisam em pormenores o comportamento desse produto fora do Brasil, a quem e como ele influenciou. Ao passo que Tinhorão afirma categoricamente que a Bossa Nova, como produto nacional, não se impôs no mercado externo, ou seja, foi um fracasso.

Outra questão dentro da Bossa Nova que Tinhorão trata de modo peculiar, é o que chama de “...excesso de informação americana do movimento...”⁶⁷, que estava provocando a inquietação. E o primeiro compositor a demonstrar essa preocupação foi Carlos Lyra, que compôs, em 1961, *Influência do Jazz*. Segundo Tinhorão, esta composição soou como uma ironia, porque “...ao compor a influência do estilo americano de tocar, a música ‘Influência do Jazz’ indicava ela mesma o quase mimetismo a que chegara a bossa nova...”⁶⁸

Tinhorão encerra sua análise sobre a Bossa Nova lembrando que, ao se iniciar a década de 60, a nossa realidade política mostrava que o plano econômico desenvolvimentista de J. Kubitschek era impotente para absorver em seu quadro os profissionais saídos das universidades: “...a falta de perspectivas de ascensão levou os estudantes a uma atitude de

⁶⁴ Ibid, p. 313.

⁶⁵ Ibid, p. 313.

⁶⁶ Ibid, p. 313.

⁶⁷ Ibid, p. 313.

⁶⁸ Ibid, p. 314.

participação crítica da realidade, que os acabou conduzindo inapelavelmente para o campo da política.”⁶⁹

2 – CANÇÃO DE PROTESTO OU MÚSICA PARTICIPANTE

Ao dividir a Bossa Nova em dois tipos básicos, ‘cor local’ e ‘participante’, Medaglia diz que, em virtude da Bossa Nova ser oriunda de uma faixa urbana da população, é natural que tenha surgido dentro da Bossa Nova uma linha de canções reivindicativas e participantes. Dentro dessa linha, encontram-se duas formas diferentes de expressão: a primeira aborda os problemas ligados, direta e amplamente, ao subdesenvolvimento, como a reforma agrária, a posse da terra, etc. A mesma, utiliza-se de uma linguagem bem mais agressiva; a segunda aborda os problemas e as condições subumanas de vida em certas regiões do país como o morro e o Nordeste, sendo geralmente expressa em tom de lamento.

Para Medaglia, o sucesso da música participante deve-se, particularmente, à atuação de Nara Leão, que “Exprimindo-se sempre de maneira simples e direta, adotando também a prática do canto quase falado, lançando mão de um repertório de qualidade, despertou, pela sua inteligência e musicalidade, grande interesse popular para com a temática participante.”⁷⁰ E o grande êxito alcançado pela música participante deve-se aos shows *Opinião, Zumbi e Liberdade, Liberdade*, quando surge uma série de novas canções, de compositores que se destacaram por fazerem de suas músicas verdadeiros manifestos, como João do Vale e os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. Algumas canções carregavam uma aridez agressiva, que causava impacto, como é o caso de *Carcará* (de João do Vale): “Carcará/pega, mata e come/carcará/não vai morrer de fome/carcará/mais coragem do que homem/carcará/pega, mata e come.”⁷¹ O impacto, muitas vezes, é conseguido pela voz e a forma de interpretação apresentada pelo cantor, tornando-as exemplos perfeitos de música participante.

Medaglia divide ainda a música participante em tom de lamento em duas faixas: a rural e a urbana. A faixa rural retrata, em tom amargo e sem esperança, uma grande camada da população rural, que vive em condições desumanas, especialmente no Nordeste. Nessa faixa se enquadram canções como *Borandá*⁷² (de Ruy Guerra): “Em parceria com Edu

⁶⁹ Ibid, p. 314.

⁷⁰ MEDAGLIA, J. op. cit. p. 89.

⁷¹ Ibid, p. 90.

Lobo, o cineasta de *Os Cafajestes* pôs em circulação uma série de motivos bem apanhados, cuja expressividade poética reside exatamente na secura da impositação e da linguagem.”⁷³; *Canção Nordestina*,⁷⁴ *A hora e a vez de Augusto Matraga*,⁷⁵ e *Disparada*, onde, “...numa linguagem terra-a-terra, sem metáforas ou poetismos, causa impacto exatamente pelo desnudamento expressivo...”⁷⁶

Para Medaglia, a segunda faixa, a urbana, é menos crítica e agressiva que a faixa rural. Nela estão incluídas sambas cuja temática é a vida subumana da população dos morros, favelas e subúrbios das grandes metrópoles. Medaglia salienta que não é uma temática nova, mas que despertou um grande interesse e recebeu um novo tratamento, por parte dos integrantes da moderna música popular. Então, significa dizer que, se antes o samba tradicional enaltecia o morro, agora, com a moderna música popular (participante) vai aparecer a verdade, a realidade de vida da gente dessas regiões, esquecida em todos os sentidos. Medaglia salienta que nessa faixa de música o destaque vai para dois compositores: Zé Kéti e Chico Buarque, de origem e formação completamente diferentes. Zé Kéti, um sambista tradicional. Chico Buarque, um jovem compositor que rapidamente atingiu o sucesso. Ele prova, segundo Medaglia, que quem não nasce e mora no morro, mas em Copacabana, pode compor e cantar a temática dos problemas do morro. “Sua produção musical e seu sucesso rápido e fora do comum foram xeque-mate na lenda que por aí circula de que aqueles que não nasceram no morro ou que viveu em Copacabana não podem cantar os problemas do morro...”⁷⁷

Medaglia afirma que Chico Buarque é um compositor que tem “...compreendido certos problemas humanos dos menos protegidos da sorte, descrevendo-os numa linguagem poética e ao mesmo tempo concentrada e plena de impacto emotivo.”⁷⁸ Um exemplo é a composição *Pedro pedreiro*,⁷⁹ salientando que poucos compositores, do morro ou

⁷² Trecho da canção: “vam’borandá que a terra já secou, borandá/é melhor partir lembrando que ver tudo piorar/quem não tem nada a perder/só vai poder ganhar/se o amor não é bastante para vencer/eu já sei o que vou fazer/meu Senhor/uma oração. Se é fraca a oração/mil vezes rezarei.” Ibid, p. 90-91.

⁷³ Ibid, p.90.

⁷⁴ Trecho da letra: “Que sol quente que tristeza/que foi feito da beleza/tão bonita de se olhar?/Que é de Deus e a natureza?/Se esqueceram com certeza/da gente deste lugar.” Ibid, p. 91

⁷⁵ Trecho da canção: “Vim aqui só prá dizer/ninguém há de me calar/se alguém tem que morrer/que seja pra melhorar...” VANDRÉ, Geraldo. In: **Convite para ouvir Geraldo Vandré**. RGE, p1988. 1CD. Faixa 2.

⁷⁶ MEDAGLIA, J. op. cit. p. 91.

⁷⁷ Ibid, p. 92.

⁷⁸ Ibid, p. 93.

⁷⁹ Trecho da letra: “...Pedro pedreiro quer voltar atrás/quer ser pedreiro pobre e nada mais/sem ficar esperando./esperando./esperando o sol/esperando o trem/esperando o aumento/para o mês que vem/esperando um filho/para esperar também/esperando a festa/esperando a sorte/esperando a morte/esperando o

cidade, poderiam chegar a um resultado poético-musical como Chico Buarque. Este usa, de forma consciente, os recursos do texto, interrelacionando e mantendo o mesmo nível de exigência e criatividade na letra e na música, ambas de sua autoria. Desse modo,

“...Chico Buarque se serve da sonoridade de ‘que-já-vem’, cuja reiteração constante nos dá, onomatopaicamente, a idéia do avanço mecânico do trem, que não corresponde ao nível emotivo, a nenhuma abertura otimista, uma vez que o texto sugere uma esperança continuamente frustrada - um ‘que já vem’ que nunca se concretiza...”⁸⁰

Já Augusto de Campos analisa a canção de protesto sem se aprofundar na essência do movimento. Ele apenas traça uma trajetória, com rápidos e objetivos toques, no sentido tão somente de identificá-lo e contextualizá-lo. Para ele, dentro do movimento Bossa Nova, tem origem a canção participante com Carlos Lyra, numa reação contra as inocentes letras sentimentais, com base na fórmula amor-dor-flor. Surge, nessa conjuntura, a temática Nordeste, como modelo do desajuste social, tornando-se um referencial das canções de protesto. Se, por um lado, houve uma diminuição das pesquisas das estruturas musicais, iniciada e valorizada pela Bossa Nova, por outro lado, foi intensificada a elaboração do aspecto semântico dos textos, cujas letras “...caminhavam para a redundância e para a banalidade.”⁸¹ Resumindo, Augusto de Campos diz que:

“Da onda de protesto e de Nordeste aproveitaram-se, porém, os adversários da bossa-nova para tentar mudar o curso da evolução da nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do ‘povo’ etc. Em suma, com essa espécie de ‘má consciência’ e a pretexto de protesto, ameaçavam dar ordem de retirada, propunham o ‘eterno retorno’ ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico.”⁸²

Para Campos, enquanto acontecia essa mudança interna do movimento Bossa Nova, aqueles que sempre lhe fizeram oposição, estavam preparando o terreno para a volta da concepção ‘verde-amarela’, uma ideologia artística que pretendia “...promover e exportar, não produtos acabados, mas matéria-prima do primitivismo nacional, sob o fundamento derrotista de que ‘o povo’ é incapaz de compreender e aceitar o que não seja quadrado e estereotipado.”⁸³ Foi nesse ambiente que surgiu a Jovem Guarda e seus líderes que, sem saber, evidenciaram a realidade e o equívoco, pelos quais passava a música popular, mais especificamente a Bossa Nova. Nesse momento, alguns dos bons compositores mais novos vão percebendo as críticas e as ações dos conservadores, que persistiam, agora mais fortemente, em desestabilizar a MPB (Música Popular Brasileira). Tais tentativas que foram,

norte/esperando o dia/de esperar ninguém/esperando enfim/nada mais além/da esperança aflita/bendita, infinita/do apito do trem.” Ibid, p.93-94.

⁸⁰ Ibid, p.94.

⁸¹ CAMPOS, A. O. cit., p. 61.

⁸² Ibid, p. 61.

⁸³ Ibid, p. 61.

por um momento, amenizadas pela temática do protesto e do Nordeste. Segundo o autor, “Do ponto de vista da sintaxe musical, foi um período de estagnação. Por outro lado, houve um enriquecimento semântico: já não era mais possível agüentar as diluições da Idade de Ouro da bossa nova: a redundância tinha o nome de dor, amor, flor.”⁸⁴

O trabalho da professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, Walnice Nogueira Galvão, intitulado *MMPB: Uma Análise Ideológica*, publicado em 1968⁸⁵ e integrado em seu livro *Saco de Gatos: Ensaio Crítico*,⁸⁶ diferencia-se não apenas dos dois primeiros autores, mas de todos que foram selecionados para essa reflexão historiográfica, e que discutem a canção de protesto. Nele ela denomina a música popular desse período de MMPB - Moderna Música Popular Brasileira, que se conclui ser a tendência surgida da Bossa Nova, normalmente denominada de música participante ou de protesto.

A autora faz, de forma bem peculiar, uma substancial análise desse movimento, submetendo os textos das músicas a uma análise ideológica. Discute as idéias e como as mesmas, cheia de subjetividades, eram passadas ao público, destacando sempre a mensagem, para ela mais importante, que cada compositor, através de suas canções de protesto, leva ao ouvinte.

Walnice Galvão seleciona alguns compositores e “...prende-se concretamente aos textos das canções dos seguintes autores: Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, escolhidos por serem os de produção mais numerosa...”⁸⁷ Para ela, a MMPB é parte de um “...projeto de ‘dizer a verdade’ sobre a realidade imediata.”⁸⁸ Esse projeto apresenta duas faces: uma no plano musical e outra no plano literário. No plano musical se encontra às voltas com as antigas modalidades da canção urbana e da canção rural,⁸⁹ enquanto no plano literário existe a imposição de um compromisso em interpretar a realidade brasileira povoada de personagens como o boiadeiro, o retirante, o sambista, o operário, o menino pobre da cidade, o nordestino que migra para o sul, etc., resgatados pelos escritores militantes de esquerda e presentes nas canções dos compositores. Ou seja, a MMPB consiste

“...nesse compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o ‘aqui e agora’. Esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se

⁸⁴ Ibid, p. 187.

⁸⁵ Na *Revista Aparte*, n. 2, São Paulo: 1968.

⁸⁶ GALVÃO, W. N. “MMPB: Uma Análise Ideológica.” In: *Saco de Gatos: Ensaio Crítico*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

⁸⁷ Ibid. p. 94.

⁸⁸ Ibid p. 93..

⁸⁹ Na canção urbana, temos o sambão, a marcha-rancho, a modinha, a ciranda, o frevo, a cantiga de roda, etc., e na canção rural, temos a moda de viola, o samba de roda, o desafio, etc. Ibid, p. 93.

encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”.⁹⁰

Para Walnice Galvão, esses mitos estão nas canções que transmitem o enaltecimento da beleza do morro, do sertão e da vida feliz de seus habitantes, idealização que é desmistificada pelas canções que descrevem a realidade vivida no presente. A autora compara duas composições que denotam a idealização do modo de vida no morro: *Ave-Maria no morro*,⁹¹ de Herivelto Martins, que enaltece uma harmonia e felicidade vivenciadas nos morros, e *Feio, não é bonito*,⁹² de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, que desmistifica esse estado de felicidade. Sugere ainda uma comparação entre *Luar do Sertão*⁹³, de Catulo da Paixão Cearense, e *Disparada*⁹⁴, de Geraldo Vandré e Théo Barros. Portanto, a MMPB se caracteriza, essencialmente, por uma intencionalidade *informativa e participante*, e em virtude disso, possui um grande teor literário, que pode ser mais épico do que lírico, ou os dois ao mesmo tempo. A autora salienta que submete a MMPB a uma análise ideológica em virtude da boa qualidade, e conseqüentemente, da força de convicção e sutileza de suas canções, decorrendo daí o poder dessas composições de mobilizar os ouvintes com palavras de ordem. É desse público que a MMPB precisa para efetivar seu projeto informativo e participante, objetivando derrubar mitos tradicionais da música brasileira. “O sertão, o morro, a favela, o estilo de vida dos homens que neles vivem e morrem, são mostrados em sua realidade feia.”⁹⁵

Desse modo,

“O público da MMPB, de gosto mais refinado, tem sua massa constituída por universitários e seus adjacentes, como intelectuais em geral, artistas, publicitários, jornalistas, etc. (...) familiarizado ao nível da informação com preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo, e que responde bem à alusões à justiça e à desigualdade.”⁹⁶

⁹⁰ Ibid., p. 93.

⁹¹ “...Lá não existe felicidade de arranha-céu/pois quem mora lá no morro/já vive pertinho do céu/ tem alvorada, tem passarada...” Ibid, p. 93.

⁹² “Feio, não é bonito/o morro existe/ mas pede pra se acabar...” Ibid, p. 93.

⁹³ “Não há, oh gente/oh não, luar/como esse do sertão/oh que saudade/do luar da minha terra/lá na serra branquejando/folhas secas pelo chão/(...)/Coisa mais bela/neste mundo não existe/do que ouvir um galo triste/no sertão, se faz luar/...” GONZAGA, Luiz. *Luar do Sertão*. Catulo da Paixão Cearense (Compositor). In: **Luiz Gonzaga. 50 anos de chão**. RCA/BMG Ariola, s/d. 3 CDs. CD 3, faixa 10 (4min. 14s.)

⁹⁴ “Prepare seu coração/pras coisas que eu vou contar/eu venho lá do sertão/e posso não lhe agradar./Aprendi a dizer/ver a morte sem chorar/e a morte,/o destino,/tudo/estava fora de lugar/eu vivo pra consertar./Na boiada já fui boi/mas um dia me montei/(...)/Boiadeiro muito tempo/laço firme, braço forte/muito gado, muita gente/pela vida segurei/(...)/Mas o mundo foi rodando/nas patas do meu cavalo/e nos sonhos que fui sonhando/as visões se clareando/(...)/ Então não pude seguir/valente lugar tenente/de dono de gado e gente/porque gado a gente mata/tange, ferra, engorda e mata/mas com gente é diferente/...” HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. São Paulo: Abril, 1977, n. 34.

⁹⁵ GALVÃO, W. N. Op. Cit. p. 95.

⁹⁶ Ibid., p. 94.

A pretensão da autora é mostrar que, entre a denúncia antimitológica e a proposta de derrubar os velhos mitos, apresentados por esse projeto, ele acaba criando uma nova mitologia. A proposição de mudança foi concretizada na substituição de uma mitologia por outra, o que significa que a essência da questão não mudou. Essa é a base da análise e da crítica de Walnice Galvão, para quem o entendimento é de que “...a canção ‘informativa’ e ‘participante’ seja tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor. Só que se trata de evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas.”⁹⁷ E no mundo imaginário que constitui a mitologia da MMPB, o destaque é para “...O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções (...) ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo.”⁹⁸ E nesse ponto, salienta a autora, Geraldo Vandré é um perito, uma vez que a maioria de suas canções está repleta da esperança no **dia que virá**, algumas vezes expressa literalmente no texto da canção, e em outras, subentendido. Na canção *Aroeira*⁹⁹, se encontra acentuada a evocação da expressão **o dia que virá**, pleno em sua acepção e função. Para a autora, aqui:

“O homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento. Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é O DIA, que se encaminha para mim. ‘A gente’, então, fica dispensada de agir. Quem age é O DIA, ‘a gente’ se dedica apenas a registrar os agravos, enquanto O DIA não vem.”¹⁰⁰

Walnice Galvão chama a proposta da MMPB de imobilista e espontaneísta. Imobilista, por apregoar que se cruze os braços e espere. Espontaneísta, por delegar ação a uma abstração mitológica, que é **o dia**. Com isso, ‘a gente’ não é responsável, pois não praticou nenhuma ação, logo se considera absolvida. Na maioria das canções de Geraldo Vandré, esse discurso imobilista e espontaneísta se apresenta de variadas formas, ressalta a autora. Na canção *Porta Estandarte*¹⁰¹ (com Fernando Lona), podemos observar isso fortemente. Em Chico Buarque de Holanda **o dia** é a base temática da canção *Marcha para um dia de sol*,¹⁰² onde **o dia** aparece personificado. Anos depois dessa primeira canção, Chico

⁹⁷ Ibid., p. 95.

⁹⁸ Ibid., p. 95.

⁹⁹ Parte da letra: “Vim de longe, vou mais longe./quem tem fé vai me esperar/escrevendo numa conta/pra junto a gente cobrar/no dia que já vem vindo/(...)/e a gente fazendo conta/pro dia que vai chegar...” Ibid, p. 95-96.

¹⁰⁰ Ibid, p. 96.

¹⁰¹ Trecho da canção: “...eu vou levando a minha vida enfim/cantando, e canto sim/e não cantava se não fosse assim/levando pra quem me ouvir/certezas e esperanças pra trocar/por dores e tristezas que, bem sei/um dia ainda vão findar/um dia que vem vindo/e que vivo pra cantar...” Ibid, p. 96.

¹⁰² Segundo Walnice, essa canção é apontada como a primeira de Chico Buarque. Foi apelidada de *Marcha João XXIII*, e renegada pelo autor, que nunca a incluiu em seus discos, nem tampouco chegou a cantá-la em público. Parte da letra: “Eu quero ver um dia/nascer sorrindo/e toda gente/sorrir um dia/(...) Eu quero um dia/numa só

Buarque volta, apenas uma vez, a falar sobre **o dia**, mas com outra perspectiva, a da descrença ligada à dúvida com relação ao significado da esperança e do esperar. É a:

“Esperança que resulta no ‘desencanto’ d’*A banda*, na ‘desilusão’ de *Meu refrão*, no ‘desengano’ de *Sonho de carnaval* ou a esperança fingida de *Ano novo*, a esperança frustrada de *Olê Olá*, o ‘esperar sentado’ de *A Televisão*. Enfim, toda uma canção é dedicada à reflexão sobre o significado que podem ter a esperança e o esperar para um desafortunado (*Pedro pedreiro*), concluído pela transformação da esperança no seu contrário.”¹⁰³

Em Edu Lobo, na análise de Walnice Galvão, **o dia** aparece de forma habitual em seu trabalho,¹⁰⁴ como em *Ponteio*¹⁰⁵ e em *Veleiro*¹⁰⁶ (com Torquato Neto). Já em *O tempo e o rio*¹⁰⁷, **o dia** é substituído por termos semelhantes, como o tempo e a manhã. Em *Aleluia*¹⁰⁸, **o dia** é colocado no texto de forma decisiva. Para a autora, na realidade, a perspectiva de uma mudança se encontra num futuro bem confortável e está sob a guarda do céu. Mas, também é verdade que existe uma proposição expressa no imperativo, e que é dirigida ao ouvinte do presente, incitando-o a tomar uma decisão.

Ao falar de Gilberto Gil, Walnice frisa que ele também evoca **o dia**, mesmo sendo um compositor que, quase sempre, é bastante claro em seus objetivos. Em sua canção *Vento de maio*¹⁰⁹, (com Torquato Neto), essa evocação está bem clara, num sentido de ordem, “...tentando arregimentar o ouvinte, propondo-lhe metaforicamente a ação.”¹¹⁰ De acordo com Walnice, é na obra de Gilberto Gil que vamos encontrar as proposições mais visíveis e também mais diretas, como em *Roda*¹¹¹, dirigida ao opressor. Também está claro

canção/o pobre e o rico/andando mão em mão/que nada falte/que nada sobre/o pão do rico/e o pão do pobre/(...)/Eu quero tanto um dia/o pobre ver sem frio/e o rico com coração.” Ibid., p. 97-98.

¹⁰³ Ibid, p. 98-99.

Trecho da canção *Pedro pedreiro*: “...Pedro não sabe mas talvez no fundo/espere alguma coisa maior do que o mundo/menor do que o mar/mas pra que sonhar se dá/o desespero de esperar demais/quer ser pedreiro e pobre nada mais/sem ficar/esperando, esperando, esperando...” Ibid. p.99.

¹⁰⁴ Geralmente as composições de Edu Lobo são em parcerias com outros compositores, como Vinícius de Moraes, Ruy Guerra, Capinam, Oduvaldo Viana Filho, G. Guarnieri e outros. Ibid, p. 99.

¹⁰⁵ Parte da letra: “...certo dia que sei por inteiro/eu espero não vá demorar/este dia estou certo que vem...” Ibid, p. 99.

¹⁰⁶ Parte da canção: “Anda/vem comigo que é tempo/vem depressa que eu tenho o braço forte e o rumo certo/oh que o dia tá perto/e é preciso ir embora.” Ibid, p. 99.

¹⁰⁷ Diz parte da letra: “...quem vive, luta partindo para um tempo de alegria/que a dor de nosso tempo é o caminho/para a manhã que em seus olhos se anuncia/apesar de tanta sombra/apesar de tanto medo.” Ibid, p. 99

¹⁰⁸ Trecho da canção: “...toma a decisão, tá na hora/que um dia o céu vai mudar/quem não tem mais nada a perder/só vai poder ganhar.” Ibid, p. 99.

¹⁰⁹ Parte da letra: “...Desapeie dessa tristeza/que eu lhe dou de garantia/a certeza mais segura/que mais dia menos dia/no peito de todo mundo/vai bater a alegria/(...)/monte seu cavalo baio/que o dia já vai chegar/vai romper o mês de maio/não é hora de parar/galopando na firmeza/mas depressa vai chegar.” Ibid, p. 100.

¹¹⁰ Ibid, p. 100.

¹¹¹ Diz parte da letra: “...Seu moço, tenha cuidado/com a sua exploração/se não lhe dou de presente/a sua cova no chão...” Ibid, p. 100.

em *Viramundo*¹¹² (com Capinam), onde G. Gil deixa bem entendido que as ações e opções são atribuídas ao sujeito que fala no texto e não a uma abstração qualquer. Em outras canções, encontramos incoerências que confundem o ouvinte, como é o caso de *Louvação* (com Torquato Neto). Após falar “...que só espera sentado/quem se acha conformado.”¹¹³, o compositor faz uma apelação ao dia, para consolar os inativos: “...Louvo quem canta e não canta/porque não sabe cantar/mas que cantará na certa/quando enfim se apresentar/o dia certo e preciso/de toda gente cantar.”¹¹⁴

Ao analisar a obra de Caetano Veloso, Walnice Galvão diz que é nas canções desse compositor que “...se encontra um tratamento particular do mito dO DIA. Tratamento que situa O DIA ao nível da mitologia privada e não mais ao da mitologia coletiva.”¹¹⁵ Ou seja, nas canções de Caetano, ele fala do retorno do nordestino à sua terra, depois de ir trabalhar no Sul. O consolo não está sobre um mundo que será diferente, mas sobre a idéia de um retorno pessoal. “É menos o dia que virá que o dia em que eu voltarei. Ou melhor: é o dia que virá para mim, não para todos, embora eu seja legião.”¹¹⁶ Isso ocorre na canção de Caetano, intitulada exatamente *Um dia*.¹¹⁷ Em *Nenhuma dor*,¹¹⁸ *Avarandado*¹¹⁹ e *Capitão Lampião*,¹²⁰ embora o dia da partida e da volta estejam ausentes, sentimos as imagens que nos remetem ao dia, como a viagem e a estrada. Em *No dia que vim me embora*¹²¹ e *A ciranda de Lia*,¹²² mostram que no plano dos sentimentos pessoais existe uma ambigüidade que marca o

¹¹² Trecho da letra: “Sou viramundo virado/na ronda das maravilhas/cortando a faca e facão/os destinos da vida/pulando pra não ser preso/pelas cadeias da intriga./Prefiro ter toda a vida/a vida como inimiga/a ver na morte da vida/minha sorte decidida/(...)/ainda viro este mundo/em festa, trabalho e pão.” Ibid, p. 100-101

¹¹³ Ibid, p. 101.

¹¹⁴ Ibid, p. 101.

¹¹⁵ Ibid, p. 101.

¹¹⁶ Ibid, p. 101.

¹¹⁷ Parte da letra: “...abre os olhos, mostra o riso/quero, careço e preciso/de ver você se alegrar./Eu não estou indo embora/estou preparando a hora/de voltar./No rastro do meu caminho/no brilho longe dos trilhos/na correnteza do rio/vou voltando pra você./Na resistência do vento/no tempo que vou e espero/no braço, no pensamento/vou voltando pra você...” Ibid, p. 101-102.

¹¹⁸ Um trecho d.a canção: “...é preciso/ó doce namorada/seguirmos firmes na estrada/que leva a nenhuma dor...” Ibid, p. 102.

¹¹⁹ Diz um trecho da letra: “Cada palmeira da estrada/tem uma moça recostada/uma é minha namorada/e esta estrada vai dar no mar/(...)/eu e minha namorada/vamos seguindo na estrada/que vai dar no avarandado/do amanhecer.” Ibid, p.102.

¹²⁰ Em parceria com Torquato Neto: “...nas estradas onde vadio/com meus trinta companheiros/não passo fazendo feira/não fico pedindo esmola/tomo o que é meu, vou-me embora/que o mundo não me consola.” Ibid, p.102-103.

¹²¹ Neste trecho, diz : “No dia que eu vim me embora/(...)/vi que não entendia nada/nem de porque eu ia indo/nem dos sonhos que eu sonhava/(...)/Afora isto, ia indo/atravessando, seguindo/nem chorando, nem sorrindo/sozinho pra capital.” Ibid, p. 103.

¹²² Um trecho da canção: “...eu tava lembrando a partida/sem ter alegria/sem rir, sem chorar/às vezes eu penso que a vida/não vale a agonia/de partir, ficar/(...)/esta desgraça nova em cada dia/esta paixão de achar, de procurar/esta certeza em ponto de partida/saber sorrir, morrer, querer, voltar/(...)/esta desgraça santa...” Ibid., p. 103-104.

destino. Se a partida acarreta sofrimento, o ficar também, implicando em que, se há alegria em ficar, também há em partir.

Walnice Galvão passa a analisar e criticar outro importante ser imaginário da mitologia da MMPB, destacado por ela, que é a **canção**, responsável por uma possível saída para o imobilismo. Quem canta (que pode ser o compositor, o cantador, etc.) está declarando que não é mais imóvel, porque canta. Dispensado de agir porque **o dia** é o agente histórico, o homem se satisfaz com uma imitação da ação. Para Walnice Galvão, “A canção da MMPB resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história.”¹²³ Primeiro, a canção oferece a perspectiva **do dia** e, segundo, se propõe, ela mesma, como solução. “É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer.”¹²⁴ A autora ressalta as três principais finalidades da canção, mostrando que tanto o autor quanto o ouvinte se consolam com qualquer uma, por serem “nobres, fraternas e avançadas”¹²⁵. Então,

“Já que a utopia se cumprirá espontaneamente, eu não sou responsável, não tenho tarefas a executar, estou dispensado de agir. Então, as opções possíveis são: 1) cantar, para me consolar, enquanto O DIA não vem; 2) cantar, para anunciar a toda gente que O DIA virá sim; 3) cantar, para fazer O DIA vir. Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma. E todas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação.”¹²⁶

A relação entre o cantar e **o dia** está na canção *João e Maria*¹²⁷, de G. Vandré, que Walnice Galvão, com certa ironia, salienta:

“A relação que há, então, entre o dia e o cantar, é que talvez possa mesmo haver alguma relação. Com todas as reticências contidas na locução adverbial de dúvida e no subjuntivo verbal. É um caso de pensamento mágico (...) quem sabe se a gente cantar bastante que O DIA vem ele venha mesmo. Como proposta, situa-se ao nível do primitivo que acende o fogo de madrugada para fazer o sol nascer, ou do ato de furar os olhos do bonequinho para que o inimigo cegue.”¹²⁸

Segundo Walnice Galvão, em *Ventania*¹²⁹ (G.Vandré e Hilton Acioly), é a vida que está encarregada da função renovadora, e **o dia** surge numa situação indeterminada. A autora encontra nessa canção outro ser imaginário relacionado **ao dia**, que é a esperança ou o esperar. Seja qual for a posição que essas expressões ocupem na composição, “...seu conteúdo

¹²³ Ibid., p. 104.

¹²⁴ Ibid., p. 104.

¹²⁵ Ibid., p. 104.

¹²⁶ Ibid., p. 104.

¹²⁷ Parte da letra: “...quem sabe, o canto da gente/seguindo na frente/prepare o dia da alegria.” Ibid, p. 97.

¹²⁸ Ibid, p. 97.

¹²⁹ Parte da letra: “Meu senhor, minha senhora/vou falar com precisão/não me negue nesta hora/seu calor, sua atenção/a canção que eu trago agora/fala de toda a nação/(...)/irmãos no mesmo esperar/que um dia se mude a vida/em tudo e em todo lugar/Pra esperar tenho a certeza/que guardo no coração/(...)/cantador não por dinheiro/por justo anseio geral.” Ibid, p. 97 e 112.

é uma seleção muito particular dentro do campo semântico que a palavra cobre. Esperança, na MMPB, significa *inação*. Esperar significa *postergar para o futuro*. Vai implícita uma justificação do presente, em função da confiança na autonomia do futuro.”¹³⁰ Também existe uma forte preocupação em “Dar um alcance coletivo ao seu canto, para além do sucesso...”¹³¹ É forte o apelo do compositor-cantor pela atenção do público. A autojustificação e uma declaração de princípios têm seu desfecho no verso: “...cantador não por dinheiro/por justo anseio geral.”¹³² Em *Réquiem para Matraga*,¹³³ o vínculo de cumplicidade entre compositor e público é resolvido através da ameaça direta, mas colocada num futuro incerto. Já em *Disparada*, a autora aponta um caso curioso, é “...o fato de se admitir que o ouvinte não a ouça.”¹³⁴ Ou seja,

“Este final arruína um belo testemunho de como uma consciência nasce da experiência. Para que serviu o nascimento dessa consciência? O boiadeiro-narrador conta sua trajetória numa canção e diz que se alguém não concordar ele se retira. Assumi sua consciência.(...) Em vez de utilizar sua consciência para uma ação por ela determinada, limita-se a sair cantando por aí. E, o que é pior, só para quem quiser ouvir, disposto a se retirar ao menor sinal de descontentamento.”¹³⁵

Walnice Galvão salienta que existe um freqüente desejo para definir a função da canção, cuja possível eficácia é posta em dúvida num momento de desânimo. De vez em quando, esse desejo é transformado em autojustificação. Em *Porta estandarte*¹³⁶ (de Geraldo Vandré e Fernando Lona), a importância da canção para o ouvinte é afirmada, embora esteja envolta em negativas. O ‘povo’ é evocado para legitimar o ofício do compositor. A validade de uma ‘canção é sinônimo de sucesso. Segundo Walnice Galvão, o raciocínio é o seguinte: “Se o ‘povo’ canta a canção que eu componho, ela é válida; se o ‘povo’ não a canta, ela não é válida. Devo então compor sempre, tendo em vista dar ao público o que ele quer. O que, me parece, não é grande novidade. Nem grande avanço.”¹³⁷

Para Walnice Galvão, nessa discussão em que a canção se propõe como solução das injustiças do mundo, Chico Buarque de Holanda requer uma análise em separado.

¹³⁰ Ibid, p. 97.

¹³¹ Ibid, p. 111.

¹³² Ibid, p. 112.

¹³³ Parte da letra: “Vim aqui só pra dizer/ninguém há de me calar/se alguém tem que morrer/que seja pra melhorar/(...)/você que não me entendeu/não perde por esperar.” Ibid, p. 110.

¹³⁴ Ibid, p. 109.

Final da letra: “...Se você não concordar/não posso me desculpar/não canto para enganar/vou pegar minha viola/vou deixar você de lado/vou cantar noutro lugar.” Ibid, p. 109.

¹³⁵ Ibid, p. 109-110.

¹³⁶ Diz um trecho da letra: “...e não cantava se não fosse assim/levando pra quem me ouvir/certezas e esperanças/(...)/desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim/deixa que a tua certeza se faça do povo a canção/praque o teu povo cantando o teu canto ele não seja em vão.” Ibid, p.111.

¹³⁷ Ibid, p. 111.

Toda a obra desse compositor está repleta de reflexão sobre a canção, nas mais diversas variações e utilizações, ou seja, “Para que serve a canção, qual seu alcance e poder, o que é que ela pode dar ao ouvinte, qual o papel e a importância do autor, tais problemas permeiam toda a produção de Chico Buarque.”¹³⁸ A autora divide a obra desse compositor em dois tipos fundamentais: no primeiro, está o que ela denomina de metacanção pura, isto é, a canção sobre a canção, lírica em sua essência, mas com elementos narrativos. E aí se enquadram *Sonho de carnaval*, *Tem mais samba*, *A banda*, *Roda viva*, *Olê, Olá*, *Realejo* e outras. No segundo, a relação do compositor com a canção é mediada por “...uma personagem que fala ou sobre quem se conta uma estória.”¹³⁹ Nesse caso, não é o autor da canção que reflete em primeira pessoa, mas a personagem por ele criada. Nesse tipo incluem-se, canções como: *Quem te viu, quem te vê*, *Teresa Tristeza*, *Rita*, *Você não ouviu*, *Juca*, *Logo eu? Com açúcar, com afeto*, *Fica*, etc. Estas, observa Walnice Galvão, têm, em geral, formas do samba tradicional, enquanto as canções do primeiro tipo contêm formas mais originais e inventivas desenvolvidas pelo compositor.

Ao comparar a obra de Chico Buarque com a dos outros compositores analisados, Walnice Galvão diz que, nos demais, há uma preocupação redundante quanto ao ofício da canção, sempre perguntando ‘por quê’, ‘para quê’, já,

“...essa preocupação é dominante em toda a obra de Chico Buarque. E enquanto todos eles (...) acreditam ou fazem força para acreditar no poder da canção, Chico Buarque traça limites bem definidos para esse poder. Que é o de gerar felicidade e fraternidade, ambas efêmeras, com a duração igual à duração de uma canção. É portanto a oferta da consolação, mas exclusivamente ao nível da música. Suas canções nunca dizem que o cantar leva a alguma coisa, que perdure depois (...) Quando a canção chega ao fim, também chegam ao fim a felicidade e a fraternidade por ela gerada.”¹⁴⁰

E para ilustrar a sua reflexão sobre os sentimentos que emanam e que nascem e morrem com a canção, Walnice cita *A banda*, que “expressa a dor do poeta ao registrar uma série de modificações que a passagem da banda causa nos seres...”¹⁴¹ O mais significativo é que essas mudanças se extinguem quando não se ouve mais o som da banda, que traz a ilusão passageira de felicidade e faz com que as pessoas saiam, por um momento, do seu estado de apatia e sofrimento. Em outras canções, o compositor impõe condições para a realização da promessa de alegria, como em *Tem mais samba*,¹⁴² onde a condição é a dança coletiva como a solução do sofrimento. Essa marca efêmera de consolação oferecida pela dança é marcante

¹³⁸ Ibid, p. 112.

¹³⁹ Ibid, p. 113.

¹⁴⁰ Ibid, p. 113-114.

¹⁴¹ Ibid, p. 114.

¹⁴² Trecho da canção: “Vem, que passa/teu sofrer/se todo mundo sambasse/seria tão fácil viver.” Ibid, p.114.

em canções como *Sonho de um carnaval*¹⁴³ e *Noite dos mascarados*.¹⁴⁴ Em *Carolina*,¹⁴⁵ é feito um convite para dançar e cantar mil versos, na intenção de consolar Carolina. Já em *Teresa*,¹⁴⁶ o compositor chama a atenção para a única alegria que se tem, que é a confraternização através do canto e da dança.

Já em Affonso Romano de Sant'anna, seguindo uma linha de ligação entre música e poesia literária, ao falar da música de protesto, percebe-se que ele não admite essa nova tendência como um rompimento com a Bossa Nova. Esta, para o autor, depois de atravessar fronteiras, vencer no exterior e conquistar um mercado interno, viu surgir uma música desafiante, mais agressiva, e aí “Configura-se um período que poderia ser o divisor da Bossa Nova ao mesmo tempo em que tem características diferentes do Tropicalismo que eclodiria em 1968.”¹⁴⁷ Para ele, é um tipo de música feita pelo mesmo pessoal de classe média e uma geração proveniente dos meios universitários. A diferença é que esse pessoal tem uma “...visão política da realidade”¹⁴⁸ e busca outros valores fora da Zona Sul. Isso é o resultado da abertura política proporcionada por governos liberais, a partir de Getúlio na década de 50, e principalmente João Goulart (1961-1964). Não esquecendo que os primeiros membros dessa tendência são os criadores e defensores da Bossa Nova.

Pela forma como o autor aborda essa fase da música popular brasileira, se observa que, para ele, a Bossa Nova consegue atingir um público bem mais amplo que aquele que lhe deu origem: a classe média da Zona Sul carioca. Entretanto, ocorre na cultura brasileira um novo fato, os seus produtores se esforçam para se aproximarem de um público que se encontra nas camadas mais desfavorecidas da sociedade. Essa aproximação teria uma ação catequética e a busca de outras soluções estéticas para os impasses enfrentados pela Bossa Nova e grupos de Vanguardas. Ou seja, “Surge um movimento de grande significação e que tem sido minimizado historicamente, tanto pelas circunstâncias da política atual, quanto pelos críticos formalistas interessados em propagandear somente o seu parnasianismo *sub*

¹⁴³ Diz parte da canção: “Carnaval, desengano/deixei a dor em casa me esperando/e brinquei e gritei e fui vestido de rei/quarta-feira sempre desce o pano...” Ibid, p.114-115.

¹⁴⁴ Parte da canção: “Mas é carnaval/não me diga mais quem é você/amanhã tudo volta ao normal/deixa a festa acabar...” Ibid, p.115.

¹⁴⁵ Trecho da letra: “Carolina, nos seus olhos fundos/guarda tanta dor/a dor de todo este mundo./Eu já expliquei que não vai dar/seu pranto não vai ajudar/eu já convidei para dançar/é hora, já sei, de aproveitar./ Lá fora, amor/uma rosa nasceu/todo mundo sambou/(...)/fui eu que avisei: vai acabar/de tudo lhe dei para aceitar/mil versos cantei pra lhe agradecer...” Ibid, p. 115.

¹⁴⁶ Diz parte da letra: “...Diz que não tem café/diz que não tem feijão/nem sandália pro pé/nem aliança pro dedo da mão/Oh Teresa, é tão pouca a tristeza/tem gente que nem carnaval não tem.” Ibid, p. 116.

¹⁴⁷SANT'ANNA, A. R. de. Op. Cit. p. 223.

¹⁴⁸ Ibid, p. 223.

specie vanguardista.”¹⁴⁹ Dá para sentir que a sua visão é a de processo, de contexto, a de que o movimento não surgiu de um dia para outro e de que houve uma divisão radical entre aqueles que habitavam o mundo da música popular, como registram outros estudiosos do assunto.¹⁵⁰

A associação entre música e poesia está comprovada com a coletânea *Violão de Rua*, onde, no próprio título, já se tem a união da música e da poesia. “Mas o violão aqui não é o da classe média, da Bossa Nova, mas algo que busca assemelhar-se a um instrumento mais tosco e popular.”¹⁵¹ Sant’anna ressalta que, neste caso, a ligação é muito forte e em todas as frentes. “Um verdadeiro mutirão estético-ideológico se forma”.¹⁵² É plenamente visível um intercâmbio entre os artistas dos variados setores culturais, evidenciando um novo espaço no qual se inseria uma nova geração. E Carlos Lyra, da Bossa Nova, é o primeiro músico que busca esse espaço, ao integrar-se ao CPC - Centro Popular de Cultura, e colocar músicas em composições que se utilizavam da paródia e ironizavam o momento político. Surgia, então, “...um texto participante e crítico da ideologia dominante.”¹⁵³ Desse compositor também seriam as trilhas sonoras de filmes¹⁵⁴ que foram rodados nesse espaço de tempo e constituíram um marco dentro desse novo contexto cultural de uma arte engajada.

Para Sant’anna, é de fundamental importância a conexão desse movimento musical com o teatro. Estava sempre presente nas peças montadas pelo Teatro de Arena e pelo Opinião, destacando-se compositores como Edu Lobo.¹⁵⁵ É nesse clima que nasce o Cinema Novo. É na classe universitária que o Cinema Novo vai encontrar seu público e seus adeptos, em jovens como Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirschman, Marcos Farias e outros. Sintetizando,

“Como assinalamos, disso tudo se pode concluir que, num certo momento, o teatro, o cinema, a literatura e a música se cruzaram, movidos por interesses ideológicos e estéticos. Alimentavam-se mutuamente dentro de um mesmo projeto social e socializante. (...) Música popular e poesia encontram-se despidas das pretensões estéticas tradicionais. Preocupam-se

¹⁴⁹ Ibid, p. 224.

¹⁵⁰ Como contraponto, tem-se Vasco Mariz: “Uma das formas de reação à americanização da música popular brasileira foi a canção de protesto, nascida da crise política decorrente da renúncia de Jânio Quadros e do desgoverno de João Goulart. A elevadíssima inflação desse período agravou os desequilíbrios de nossa sociedade e criou ambiente para que agitadores de todo o gênero buscassem a derrubada do sistema democrático brasileiro. (...) Parece-me natural que o compositor participe das preocupações e reivindicações dos demais cidadãos, desde que não se torne um mero instrumento político nas mãos de indivíduos freqüentemente manipulados por países estrangeiros.” MARIZ, Vasco. **A Cação Brasileira** (Erudita, Folclórica, Popular). 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 265.

¹⁵¹ SANT’ANNA, A. R. op. cit, p. 228.

¹⁵² Ibid, p. 224.

¹⁵³ Ibid, p. 224.

¹⁵⁴ Entre os quais, estão *Bonitinha, mas Ordinária*, com base no texto de Nelson Rodrigues; *O Padre e a Moça*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e baseado num poema de Carlos Drummond de Andrade; *Couro de Gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; *Gimba*, dirigido por Flávio Rangel, com texto de Gianfrancisco Guarnieri.

¹⁵⁵ Fez a música de peças como: *Arena Canta Zumbi e Marta Saré*.

antes com a ‘mensagem’ (...) nessa altura não há apenas a *equivalência* (...) mas uma *identidade...*”¹⁵⁶

Segundo Sant’anna, da mesma forma que alguns músicos fizeram músicas de protesto para o CPC, nessa coletânea de poesias encontram-se poetas de todas as tendências, movidos por uma única preocupação, “...o aspecto social do texto...”¹⁵⁷ Faz-se uso da colagem, onde se misturam vozes, estilos e vivências sociais, sobressaindo-se os ritmos populares, com narração de dramas, comum nas formas folclóricas e populares. Entre tantos exemplos, as letras de Glauber Rocha, com música de Sérgio Ricardo, para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é um deles, onde é perceptível a narração do diálogo entre Corisco e a autoridade que foi prendê-lo, como também é um hino à liberdade. Para Sant’anna, Glauber associou leituras feitas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e outros autores polêmicos quanto aos problemas sociais do Nordeste, resultando no seguinte texto: “- Se entrega Corisco./- Eu não me entrego não!/Eu não sou passarinho/pra viver lá na prisão (bis)/- Se entrega Corisco./- Eu não me entrego não,/não me entrego ao tenente,/não me entrego ao capitão,/eu me entrego só na morte/de parabelo na mão. ”¹⁵⁸

Sant’anna frisa que seguindo essa mesma linha narrativa, de sentido épico e dramático, é o poema de Vinícius de Moraes, *O Operário em Construção*, e o de Ferreira Gullar, *A Bomba Suja*, este com influência de João Cabral de Melo Neto. Esta será a bifurcação de duas linhas da poesia brasileira: uma de pesquisa estética, e outra de forte conteúdo social. Ou seja, um lado limpo e outro ‘sujo’ da poesia. É esse lado ‘sujo’ que os poetas de *Violão de Rua* elegem em oposição ao limpo. Nessa linha universitária com preocupações sociais, surge a música de Chico Buarque de Holanda, inclusive, colocando música em *Morte e Vida Severina* (de João Cabral de Melo Neto). Destaca-se dessa peça a música *Funeral de um Lavrador*¹⁵⁹, de forte conteúdo social em seu texto e igualmente forte em melodia, perfeitamente enquadrada numa estrutura narrativa. Ainda nessa linha de identidade com o texto de João Cabral de Melo Neto e outros poetas, diz Sant’anna, estão G.

¹⁵⁶ SANT’ANNA, A. R. op. cit., p. 227.

¹⁵⁷ Ibid, p. 228.

¹⁵⁸ Ibid, p. 229.

¹⁵⁹ Diz a letra: “Essa cova em que está,/com palmos medida,/é a conta menor/que tiraste em vida./- É de bom tamanho,/nem largo nem fundo,/é a parte que te cabe/deste latifúndio/-Não é cova grande,/é cova medida,/é a terra que querias/ver dividida./- É uma cova grande/para teu pouco defunto,/mas estarás mais ancho/que estavas no mundo./- É uma cova grande/para teu defunto parco,/porém mais que no mundo/te sentirás largo...” MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta**. 29 Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 87.

Vandré e Theófilo Filho com *Disparada* e Edu Lobo e Capinam com *Ponteio*.¹⁶⁰ Todas as letras denotam a influência de leituras literárias de conotação popular.

Também por uma linha literária é o trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda¹⁶¹, no seu livro *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*.¹⁶² O principal objetivo da autora nesse trabalho é analisar determinados momentos da participação direta da literatura nos debates desenvolvidos na década de 60, marcados por proposições revolucionárias do CPC (Centro Popular de Cultura) ou do experimentalismo de vanguarda. A autora relembra que essa participação foi excepcionalmente marcada por debates que envolviam o engajamento e a eficiência revolucionária da palavra poética, naquele momento, até mesmo uma eficaz arma na proposta de tomada de poder.

No campo político-econômico, ressalta a autora, a agitação e o forte clima de mobilização vivenciados no cotidiano contribuíram para atrair artistas e intelectuais para a causa revolucionária. Um projeto que, ao lado das incoerências originadas do processo de modernização industrial dos anos 50, especialmente a partir do governo de Juscelino Kubitschek, surge como situação contextual de uma poesia de “...vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social.”¹⁶³ Especificamente na política, o Brasil passava por uma forte crise. Na década anterior, com a aceleração do processo industrial e as pressões do capitalismo monopolista internacional para a implantação de uma ‘nova modernidade’, surgem problemas para uma nação habituada a uma estrutura baseada numa economia agrário-exportadora. Aquelas esferas emergentes das classes dominantes, que se aliaram aos investimentos estrangeiros, demonstram sua incapacidade de expor uma política autônoma e produzir bases para a legitimação do Estado.

Segundo a autora, no campo cultural, a produção se encontra quase que totalmente controlada pela esquerda, e será marcada (no pré e pós-64) pelo debate político. Mesmo que essa produção tenha sido marcada por traços populistas ou das vanguardas, a temática será sempre a modernização, o nacionalismo, a democratização e a ‘fé no povo’, como centro das discussões sobre a necessidade de uma arte participante. Heloísa Buarque

¹⁶⁰ *Disparada* foi a vencedora, junto com *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda, do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966. *Ponteio* foi a vencedora do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967.

¹⁶¹ É professora de Letras e Comunicações da Universidade Federal do Rio de Janeiro, jornalista e crítica literária. Também trabalha com cinema, rádio e televisão.

¹⁶² O trabalho analisado é: HOLLANDA, Heloísa B. de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980. O texto é uma adaptação de sua tese de doutoramento, defendida na Faculdade de Letras da UFRJ, sobre Literatura Brasileira.

¹⁶³ *Ibid*, p. 16.

divide, então, a arte participativa em dois movimentos: o engajamento cepecista e o engajamento experimentalista.

O primeiro, conforme indica o nome, está ligado ao CPC - Centro Popular de Cultura, cujo manifesto “...tenta sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país”¹⁶⁴, além de postular o engajamento de artistas e afirmar que não existe arte popular sem arte política, considerando o momento pelo qual passava o país. Na realidade, “...o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de ‘clareza com seu público’...”¹⁶⁵ Outra realização do CPC foi a publicação da coleção *Violão de Rua*, que reúne poemas marcados pelas preocupações do engajamento, definindo a coleção como uma ‘obra participante’. Mas a autora ressalta que, na tradição poética, essa poesia significa uma regressão comparada com a poesia de 45, onde esses mesmos poetas, anteriormente, haviam realizado uma produção bem mais elaborada, com uma qualidade literária satisfatória.

Com relação à música, Heloísa Buarque analisa o surgimento de jovens compositores através de festivais impulsionados pela televisão, marcando uma nova fase nas letras das canções. São letras que passam a requisitar “...um certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento.”¹⁶⁶ Um exemplo expressivo dessa alta qualidade literária é a produção de Chico Buarque de Holanda, na qual a “...complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária.”¹⁶⁷ Esses jovens compositores vão se utilizar de vários artifícios poéticos para a construção de seus textos, fazendo uso do fragmento, da alegoria, da intertextualidade e até mesmo da tradição literária brasileira, colocando a poesia da música popular no nível de “...uma dicção culta.”¹⁶⁸ São construções poéticas de compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Carlos Lyra, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc. que, para Heloísa Buarque, tiveram início com os festivais, mas vão explodir mesmo com o Tropicalismo. Ou seja, os artifícios poéticos utilizados pela tendência participante vão alcançar um ponto máximo com o movimento tropicalista, entre 1967 e 1968.

A autora salienta que, com o golpe militar, o efeito principal com relação ao processo cultural não foi, de imediato, a proibição da produção teórica e cultural de esquerda. Segundo ela, o projeto cepecista de ‘arte popular revolucionária’ fracassou, pois não conseguiu fazer com que suas pretensões revolucionárias chegassem às camadas populares.

¹⁶⁴ Ibid. p. 17.

¹⁶⁵ Ibid. p. 19.

¹⁶⁶ Ibid. p. 36.

¹⁶⁷ Ibid. p. 36.

¹⁶⁸ Ibid. p. 37.

Com isso, a produção cultural engajada passou a realizar-se em áreas claramente integradas ao sistema. No pós-64, a literatura perde seu vigor e sua posição de primeiro plano desse processo cultural, como era colocada no período pré-64, refugiando-se em outras produções. E, como já havia perdido o contato com o povo, para não se desagregar, a ação cultural de esquerda foi direcionada para o espetáculo, possibilitando o encontro com o público e a militância política participativa.

Para Heloísa Buarque, o segundo movimento da arte participativa do período é o engajamento experimentalista, e está diretamente relacionado com a atuação das vanguardas. Desde o surgimento do movimento concretista (na década de 50), se presencia uma efetivação de propostas para um maior vigor formal, de adequação das palavras às técnicas de comunicação inerentes às sociedades urbano-industriais, bem como a volta da modernidade como centro do discurso poético. Isso faz com que a autora coloque o experimentalismo formal e a arte popular revolucionária como supostos adversários, já que a proposta do primeiro é a formalidade dos textos literários, enquanto a proposição do segundo, é exatamente o contrário, a negligência formal. A crítica que Heloísa Buarque faz, é que novamente o intelectual se diz ao lado do operariado, com o direito de falar em nome dos interesses de todas as classes populares. Se, por um lado, um movimento reformista e populista defendia a revolução nacional e democrática como única forma de libertar o ‘povo’, por outro lado, os vanguardistas fazem, primeiramente, uma diferença, conceitualmente mais refinada, entre operário e ‘povo’, sendo o operário parte desse povo. Para Heloísa Buarque, é uma distinção que não deixa de ser perigosa, já que

“...o operário é visto como a expressão mais moderna das sociedades industriais, dele depende e a ele está ligado o que pode haver de transformação. E é em nome desse operário moderno, consciente de sua situação na sociedade capitalista que a vanguarda concretista tenta justificar a pertinência de sua produção: ...”¹⁶⁹

De certa forma superficial, além de esquemática, é a análise de José Ramos Tinhorão. Este autor é incisivo com o grupo carioca que encabeçou as mudanças na música popular no final dos anos 50, e que iria marcar os movimentos culturais dos anos 60, agora demonstrando uma nova inquietação: a de excesso de elementos estrangeiros no movimento, levando alguns membros do grupo a adotarem uma posição crítica a essas influências. Registrando com ironia, para o autor,

“O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 - ainda mal acordada do sonho ilusório da conquista lírica de uma boa vida, claramente expressa na temática da flor, amor, céu, azul e mar de seus primeiros sambas - foi a formação, na União Nacional dos Estudantes, a UNE (que em 1942 ajudou a combater a política de

¹⁶⁹ Ibid, p. 38.

Getúlio Vargas recebendo uma vitrola de presente de Nelson Rockefeller), de um Centro Popular de Cultura, o chamado CPC.”¹⁷⁰

Ao falar dos objetivos do CPC, salienta principalmente o relacionado com a música e destaca o verbo “induzir” para fazer sua crítica àqueles jovens ou não, artistas ou não, que iniciaram um trabalho junto ao CPC, para, através dele, levarem uma mensagem de luta às camadas populares menos favorecidas. Tinhorão vê esse aspecto da seguinte forma:

“Ora, como se pode perceber pelo uso do verbo ‘induzir’, os jovens estudantes partiam de uma posição de superioridade da sua cultura, e propunham-se (...) assumir paternalisticamente a direção ideológica das maiorias, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades sob a forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento. Aliás, não apenas de canções, mas de representações de peças em praças públicas, e do aproveitamento de formas poéticas populares...”¹⁷¹

Segundo Tinhorão, para colocar em prática seu projeto de luta junto à população desfavorecida, o CPC contava apenas com os artistas que tiveram uma formação no momento em que a cultura brasileira recebia uma grande influência de valores culturais estrangeiros. Em função disso, a comunicação dos estudantes com o povo, através da linguagem musical, acabou gerando uma contradição, em virtude das camadas populares não entenderem e não se identificarem com essa linguagem, totalmente fora de sua realidade. Tinhorão destaca outra contradição mais forte, cuja evidente incoerência estaria na

“... tentativa do estabelecimento de parcerias com os criadores das camadas mais baixas do povo, promovida em 1961 por iniciativa do parceiro de Carlos Lira e teórico da bossa nova nacionalista Nelson Lins e Barros (...).os compositores Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti foram convidados a mostrar sua ignorada produção diante do excitado interesse dos dois compositores de bossa nova.”¹⁷²

Aqui, mais uma vez, o autor trata com ironia as conseqüências dos encontros entre os que ele chama de compositores de origem popular, “...antigos compositores das classes baixas como Cartola e Nelson Cavaquinho como representantes oficiais do samba ‘tradicional’...”,¹⁷³ e os compositores e músicos que ele classifica como sendo de classe média. Podemos observar, claramente, que Tinhorão trabalha o tempo todo com a perspectiva de classes ou camadas (como “classes baixas”, “classe média” e “camadas mais altas”). Com isso, ele constrói a dualidade: compositores das classes baixas, do samba tradicional, o povo, em contraposição aos compositores da classe média, das camadas mais elevadas, da bossa nova, afirmando que:

“Verificado, afinal, que todas essas tentativas de integração com o povo se revelavam impossíveis, uma vez que os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a

¹⁷⁰ TINHORÃO, J. R. op. cit., p. 314.

¹⁷¹ Ibid, p 314-5.

¹⁷² Ibid, p. 315.

¹⁷³ Ibid, p. 315-6.

comunhão cultural a partir da imposição autoritária do seu estilo de bossa nova (o que se tornava uma barreira intransponível), os artistas representantes das camadas mais elevadas resolveram abandonar a experiência, e passar a procura de um resultado musical mais diretamente ligado a realidade da própria classe.”¹⁷⁴

Para o autor, a partir de 1965, uma segunda geração de compositores da Bossa Nova, como Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda, através de festivais de música popular, lançam com êxito as primeiras composições de uma nova fase. Entre as quais, *Arrastão* (de Edu Lobo), *Disparada* (de Geraldo Vandré), *A Banda* (de Chico Buarque de Holanda), vencedoras de festivais e concretizadoras dessa nova tendência. Tinhorão acentua que “Tais canções, contemporâneas da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965 (...) vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país em 1964.”¹⁷⁵ Ou seja,

“A essa altura, como verificara impraticável a conquista da aliança popular para fins de protesto contra as injustiças sociais por meio de canções, outro grupo de compositores presos à mesma formação bossanovista iria lançar, ao lado dessas tentativas de regionalismo sofisticado, os chamados sambas de participação ou sambas de protesto.”¹⁷⁶

É clara a posição de Tinhorão contra as inovações da Música Popular Brasileira. Além da ironia que deixa transparecer, ele culpa a música de protesto pelo endurecimento do Regime Militar após o AI-5, ao falar que:

“A sociedade brasileira vivia desde 1964 o peso de uma ditadura militar imposta para consolidar a integração forçada do país na divisão internacional da economia, sob a égide dos Estados Unidos e controle do FMI, e essa gratuidade da insistência em cutucar o Poder com a vara curta das canções de protesto acabou determinando em 1968 a reação das autoridade sob a forma de maior repressão e reforçamento da censura...”¹⁷⁷

3 – TROPICALISMO

Ao falar do Tropicalismo, é visível o “encanto” de Augusto de Campos por Caetano Veloso, como personagem central de uma nova revolução musical que se iniciava, seguindo os passos da também revolucionária Bossa Nova, e se constituiriam em dois momentos de grandes mudanças para a Música Popular Brasileira. Talvez por ser poeta, Campos deixa transparecer, da mesma forma como aconteceu com a Bossa Nova e João Gilberto, seu embevecimento, agora, por Caetano Veloso que, em breve, seria uma das figuras centrais de um outro revolucionário movimento, o Tropicalismo. Para A. de Campos, João

¹⁷⁴ Ibid, p. 316.

¹⁷⁵ Ibid, p. 317.

¹⁷⁶ Ibid, p. 317.

¹⁷⁷ Ibid, p. 318.

Gilberto e Caetano Veloso estão num mesmo patamar, de gênios da Música Popular Brasileira, salientando que:

“Denotando a influência de João Gilberto, Jobim e Caymmi, o jovem baiano se notabiliza pelos achados de suas letras e por sua incomum invenção melódica (...) Caetano não foi o vencedor do Festival. Mas venceu todos os preconceitos do público, acabando com a ‘discriminação’ musical entre MPB e Jovem Guarda. *Alegria, Alegria* estabeleceu uma ‘ponte de amizade’ entre essas manifestações de nossa música jovem...”¹⁷⁸

Campos analisa o surgimento do movimento a partir dos resultados obtidos pelas canções *Alegria, Alegria* (4. lugar), de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque* (2º lugar), de Gilberto Gil, no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967.¹⁷⁹ Para Campos:

“...*Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* são, precisamente a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da Jovem Guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras.”¹⁸⁰

Referindo-se mais especificamente à canção de Caetano Veloso, Campos ressalta: “*Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, parece-me assumir, neste momento, uma importância semelhante a *Desafinado*, como expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira.”¹⁸¹ Segundo ele, assim como *Desafinado*, além de ser uma composição que comportava a teoria e a prática do movimento, *Alegria, Alegria* também soava como um “desabafo-manifesto” diante da crise que cercou e ameaçou a Música Popular Brasileira, em consequência do surgimento de fenômenos musicais internacionais, como os Beatles, e sua projeção local, com a Jovem Guarda. Por isso, diante das alternativas em optar por um conflito com a Jovem Guarda e pelo comportamento de avestruz, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram uma outra proposta, bem ao estilo de Oswald de Andrade, no sentido de ‘deglutirem’ o que existe de novo nos movimentos de massa, e introduzirem os novos elementos da moderna música popular em sua própria pesquisa, sem descartarem o projeto formal de suas composições, com raízes claramente nordestinas. Nesse sentido, “...*Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um movimento, no sentido de livrar a música nacional do ‘sistema fechado’ de preconceitos supostamente nacionalistas.”¹⁸²

¹⁷⁸ CAMPOS, A. de. op. cit. p. 144-145.

¹⁷⁹ O primeiro lugar desse festival ficou com *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam e o terceiro lugar com *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: (Erudita, Folclórica e Popular). São Paulo: Art, 1977, p. 277.

¹⁸⁰ CAMPOS, A. de. op. cit. p. 143-144.

¹⁸¹ Ibid, p. 151.

¹⁸² Ibid, p. 152.

Campos analisa minuciosamente a letra de *Alegria, Alegria* como a canção que traz na própria letra a “... consciência verbal dessa postulação crítica,”¹⁸³ em que o “Por que não?” do refrão assumiu características de “desabafo-desafio”. Atravessando as redundâncias de violas e marias, a canção de Caetano descreve o imprevisto presente na “...realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária...”¹⁸⁴ Para Campos, tanto a letra de *Domingo no Parque*, como a de *Alegria, Alegria* têm características cinematográficas, e lembrando uma observação de Décio Pignatari, a letra de G. Gil tem características das produções eisenstenianas,¹⁸⁵ evidenciadas nos “...closes e suas ‘fusões’ (‘O sorvete é morango - é vermelho/ôi girando e a rosa - é vermelha/ôi girando, girando - é vermelho/ôi girando, girando - olha a faca/olha o sangue na mão - é José...’)...”¹⁸⁶, enquanto a de Caetano Veloso é uma ‘letra-câmara-na-mão’, com características do estilo aberto de Godard¹⁸⁷, retratando uma realidade causal.

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram duramente criticados pelos adversários do ‘som universal’, como coloca Campos, por terem inovado em suas composições, principalmente com a inclusão de guitarras elétricas na música popular - instrumento do repertório musical definido pela Jovem Guarda. Para Campos, a verdade é que muitos se confundiram e não perceberam o ritmo que as canções apresentavam, com uma junção de instrumentos diversos, desde o berimbau aos instrumentos elétricos, que enriqueceram não só o ritmo, mas também a melodia. Além disso, salienta Campos, vale lembrar que a contribuição de Rogério Duprat,¹⁸⁸ como arranjador em várias canções tropicalistas, foi muito importante não apenas neste momento, mas para a Música Popular Brasileira, por se tratar de um compositor de vanguarda, um alto conhecedor da cultura musical, foi essencial para deixar claro que não mais havia “...barreiras intransponíveis entre a música popular e a erudita.”¹⁸⁹

¹⁸³ Ibid, p. 152.

¹⁸⁴ Ibid, p. 153.

¹⁸⁵ Expressão indicativa da obra de Serguei Eisenstein (1898-1948), brilhante cineasta russo e um dos grandes estetas da arte cinematográfica do mundo e de todos os tempos. Criou e dirigiu filmes hoje clássicos do cinema, como: *O Encouraçado Potemquim, Outubro, Ivan, o Terrível, Que viva o México, Alexandre Nevski, etc.* EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

¹⁸⁶ CAMPOS, A. de. op. cit. p. 153.

¹⁸⁷ Cineasta francês cujo estilo é caracterizado pelo “...corte de cena ao seccionar o começo e o fim de cada uma delas (...) uma espécie de colagem improvisada, na qual os enredos são retirados de cabeçalhos de jornais, filmes de gangsteres ou acontecimentos políticos e sociais, combinados com comentários intelectuais, citações literárias, ironias, piadas...” ISTO É TIMES. **1000 que fizeram o século 20**. São Paulo: Ed. Três, s/d, p. 106.

¹⁸⁸ Rogério Duprat é regente e arranjador. Estudou violoncelo, harmonia, contraponto e composição. Sua formação de musicólogo, obteve-a no Brasil, Alemanha e França. Compôs peças como noturnos, sonatinas, etc. Também para o teatro, televisão, gravações e cinema. Foi integrante e diretor de orquestras, movimentos musicais e televisão. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: Erudita, Folclórica e Popular. São Paulo: Art, 1977, p. 241.

¹⁸⁹ CAMPOS, A. de. op. cit. p. 154.

Campos vê nas posições de G. Gil e de Caetano Veloso que ambos se aproximam dos movimentos artísticos da vanguarda brasileira, principalmente das proposições da Poesia Concreta. Em virtude disso, não faltaram as censuras dos conservadores e tradicionalistas, contra os perigos que a criatividade de ambos poderia acarretar.

Com a intenção de ratificar a inventividade dos dois compositores, e partindo de uma declaração de Caetano Veloso: ‘Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas’,¹⁹⁰ Campos diz que, enquanto alguns jovens compositores se institucionalizavam, Caetano assume, junto com G. Gil e o Grupo Baiano, a vanguarda da Música Popular Brasileira. Nesse texto, Campos arrisca dizer que,

“Se formos aplicar a classificação de Pound (‘Inventores’, ‘Mestres’, ‘Diluidores’, etc.), restritamente ao quadro atual da música popular brasileira, é possível que a Chico Buarque caiba o título de jovem ‘mestre’. Mas o risco e a coragem da aventura (‘A poesia - toda - uma viagem ao desconhecido’, como queria Maiakóvski), estes pertencem a Caetano e a Gil, ‘inventores’ como pertenceram antes a Tom e João.”¹⁹¹

Em 1968, Caetano lança um novo LP (*Long Play*) e, para A. de Campos, é o que há de mais inventivo na música brasileira, totalmente oswaldiano, antropofágico e desmistificador.¹⁹² Não é dotado de uma unidade bem comportada, sendo uma obra totalmente ‘aberta’ às novas experiências e às inovações. Com a participação nos arranjos de vanguardistas como Júlio Medaglia e outros, Caetano transita de um extremo a outro dos padrões da música popular. Joga com o bom e o mau gosto, sendo com este último de forma proposital, crítica. Usa e abusa de ritmos e até a mistura de línguas. *Tropicália* é a primeira música pau-brasil, uma homenagem inconsciente a Oswald de Andrade. Como em *Alegria, Alegria*, que os defensores do estruturalismo chamaram de alienada, *Tropicália* é uma representação da realidade brasileira, “...através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto (...) embora ainda se utilize da linguagem discursiva, Caetano não a usa linearmente, mas numa montagem de ‘fotos e nomes’, numa justaposição de frases-

¹⁹⁰ Apud CAMPOS, p. 159.

¹⁹¹ CAMPOS, A. de. op. cit. p. 159-160. Ao citar Pound, Campos está se referindo ao poeta e crítico norte-americano Ezra Pound (1885-1972), considerado um dos mais influentes e controversos da literatura de sua época. Na sua concepção, o poeta deve exercer um papel preponderante na manutenção dos padrões da sociedade em que vive. **Enciclopédia Delta Universal**. Rio de Janeiro: Delta, s/d, v. 12, p. 6602. Quanto a Maiakovski, Campos está se referindo ao poeta russo Vlademir Maiakovski, que pertenceu ao grupo *Futurista*, a ala mais radical do movimento literário *O Pós-simbolismo*, do período da literatura Revolucionário Russa. O Pós-simbolismo foi uma revolta contra as obras vagas e filosóficas dos simbolistas. Seus membros escreviam numa linguagem sem complexidade e de fácil compreensão. Maiakovski foi o mais famoso futurista e comunista declarado, que chocava seus leitores com seu estilo forte e imagens incomuns. **Enciclopédia Delta Universal**. Rio de Janeiro: Delta, s/d, v. 13, p. 7073.

¹⁹² Augusto de Campos está se referindo ao disco *Tropicália* ou *Panis et Circencis*, que traz, entre outras, as canções *Tropicália*, *Clara*, *Anunciação*, *Ave Maria*, *Clarice*, *Paisagem Útil*, *Onde Andará*, *No dia que eu vim me embora*, etc., de Caetano Veloso e parceiros, como Gilberto Gil, Capinam, Duprat, Torquato Neto e Tomzé.

feitas...”¹⁹³ Para Campos, o maestro Júlio Medaglia compreendeu perfeitamente a composição *Tropicália* que tinha em mãos e preparou um excelente arranjo com orquestra, no qual se misturam os mais diversos instrumentos musicais, predominando os sons vibrantes e violentos, num clima tropical, onde a percussão deu sua contribuição, enchendo de ruídos tropicais a base orquestral, e estimulando o *suspense* a partir da abertura com a marcha de Stravinski. As ousadias melódicas se sucedem com as outras composições, cuja integração entre música e texto é completada pela voz de Caetano, como é o caso de *Clara*, com arranjos em que utiliza instrumentos antigos, com percussão agressiva, num atmosfera enervante, com a articulação dos instrumentos à voz, resultando “...uma estrutura césar-frank-debussyana...”¹⁹⁴

Campos analisa outras composições do disco *Tropicália*. Detalha a parte musical das canções, tipos de arranjos, instrumentos utilizados e a parte textual das canções. Para Campos, em *No dia que eu vim me embora*, Caetano se utiliza de tema cayminiano, de um modo diferente, porque em Caetano a poética é “...muito menos lírica, de uma fragilidade seca e realística, nua e crua...”¹⁹⁵ Em *Eles* (de Caetano e Gil), são visíveis as improvisações com os instrumentos e a letra de Caetano, é uma das grandes “...sátiras à burguesia, seus códigos de moral e seus preceitos de bem viver...”¹⁹⁶ Em *Soy louco por Ti, América* (Caetano, Gil e Capinam), fundem-se vários ritmos, uma canção que integra toda a América Latina, projeto há muito sonhado por Caetano e concretizado com Gil e Capinam, na qual “Essa integração é realizada através da fusão de ritmos e do entrelaçamento da letra, onde o português e castelhano passam de um para o outro como vasos comunicantes, numa justaposição temática de todas as faixas sociais...”¹⁹⁷ Em *Superbacana*¹⁹⁸ (Caetano), o compositor faz “...uma sátira-colagem do folclore urbano.”¹⁹⁹ O agenciador dessa canção é a palavra ‘super’ que faz a ligação dos super-heróis dos quadrinhos, passando pelo publicitário, pela mitologia consumista à realidade, um super-tudo, onde o compositor lança mão dos “...recursos superpoéticos: jogos anagramáticos (‘superbacana’ e ‘Copacabana’)...”²⁰⁰

¹⁹³ CAMPOS, A. de. op. cit. p. 163.

¹⁹⁴ Ibid, p. 165.

¹⁹⁵ Ibid, p. 168.

¹⁹⁶ Parte da letra: “Em volta da mesa/Longe da maçã/Durante o Natal/Eles guardam o dinheiro/O Bem e o Mal/Pro dia de amanhã/(...)/Eles sempre falam no dia de amanhã/Eles têm cuidado com o dia de amanhã...” Ibid, p. 169.

¹⁹⁷ Ibid, p. 170.

¹⁹⁸ Parte da letra: “Toda essa gente se engana/então finge que não vê/que eu nasci/pra ser o superbacana/superbacana/superbacanasuper-homem/superflit/supervinc/superhist/superbacana/estilhaço sobre Copacabana/o mundo em Copacabana...” Ibid, p. 177.

¹⁹⁹ Ibid, p. 171.

²⁰⁰ Ibid, p. 171.

Segundo Campos, a atuação do grupo Tropicalista não estava sendo entendida por todos. O grupo estava utilizando uma “...metalinguagem musical, vale dizer, uma linguagem crítica, através da qual estão passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão.”²⁰¹ Isto é, Caetano, Gil e outros, ao invés de fazerem um movimento superficial, empreenderam uma revolução mais profunda, atingindo a própria linguagem musical e, por isso, incomodavam. Para Campos, o grupo incomodou ao se apresentar nas eliminatórias paulistas do Festival Internacional da canção no TUCA, porque além de inovarem na música, resolveram levar a ‘provocação’ para o comportamento e a vestimenta, como uma linguagem repleta de signos com mensagens críticas.²⁰² Mas a resposta do público jovem foi, como diz o autor, “pífia”. Vaiaram Caetano, Gil e seus acompanhantes. Sem dúvida, Caetano Gil e os Mutantes foram inteligentes e corajosos ao lançarem esse desafio e romperem com a estrutura do próprio festival. O decepcionante nesse incidente, é que essa forte reação partiu da juventude universitária, já que era o público predominante. Campos deixa claro toda a sua indignação, decepção e irritação com esse público, dizendo que essa juventude não entendeu nada, que,

“É preciso ter a coragem de dizer que aqueles que insultaram a mil vozes o cantor só nos deram um espetáculo do mais tolo e irracional histerismo (...) aquele público juvenil instigado por um grupo fascitóide, tapado e stalinista (...) teve a comunicação com a mensagem musical obturada, bloqueada, por preconceitos pueris (...) contra a roupa, contra o sexo, contra a guitarra elétrica e contra os ruídos incorporados à música (...) ‘jovens’ defendendo o sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas bisavós.”²⁰³

Campos salienta que concorda plenamente com a idéia de Caetano, de que o Tropicalismo é um Neo-Antropofagismo, portanto, para os que desejam uma maior explicação do movimento baiano, vão a Oswald de Andrade, “...o antropófago indigesto, não engolido pelos nossos literatocratas (...) até que os poetas concretos o ressuscitassem e reeditassem...”²⁰⁴ Podemos ver que os inimigos de O. de Andrade são os mesmos do Tropicalismo, “...os conservadores, os stalinistas e os nacionalóides...”²⁰⁵

²⁰¹ Ibid, p. 261.

²⁰² Campos está se referindo a apresentação de Caetano, acompanhado dos Mutantes, defendendo a música *É proibido proibir*. “Usando roupas espalhafatosas, dançando e movimentando-se de forma agressiva no palco (...) onde incluíam-se gritos e poemas de Fernando Pessoa. (...) Caetano assumiria radicalmente sua ‘desafinação’, cantando fora do tom...” O público vaia e Caetano responde com um inflamado discurso diante da rejeição do público, considerado jovem e politizado. HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999, 67-68

²⁰³ CAMPOS, A. op. cit., p. 267.

²⁰⁴ Ibid, p. 262.

²⁰⁵ Ibid, p. 263.

Acredita-se que, de certa forma diferenciada dos autores aqui trabalhados, é a análise de Affonso Romano de Sant’anna, que escreve sobre o Tropicalismo misturando seriedade com humor e deboche. Pode-se dizer que ele produziu um texto de forma tropicalista, apresentando alguns pontos em comum com Augusto de Campos.²⁰⁶ Ele trata do cinema, do teatro e da música tropicalistas sem distinção. Mesmo porque as características fundantes do movimento são indistintas para os campos da arte com os quais se envolveu. Já na epígrafe, o autor dá um panorama do que estava sendo, ou o que viria a ser o Tropicalismo, quando diz que:

“Impossibilitado de participar da vida política nacional a seu modo e com uma carga vital desperdiçada, o jovem brasileiro, depois de apelar para o teatro e para a música popular, acaba de descobrir o *tropicalismo*. É um movimento meio confuso, mas autêntico e jovem. Sua ideologia e estética ainda estão em elaboração e todos os artistas e jovens são chamados para a cruzada. Uma nova filosofia de vida, exclamam alguns; vivam os trópicos, gritam outros; e o movimento vai-se alastrando.”²⁰⁷

Romano de Sant’anna inicia sua análise a partir da peça de teatro *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade, em 1937, e resgatada, montada e dirigida pelo teatrólogo José Celso Martinez Correia, em 1967. Romano de Sant’anna ressalta o comportamento extravagante que as pessoas do meio artístico, principalmente, adotaram após a exibição da peça. Tal comportamento era uma exaltação a tudo gerado nos trópicos, de preferência, tudo que denotasse mau gosto e cafonice. Com isso, o Tropicalismo avança e, na continuidade dos acontecimentos, Nelson Mota se proclama porta-voz do movimento e expede um manifesto intitulado ‘cruzada tropicalista’ que, em meio às mais extravagantes propostas, propõe uma filosofia:

“O manifesto tropicalista propõe uma filosofia tirada das frases mais comuns na boca de nosso povo, (...) e as verdades mais profundas aparecem nas frases mais simples: ‘Diz-me com quem andas e eu te direi quem és’. (...) ‘Os melhores perfumes estão nos menores frascos’.”²⁰⁸

Romano de Sant’anna também ressalta a ambição do movimento, que é influenciar as artes. E a proposta, entre outras coisas, é reabilitar Osvaldo Teixeira, instituir o cavaquinho como instrumento nacional e recuperar Carmem Miranda, Vicente Celestino e Gilda de Abreu. Ou seja, tudo dentro do mais requintado mau gosto, mas marcado pelo deboche. Sendo assim, em suas origens, para Sant’anna, existem dois lados no movimento: o “...deboche, por onde ele se comunica mais facilmente, e o lado sério, que merece análises e

²⁰⁶ O texto analisado é: *Tropicalismo! Tropicalismo! Abra as Asas sobre Nós*, publicado pela primeira vez em 1968, pelo *Jornal do Brasil*. É incluído no livro: SANT’ANNA, Affonso Romano. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

²⁰⁷ SANT’ANNA, A. R. op. cit., p. 88.

²⁰⁸ *Ibid*, p. 89.

especulações do ponto de vista literário, social e filosófico.”²⁰⁹ Mas a principal característica do movimento”...é sua duplicidade dialética: é local & universal; é brasileiro, em princípio, e abrange todas as regiões tropicais em última instância.”²¹⁰ Um exemplo é a canção *Soy loco por ti, América* (de Gilberto Gil e Capinam), cantada por Caetano Veloso, onde o emprego do português, do espanhol e do ritmo de rumba, não é casual. E para os que estavam acostumados com o esteticismo da Bossa Nova, bem como, de certa forma embevecidos pelo nacionalismo singelo presente na música regionalista, sem dúvida, soaram de forma esquisita esse ritmo cubano e as palavras pronunciadas em espanhol, na “...voz de um cantor baiano interpretando compositores baianos.”²¹¹

Outro exemplo musical citado por Romano de Sant’anna, para caracterizar o tropicalismo, é a música *Tropicália* (de Caetano Veloso), onde, na medida em que define ainda mais o sentimento do movimento, ao mesmo tempo, vai mostrando “...em sua estrutura técnica um certo cosmopolitismo estilístico.”²¹² É visível uma atenuação dos elementos folclóricos e do “...emprego do ritmo africano, frases melódicas que lembram os desafios, e, revestindo tudo isto, a sofisticação musical que identifica a influência dos Beatles e outros grupos de pesquisa...”²¹³, que buscavam desenvolver novos estilos. Com caminhões, aviões, bossa, palhoça e Planalto Central, o cantor junta o civilizado e o interiorano, ou seja, o urbano e o rural. Nessa mesma linha, é a canção *Alegria, Alegria*, onde o compositor faz uso de uma acumulação de grupos de imagens, que é uma característica da poesia moderna.

Quando Romano de Sant’anna fala do grupo de imagens como característica da poesia moderna, ele está fazendo a ligação do Tropicalismo com os modernistas, através dos poetas concretos, especialmente Haroldo e Augusto de Campos. Aqui, Romano de Sant’anna faz um resgate histórico, do presente para o passado, buscando as fontes influenciadoras do Tropicalismo. Com os poetas concretos, ele chega a Oswald de Andrade, cuja obra foi revisitada por aqueles poetas, na busca de suporte histórico para suas teorias concretistas. E lembra que:

“Oswald de Andrade, que já havia sido um dos teóricos do movimento Modernista de 22, volta agora a servir de lastro estético e ideológico para o tropicalismo. O seu manifesto antropófago está sendo divulgado dia a dia. Um documento que interessava somente aos especialistas em literatura brasileira, e cronologicamente arcaico (1928), passou súbito a interessar aos artistas de agora pela atualidade de suas proposições. Nele, também, o deboche é pedra de toque. Não

²⁰⁹ Ibid, p. 90.

²¹⁰ Ibid, p. 90-1.

²¹¹ Ibid, p. 91.

²¹² Ibid, p. 91.

²¹³ Ibid, p. 91.

se compreende antropofagia, deglutição dos conceitos e preconceitos nacionais e internacionais sem ironia.”²¹⁴

O autor continua buscando as origens do tropicalismo. Desta vez, anterior aos poetas concretistas. Dessa forma, Romano de Sant’anna diz que se pode pensar o movimento Tropicalista como sendo,

“...xenófobo, retrógrado, reacionário, que está desenterrando peças de museu, devolvendo à circulação o lixo cultural que a purificação civilizadora dos tempos alijou. Mas, na verdade, essa exibição de valores arcaicos é apenas um imenso deboche em dupla direção: contra o que de reacionário nos é proposto hoje em dia em fórmulas políticas e sociais e uma reação à intervenção constante sobre nosso processo cultural provinda de terras alienígenas. (...) O movimento é fértil e desconcertante.”²¹⁵

Na busca das origens das manifestações tropicalistas na história da literatura, o autor volta a um tempo mais remoto e lembra o poeta Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), que foi o “primeiro poeta brasileiro a publicar versos e seu tropicalíssimo poema ‘Ilha da Maré’...”²¹⁶ Neste poema, Manuel Botelho elogia e enaltece a paisagem baiana, descrevendo as frutas, legumes, o céu e as estrelas, tecendo uma verdadeira epopéia aos ananases, romãs e bananas. Voltando mais ainda no tempo, salienta que “...de maneira alguma pode desprezar Gregório de Matos Guerra [1633-1692] e o Padre Antonio Vieira [1608-1697]. Um baiano de origem, outro baiano por morte. Gregório foi o primeiro tropicalista da história.”²¹⁷ Na realidade, salienta o autor, Gregório era para ser o patrono do movimento e suas obras mereciam ser reeditadas, especialmente todas as satíricas. Quanto a Padre Vieira, sua ligação com o Tropicalismo não é “...pelas cartas e sermões, mas pela sua ousadíssima *História do Futuro*.”²¹⁸

Com um estilo completamente diferente de todos os autores analisados neste trabalho, e de forma mais completa, é a análise de Celso Fernando Favaretto que, em 1979, publica pela primeira vez seu livro *Tropicália: Alegoria, Alegria*.²¹⁹ Para este autor, quando as canções *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) e *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) foram lançadas no III Festival de Música Popular Brasileira (em 1967), não defendiam ou representavam a bandeira de nenhum movimento. Mas, desafinavam do restante das canções apresentadas no festival, por não se enquadrarem no modelo então denominado de Moderna Música Popular Brasileira, a MMPB, que possuía um público exigente, formado, na maioria,

²¹⁴ Ibid, p. 92.

²¹⁵ Ibid, p. 93.

²¹⁶ Ibid, p. 94.

²¹⁷ Ibid, p. 94.

²¹⁸ Ibid, p. 94.

²¹⁹ O professor Celso Favaretto é Mestre e Doutor em Filosofia, na área de Estética, pela USP. Aqui será trabalhado: FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. 3 ed. São Paulo: Ateliê, 2000, 185p.

por universitários, para os quais era difícil identificar, naquelas duas canções, uma postura política ou participante, que marcavam grande parte das canções daquele período. Na análise de Favaretto, *Alegria, Alegria*, além de apresentar uma sensibilidade moderna, é o resultado da existência urbana de jovens mergulhados no “...mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada.”²²⁰ Por meio da narrativa, descrevia os problemas sociais e políticos, sejam nacionais ou internacionais, misturados ao cotidiano vivenciado por jovens de classe média, portanto, perdendo o caráter trágico e agressivo, surpreendendo um público que, usualmente, vibrava com canções que declarava uma posição frente à miséria e à violência. A canção de Caetano apresentava um dos sinais que definiriam o Tropicalismo: “...uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos.”²²¹ Já em *Domingo no Parque*, ressalta Favaretto, o impacto maior ficou por conta da complexidade construtiva, que é mais visível que em *Alegria, Alegria*. Destaca-se o forte arranjo musical do maestro Rogério Duprat e a sua realização numa concepção cinematográfica somada à interpretação de Gilberto Gil. “O processo de construção lembra as montagens eisensteinianas; letra, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação.”²²²

Os tropicalistas não menosprezaram o aspecto publicitário do movimento e, sem preconceitos, o introduziram em sua produção, num relacionamento específico com a indústria da canção. Segundo Favaretto, o trabalho de Caetano e Gil estava ganhando uma outra dimensão, a de provocar uma mudança na música popular, delineando, com outros artistas, “uma posição cultural de revisão das manifestações críticas, decorrentes do golpe de 64.”²²³ Dotado de uma singularidade proveniente da forma como tratava a realidade nacional (tema preferido pelos outros movimentos da época) o Tropicalismo, divergindo, acabou por esvaziar essa temática que envolvia a realidade nacional, ao mesmo tempo em que fazia uma descentralização cultural. A produção tropicalista compõe um contexto através da justaposição de variados discursos e das várias procedências artísticas e críticas, que “... se interpenetram constituindo um conjunto plurissignificante...”²²⁴, mas não constitui um estilo. Para Favaretto, essa mistura tropicalista sobressaiu-se como uma forma original de inclusão histórica, no processo de revisão cultural, que crescia naquele período. Os temas básicos para

²²⁰ FAVARETTO, C. F. Op. Cit. p. 20.

²²¹ Ibid, p. 21.

²²² Ibid, p. 22.

²²³ Ibid, p. 25.

²²⁴ Ibid, p. 27.

a revisão eram a redescoberta do Brasil, uma “...volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização.”²²⁵ Essas preocupações acarretaram o engajamento de intelectuais e artistas numa luta para reconstruir um novo Brasil. Alguns movimentos artísticos se destacaram, dentre os quais os de cultura popular, como o CPC da UNE que, além de estudantes, agregou poetas, cineastas e teatrólogos. Eram grupos que mantinham suas atividades com paixão, mas também com maniqueísmo, mantendo uma polêmica cultural em torno da discussão entre arte alienada e arte participante. Portanto,

“Havia agressividade, quando não desprezo, contra as tendências experimentalistas, assim como uma recusa da importação de formas, ritmos e estilos. Embora matizada, a atitude desses grupos gerou uma forma de consciência participante, um público esclarecido, politicamente avançado, que se distinguiu, maniqueisticamente, de uma pequena elite, considerada reacionária, por ser formalista.”²²⁶

De acordo com Favaretto, de dentro dessas discussões, que inclusive já haviam se esgotado, até mesmo pela repressão sofrida, surge o Tropicalismo. Este propõe outra discussão, fundamentalmente diferenciada da anterior, tanto como tática cultural, quanto como proposta ideológica e no relacionamento com o público. Era uma proposta estritamente artística, musical. Juntou e rearticulou elementos da linha tradicional do início da década, das pesquisas modernistas, especialmente a antropofagia oswaldiana, e rompeu com o discurso político, concentrando-se “...numa atitude ‘primitiva’, que, pondo de lado a ‘realidade nacional’, visse o Brasil com olhos novos.(...) o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política”²²⁷ Devido a mistura que realizou, utilizando elementos da tradição musical brasileira e da indústria cultural, o Tropicalismo deslocou essa discussão dos limites em que fora colocada, entre arte alienada e arte participante. O movimento elaborou uma nova linguagem da canção. Pode-se dizer que realizou a autonomia da canção, tornando-a reconhecida como um objeto verdadeiramente artístico. Também sintetizou a música e a poesia, relação que desde o modernismo vinha se tentando fazer, mas que raramente se conseguiu. A singularidade da canção tropicalista também está em integrar, à sua forma e apresentação, recursos não musicais que enfatizavam o efeito **cafona** e o humor, vindo contribuir para o “...o impacto das construções paródico-alegóricas, essenciais à constituição das imagens tropicalistas.”²²⁸

²²⁵ Ibid, p. 28.

²²⁶ Ibid, p. 29.

²²⁷ Ibid, p. 30.

²²⁸ Ibid, p. 35.

Favaretto volta, então, a uma questão que ele considera essencial, o encontro de música e poesia, ou seja, melodia e texto, no qual o Tropicalismo faz a revisão da tradição musical brasileira. Para isso, muito contribuíram a formação literária dos integrantes do movimento²²⁹, a variada vivência musical²³⁰ e as experiências no teatro, cinema e artes plásticas. Tudo isso resultou num trabalho antropofágico, que levou a

“...um redimensionamento da estrutura da canção, não podendo ser entendido como simples influência ou adaptação de códigos ou estilos. Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção...”²³¹

Segundo Favaretto, outro ponto importante nessa mistura tropicalista foi a realização de um trabalho de equipe com músicos de vanguarda, como Rogério Duprat e Júlio Medaglia. Colaboração na qual foram introduzidos materiais vindos de dois extremos da composição contemporânea: de Boulez-Stockhausen²³² e de John Cage.²³³ Também foram integrados pelo Tropicalismo elementos da música *pop*. Essa integração se deu devido à preocupação com o consumo e, principalmente, pela possibilidade da música *pop*, somando-se a outros elementos, resultar em efeitos artísticos de crítica à música brasileira. Portanto, não é válida a idéia de que o *pop* foi integrado pelo Tropicalismo apenas em decorrência de sua irradiação no mercado internacional, embora essa questão não tenha escapado aos tropicalistas. Os dois movimentos analisam a sociedade de consumo e a força que exerce no circuito das artes. De um modo geral, essa integração contribuiu para evidenciar

“...o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira.(...) adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira. O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do tropicalismo, que, assim, distinguiu-se da idealização estetizante que predominava na música brasileira. Combinando o folclore urbano com uma concepção dessacralizadora de arte, o *pop* se adequou à atividade desestetizante do tropicalismo.”²³⁴

²²⁹ Baseada em Drummond, João Cabral, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Oswald de Andrade e os poetas concretistas. Ibid, p. 36.

²³⁰ Abrangendo ritmos regionais folclóricos, urbanos (Beatles e Bob Dylan), jazz, bossa nova e até música de vanguarda. Ibid, p. 36.

²³¹ Ibid, p. 36-7.

²³² Aqui, Favaretto se refere a Pierre Boulez (1925) e Karlheins Stockhausen (1928), que são personagens da música concreta e eletrônica, além de discípulos de Anton von Webern (1883-1945), este, por sua vez, seguidor ortodoxo de Arnold Schoenberg (1874-1951), o mestre vienense, hoje considerado gênio da música erudita, criador da técnica dodecafônica, na qual são empregadas apenas 12 sons livres, onde nenhum se destaca e todos desempenham a mesma função. CARPEUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 319-29. Para Adorno, “A música de Schoenberg desmente a pretensão de que se concilie o universal e o particular.” ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 40.

²³³ John Cage (1912), é o responsável por mais um passo na transformação permanente do instrumento musical, para que produza sons inéditos. CARPEUX, Otto M. op. cit. p. 331.

²³⁴ FAVARETTO, C. F. op. cit. p. 47-8.

Favaretto analisa, então, as relações do Tropicalismo com a poesia concreta, que atingiram um nível da teorização, organização do movimento e das letras das canções. Mas isso não gera motivos para afirmar que os tropicalistas colocaram em prática o projeto concretista, apenas que estes reconheceram, no trabalho dos tropicalistas, semelhanças com o que vinham realizando, ou seja, o de revisão crítica da literatura e crítica literária brasileira. O objetivo comum dos dois movimentos foi no “...interesse de operar na faixa de consumo e, ainda, na tentativa de criar estratégias culturais que opusessem às das correntes nacionalistas e populistas.”²³⁵ Essa relação mostra que os dois movimentos convergiam na intenção da modernidade, de forma que a poesia concreta era referência obrigatória para o Tropicalismo, mas não vai muito longe disso, já que no nível ideológico, são muito diferentes. O projeto concretista se insere numa ideologia desenvolvimentista, contribuindo com uma visão tecnocrata da cultura, no sentido de atingir para o país a dimensão contemporânea da linguagem, ajustando-se com os grandes centros mundiais produtores de arte. Os tropicalistas se distinguiram deles exatamente por não permanecerem apenas na mera atualização das formas. Por não se vincularem, na prática, a nenhum delineamento prévio do momento político e por integrarem o desenvolvimento e a questão de engajamento às suas produções. Ou seja, “...o que nos concretos era um fim em si mesmo (a linguagem absolutizada), nos tropicalistas não passava de ingrediente.”²³⁶

Quanto a relação dos tropicalistas com a antropofagia oswaldiana, Favaretto salienta que foi uma associação feita pelo movimento e pela crítica. A teoria e a prática da devoração foram erguidas numa estratégia básica para um trabalho de revisão da produção cultural, executada por intelectuais da década de 60 e boa parte dos artistas, onde

“...a idéia de devoração foi apresentada como fonte de relativização dessas posições. O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpreto em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalçados, evidenciando os limites das interpretações em curso.”²³⁷

Favaretto afirma que a poética, em seu ‘sentido puro’, da ‘inocência construtiva da arte’, do Manifesto Pau-Brasil, objetivava integrar os fatos culturais étnicos, lingüísticos, culinários, folclóricos, artísticos e históricos, que fazem parte da ‘originalidade nativa’, a uma visão moderna favorecida pelas técnicas de vanguarda e da industrialização. Na realidade, o primitivismo antropofágico associava o metafórico e polêmico, que a vivência

²³⁵ Ibid, p. 51.

²³⁶ Ibid, p. 55.

²³⁷ Ibid, p. 55-6.

primitiva adquirira na vanguarda européia, a uma concepção cultural sincrética. No caso do Tropicalismo, o que ele retém do primitivismo antropofágico é mais no sentido da concepção cultural sincrética, da pesquisa de técnicas de expressão, do humor destrutivo, da anarquia em relação aos valores elitistas, do que a tendência em conciliar culturas conflituosas e a sua dimensão etnográfica. A diferença entre os dois se deu pela forma e importância dada à assimilação das técnicas de vanguarda, sendo mantida uma distância entre os elementos postos à devoração e os procedimentos que o estetizam. Assim,

“... as contradições culturais acabam sendo tratadas esteticamente, (...) Por outro lado, valorizam-se a tecnologia e os procedimentos artísticos como detentores de uma virtualidade que os faz desencadeadores da crítica cultural.(...) no tropicalismo há adequação entre o material inventariado (...) e sua estetização. O fundo étnico valorizado pela antropofagia aparece (...) sob a forma de valores da sociedade industrial, reduzidos a emblemas. As contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno (...) que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural...”²³⁸

Favaretto analisa outro ponto importante do movimento: a cena Tropicalista. Inicia salientando que “*Tropicália* é música inaugural; constitui a matriz estética do movimento.”²³⁹ Isso porque, além de ser um projeto de ruptura na intervenção cultural e na construção, também delinea a situação contraditória e o contexto de desarticulação que marcam o momento de indefinições do país, onde convivem, com indiferença, as linhas mais obsoletas e as mais modernas. “Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos.”²⁴⁰ O resultado é uma imagem mítica do Brasil, ridiculamente monumentalizada, emitindo sons dissonantes, num movimento indefinido. Nesse procedimento, existe uma desconstrução da ideologia oficial que transforma os infundados fatos histórico-culturais em valores folclóricos. Tem-se então, uma operação dessacralizadora, onde a música é realizada alternando festa e degradação, carnavalização e descarnavalização. No geral, analisa Favaretto, à mistura se integram ritmos populares (nacionais e estrangeiros), folclore, música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos e Beatles, o cancionero nordestino, a poesia parnasiana, ou seja, “...o bom gosto e o mau gosto, o fino e o grosso. A determinação musical básica é dada por um baião subliminar.”²⁴¹ Utilizando o pastiche, faz a paródia dos mitos associados ao sentimentalismo nacionalista. São expostas as misérias do subdesenvolvimento,

²³⁸ Ibid, p. 60.

²³⁹ Ibid, p. 63.

²⁴⁰ Ibid, p. 63.

²⁴¹ Ibid, p. 65.

as atitudes da esquerda e da direita, e a idéia ou mito de que tudo acaba em festa (como o carnaval, o futebol e a televisão), preenchendo o cotidiano e aliviando as tensões.

Favaretto faz uma análise minuciosa da canção *Tropicália*. Além do já referenciado, o autor vai muito mais além, explorando com profundo conhecimento tudo que o movimento pretendia atingir e ele resume, nessa canção, não a primeira, mas a que melhor retratou as idéias do projeto tropicalista. Analisa versos que indicam, metaforicamente, questões como o centro oficial do país, com expressões que mediatizam o arcaico e o moderno. Tem a bossa e a palhoça, com uma contendo a outra. Aquela com esse novo jeito brasileiro, mas que pressupõe e contém o velho, enquanto esta significa o velho que pressupõe e contém o novo; encontramos a paródia marcando o nacionalismo sentimental e as referências literárias; há estrofes onde recursos modernos se contrapõem com violência a outros não modernos, representando “...signos de subdesenvolvimento dentro do desenvolvimento.”²⁴² Outra questão presente na canção são as mudanças do nível ideológico, esboçando as posturas políticas. Tem versos que ironizam sinistramente o “...caráter mítico da direita, que manipula signos da natureza para validar a sua pretensa universalidade.”²⁴³ Da mesma forma, lá está brilhando “...ironicamente o espetáculo da esquerda:..”²⁴⁴, como mocinho de faroeste, cheio de nacionalismo e claramente tendente ao populismo. O desfecho da canção são referências ao alívio das pressões políticas realizada pelos meios de comunicação, e referências ao programa *O Fino da Bossa* e também a Roberto Carlos, como signos da modernidade, que se contrapõem à ‘roça’, signo do arcaico.

Depois de visualizar o movimento de uma forma geral, Favaretto passa a analisar o disco *Panis et Circensis* ou *Tropicália* como um todo, onde estão juntos os variados procedimentos e efeitos da mistura tropicalista, como a carnavalização, a festa, a alegoria do Brasil, a crítica da musicalidade nacional, a crítica social e a cafonice. Para ele, o disco, como objeto, não é composto apenas pelas músicas, mas também pela capa, que conjuntamente, produzem uma significação geral e alegórica. No todo, o disco “...realiza uma encenação das ‘reliquias do Brasil’ (culturais, políticas e artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato de fazer música, também exposto à devoração.”²⁴⁵ A análise é feita desde a capa, à construção das letras, os ritmos, arranjos e interpretações. A capa representa a alegoria do Brasil que será trabalhada de forma fragmentária pelas músicas, e, como um dos

²⁴² Ibid, p. 74.

²⁴³ Ibid, p. 75.

²⁴⁴ Ibid, p. 75.

²⁴⁵ Ibid, p. 79.

comportamentos fundamentais do Tropicalismo é a justaposição do arcaico e do moderno. A capa, como um todo, representa a “...metalinguagem do disco: alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração, apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los.”²⁴⁶

Musicalmente, diz Favaretto, o disco é estruturado na forma de uma polifonia, sem interrupção entre as faixas. Cada música dialoga com as outras e tem uma estrutura, tanto a letra como a música e o arranjo, como uma montagem de fragmentos. Mais ainda, completamente diferente da música da época, as canções tropicalistas não apresentam uma delimitação entre o lírico, comum na linha intimista da Bossa Nova, e o épico, marcado pelo engajamento, comum na música participante. No disco, sentimos que

“Cada música é um efeito de linguagem, pela nomeação-designação de imagens parciais. A fala tropicalista não se interessa em fazer adequação de uma forma de expressão a um conteúdo prévio, mas em desconstruir, trabalhando na virtualidade da linguagem. (...) o disco opera a passagem da diacronia (...) para a sincronia das músicas (...) Realiza-se assim, a integração dos diversos níveis: o da música, o dos textos parodiados e o do contexto.”²⁴⁷

Entre as músicas do disco, Favaretto destaca *Geléia Geral* (de G. Gil e T. Neto), como a música interpretante do disco, que sintetiza todos os paradigmas redistribuídos na combinação das outras canções, da capa e da contracapa. É nela que se sobressai a justaposição do arcaico e do moderno, numa fusão espaço-temporal. Ela é a cena onde ocorre a desconstrução da ideologia nacionalista-ufanista. Ela critica o discurso retórico ao nível do fônico, vocabular, sintático e semântico, onde um cantor, como poeta-sujeito, anuncia uma ‘geléia geral brasileira.’ A canção indica “...três níveis de significação: o dos produtos culturais - justaposição do arcaico e do moderno; o da confusão cultura-natureza, da ideologia ufanista; o da música que enuncia a ‘geléia geral’.”²⁴⁸ O texto é montado misturando citações literárias e musicais, mostrando um discurso duplo, resultado do distanciamento entre duas formas de enunciação: uma, do poeta que está cantando, e a outra, a do poeta cantado. A canção *Miserere Nobis*, além dos bem articulados destaques dados pelos instrumentos, apresenta estrofes que indicam discursos de conotação imobilista da situação e da proposta de intervenção. *Hino ao Senhor do Bomfim* (sincrético, popular-religioso) e *Miserere Nobis* vão compor as duas religiões profanadas, onde o painel tragicômico do Brasil é montado e desconstruído, para o qual o ato de contrição está exposto em *Marginália II*, mas que termina por ser espantado do disco, através da carnavalização - essa festa que mistura o positivo e o

²⁴⁶ Ibid, p. 83.

²⁴⁷ Ibid, p. 85-6.

²⁴⁸ Ibid, p. 107.

negativo. Na carnavalização tropicalista, além do deboche e do disfarce, deve ser analisado seu processo de espacialização que, na maioria das canções, aparece como uma alternância, ou uma oposição de espaço aberto e fechado, onde ocorrem as ‘ações’. Só que esse movimento do espaço na carnavalização tropicalista é ambivalente, já que, a cada momento exposto, é exigido outro para se completar. É perceptível que as produções tropicalistas não se referem ao estabelecimento de um estado no lugar de outro, tampouco propõe modelos de mudança. Elas “...insistem num procedimento de contaminação de realidades diferentes, reiterando e misturando referências contextuais, citações, interpretações e estilos, para reduzi-los ao ‘grau zero’, no qual elas apodrecem.”²⁴⁹

Segundo Favaretto, em *Três Caravelas*, encontramos o tempo arcaico, a fala da descoberta da América, que, junto com *Soy Loco por Ti, América*, fazem referência à dimensão continental do tropicalismo, cuja alusão a Colombo insere-se no conteúdo antropofágico-tropicalista de parodiar os primeiros cronistas que escreveram sobre o Brasil. Com *Coração Materno* (de Vicente Celestino) marca o “...espaço arcaico da sentimentalidade rural, justaposta, social e psicologicamente, ao meio urbano-industrial.”²⁵⁰ A interpretação de Caetano é marcada pelo distanciamento e reverência, “...canta o que a letra diz literalmente, revelando-se, assim, o artificialismo do texto como algo ridículo, absolutamente *kitsch*.”²⁵¹ Na canção *Baby*, continua Favaretto, apesar do lirismo marcante, está tematizada a dominação, numa mistura do item econômico gasolina, considerado essencial, com os de consumo supérfluo, além de expressar uma nova sensibilidade dos jovens marcados pela larga difusão das comunicações e consumo. Apreende o tempo urbano como o lugar de uma vida leve e descontraída, embora, ressalta o autor, esta e outras canções estejam longe de “...validar esta ‘nova sensibilidade’ como uma positividade derivada do consumo.”²⁵² Já a faixa *Enquanto seu Lobo não Vem* fala de um tempo presente e real, dominado pela violência política. Em *Mamãe Coragem*, se tem uma contraposição do urbano da grande cidade “...ao espaço doméstico da classe média. Alude à ruptura com a família por parte de jovens decididos, à busca de uma vida aberta, perigosa e mutável.”²⁵³

O bolero *Lindonéia* fala, melancolicamente, dos sonhos românticos da moça do subúrbio, “...solteira, empregada doméstica, leitora de fotonovelas, que ouve rádio e vê

²⁴⁹ Ibid, p. 94.

²⁵⁰ Ibid, p. 96.

²⁵¹ Ibid, p. 96.

²⁵² Ibid, p. 98.

²⁵³ Ibid, p. 102-3.

televisão.”²⁵⁴ Registra um mundo, o do personagem, sem alternativas, a não ser o dos sonhos, registrados nos folhetins. Favaretto salienta que, ao lado da canção *Mamãe Coragem, Lindonéia* “...ressalta a impossibilidade de o jovem proletário ‘escolher’ a sua vida.”²⁵⁵ Na mesma linha, está *Luzia Luluza*, cuja letra fragmentada corresponde, inversamente, “...aos efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado, mostrando ser a modernização um dado de classe.”²⁵⁶ Em *Parque Industrial* se encontra uma forte crítica à ideologia mitológica desenvolvimentista, e também aos estereótipos produzidos pela indústria cultural. No texto, os mitos oficiais sofrem a carnavalização, o deboche e a ironia, onde a “...festa mimetiza a natureza e sacraliza o desenvolvimento industrial.”²⁵⁷ Finalizando a análise sobre o disco *Panis et Circencis*, Favaretto fala da canção *Batamacumba*. Segundo ele, dos três discos do movimento, esta é a única música que realiza a proposta concreto-antropofágica de forma direta e intencional. Realizando uma superposição dos códigos verbal, sonoro e visual, faz referências culturais sincréticas, como Batman (e conseqüentemente a indústria cultural); macumba (um elemento da cultura brasileira); iê-iê-iê (a música jovem originada do rock).

Favaretto passa a analisar o que ele chamou de procedimento cafona, e inicia falando da construção das imagens tropicalistas. Essa construção é elaborada a partir de imagens estranhas, de forma marcadamente onírica que, quando desmontadas, trazem à luz, como em uma cena, as indefinições pelas quais passa o país. Para o autor, a vinculação da imagem aos sonhos não é casual e nem o resultado de uma analogia, porque a atividade do movimento é materializada como um exercício surrealista, prática onde a realidade é plena de imaginação e sonho, que iluminam as possibilidades oprimidas. Assim como nos poemas surrealistas, as canções tropicalistas são constituídas de um desenrolar de imagens, originadas da sobreposição de objetos e desejos coisificados. Além disso, são mescladas de lirismo cotidiano e subversão social, que se imbricam um no outro. Para Favaretto,

“O sonho e a imaginação fazem aceder à realidade dos objetos, ultrapassando-se, assim, a casualidade lógica, fundamento da moral idealista que informava a prática política da *intelligentsia* burguesa de esquerda. A prática artística desloca-se dos significados para os significantes, com o que se desreprime o desejo, reportando-se a um universo heterogêneo, de coexistência de centros em movimento constante.”²⁵⁸

²⁵⁴ Ibid, p. 104. Canção inspirada na serigrafia de Rubens Gerchman, *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio*.

²⁵⁵ Ibid, p. 105.

²⁵⁶ Ibid, p. 106.

²⁵⁷ Ibid, p. 106.

²⁵⁸ Ibid, p. 115.

Segundo Favaretto, como no sonho, a paródia sempre diz coisas adversas ao que realmente aparece, e o outro do qual fala, por sua vez, só é dito por meio do que é manifesto, como estilos, formas artísticas, valores sociais ou individuais. Nas construções paródicas, o riso, a zombaria, a ironia, o grotesco não são somente para causar efeito, mas também para alcançar uma eficácia crítica, que é fundamentalmente ambígua, normalmente desmistificadora. Ela desliza da desmistificação para o cinismo, ou mesmo para o “...nihilismo revolucionário”²⁵⁹ Também quando é usada de forma eficaz, não deixa de ser uma crítica de si mesma, levando-a ao seu apogeu. Ao trabalhar a cultura, a paródia vai corroendo-a, pois é um dos mais competentes instrumentos de ruptura com o passado e está, normalmente, presente no processo social. Transforma motivos e símbolos da vida urbana cuja constituição se originou na imitação de mitos disseminados pelos grandes centros e que se misturaram com mitos baseados no folclore dos países colonizados. No Brasil, a paródia é utilizada do modernismo ao tropicalismo, no sentido de descolonizar. Daí, as músicas tropicalistas são o resultado da mistura de ritmos brasileiros tradicionais com ritmos difundidos pelos meios de comunicação de massa. Este é o processo de descolonização introduzido pela paródia e explicado antropologicamente. A outra explicação é psicanalítica, e neste caso, deve-se recorrer à teoria de Freud sobre o sonho, salienta Favaretto, já que os fenômenos culturais se referem a sistemas simbólicos. Estes dois níveis de descolonização estão nas imagens tropicalistas. Para Favaretto, ao surgir, o tropicalismo foi identificado como o ressurgimento do que tinha sido ultrapassado, pela modificação do mau gosto em símbolo de contestação, por meio do uso contínuo do deboche e, neste caso, o tropicalismo foi reduzido à extravagância. Para alguns críticos, o movimento não passava de romântico, inarticulado, tímido, gentil e um fenômeno de importação cultural, sendo caracterizado pela sua completa ‘ausência de lucidez.’²⁶⁰

Por fim, diz Favaretto, a especificidade do tropicalismo é decorrente do fato dele ser alegórico. Por isso, nas canções tropicalistas, de forma sensível, existe uma operação que fornece ao ouvinte uma imagem alienada do Brasil e, ao mesmo tempo, um espetáculo marcado pelas suas indeterminações, chegadas inalteradas ao tempo atual. Desse modo, “ Fica com a sensação de que o Brasil é e não é o que se enuncia: este descentramento impede a formação de uma imagem definida, pois a alegoria não aspira a captar o todo no particular.”²⁶¹ Já as ambigüidades presentes na linguagem tropicalista não devem “...ser debitadas a uma

²⁵⁹ Ibid, p. 120.

²⁶⁰ Favaretto está se referindo à crítica feita por Augusto Boal ao Tropicalismo.

²⁶¹ Ibid, p. 126.

visão fatalista, em que a história é tida como decadência...”²⁶² Na verdade, o tropicalismo faz uma atualização das versões do passado e as expõe como objetos a serem vistos, por meio do brilho constante das imagem que prendem as indeterminações do Brasil. Quanto à presença do carnaval na produção tropicalista, Favaretto diz que foi além de um simples motivo, pois a festa popular estava presente nos comportamentos e na estrutura das canções. Esse tipo de manifestação popular fazia parte das apresentações públicas, das roupas, das entrevistas e do processo de criação. Era na verdade, um acontecimento como festa periódica e linguagem, “...tal como foi institucionalizado no Ocidente...”²⁶³ A característica essencial do carnaval, salienta o autor, é a inversão de hierarquias, realizada pelo “...exagero grotesco de personagens, fatos e clichês. Abole a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o econômico e o sério, entre o alto e o baixo etc., relativizando todos os valores.”²⁶⁴ No mundo, numa visão carnavalesca, a realidade é constantemente transformada, já que estabelece um espaço de jogo onde as “...dissonâncias e contrastes permanecem como uma luta contínua de forças contraditórias.”²⁶⁵ Apresenta uma ritualidade ao mesmo tempo destruidora e regeneradora, onde

“Participar do carnaval é ser, ao mesmo tempo, ator e espectador, é perder a consciência de indivíduo, desdobrando-se em sujeito e objeto do espetáculo e do jogo. O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo e a morte. Por isso é marcado por uma gestualística da incontinência e da obscenidade...”²⁶⁶

Favaretto salienta que a relação do tropicalismo com todo este contexto consistiu na tentativa do movimento de reapropriar-se desse “...realismo grotesco das festas carnavalescas populares, ainda persistentes no folclore, no circo, na piada, na gíria, nos chavões e nos provérbios, ainda que de forma edulcorada e estilizada.”²⁶⁷ Algumas dessas cenas foram matrizes constitutivas da produção tropicalista, mas não é aqui que se pode sentir a inclusão da carnavalização no movimento tropicalista, e sim, é na construção dos textos que se encontra interiorizado o discurso carnavalesco, através da linguagem da mistura, que é feita de “...ambivalências, ausência de sujeito, integração do grotesco, riso tragicômico, oposição entre espaço aberto e fechado, entre tempo de espera e movimento, mistura de ritmos populares em formas cultas de música, requintes estético de construção do texto e uso de

²⁶² Ibid, p. 127.

²⁶³ Ibid, p. 131.

²⁶⁴ Ibid, p. 132-3.

²⁶⁵ Ibid, p. 133.

²⁶⁶ Ibid, p. 133.

²⁶⁷ Ibid, p. 134-5.

chavões parnasianos.”²⁶⁸ A festa no movimento tropicalista não tem caráter regenerador, e o vazio que continua vazio, vai ser ocupado tanto pelo desejo quanto pela violência.

Na última parte do seu trabalho, em “Tropicalismo, Mercado, Participação”, Favaretto analisa a relação existente entre o tropicalismo, a música como mercadoria e a música de protesto. Torna-se assim o único dos autores aqui trabalhados a ver e analisar o movimento tropicalista como produto de consumo, como uma mercadoria. Salientando que não se pode ver o tropicalismo apenas como tributário da festa carnavalesca, mas há também de se considerar “...que o lugar social da canção é mediatizado pelo aspecto mercadoria.”²⁶⁹ Os tropicalistas não foram indiferentes a essa discussão e compartilharam da desfaçatez com que a vanguarda assumia a ambigüidade presente entre o mercado e a crítica da sociedade capitalista, e não consideravam o compromisso com essa ambigüidade, de forma que o lucro fazia parte de suas atividades artísticas. Na realidade, no tropicalismo “...a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil...”²⁷⁰ Não existia uma distinção, na produção tropicalista, no que se refere ao emprego das técnicas e a crítica da sociedade e da produção artística. Ou seja, não era possível absorver os recursos eletrônicos, e ao mesmo tempo, romper com o sistema de produção que oferta esses recursos. Para Favaretto, “Julgar a atividade tropicalista como um simples ajustamento ao mercado seria, portanto, reduzir o alcance de sua intervenção na música brasileira.”²⁷¹

Para o autor, os integrantes do movimento permaneceram distantes do engajamento por entenderem o fato do mercado frear as inovações, e somente a exposição indireta (oposta a uma comunicação fácil) se constituiria numa prática política. Todo o trabalho do movimento foi especificamente artístico, mas não estava ausente a política e deram respostas à situação existente, decorrente do movimento de 64, que instalou uma ditadura militar no país. Produziram “...a linguagem da mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural.”²⁷²

Já Heloísa Buarque de Hollanda continua seu trabalho dentro da mesma linha com que analisou a canção de protesto, de certa forma leve e descontraída. Assim como Affonso Romano de Sant’anna, a autora se utiliza do veio literário, agora focalizando o que

²⁶⁸ Ibid, p. 136.

²⁶⁹ Ibid, p. 137.

²⁷⁰ Ibid, p. 140.

²⁷¹ Ibid, p. 142.

²⁷² Ibid, p. 143.

ela denomina de “O susto tropicalista na virada da década”, em virtude do impacto que esse movimento causou nos meios culturais. Como qualquer outro estudioso do Tropicalismo, ao falar do princípio do movimento, a autora diz que tudo começou com o III Festival de Música Popular (em 1967) com Caetano Veloso apresentando a música *Alegria, Alegria*, uma marchinha com letra construída por fragmentos e acompanhada por guitarra elétrica, que causaria uma grande polêmica. Com

“Cabelos longos, roupas coloridas, atitudes inesperadas, a crítica política dos jovens baianos passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ele cênico ou existencial. (...) Recusando o discurso populista, desconfiado dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno (...) o Tropicalismo é a expressão de uma crise.”²⁷³

Para Heloísa Buarque, a atualização da linguagem, uma preocupação já patente no concretismo, passa a ser aprofundada com o Tropicalismo. É a partir dele que o fragmento, o mundo despedaçado e a descontinuidade vão ser marcantes na produção cultural e, também, na experiência de vida dos integrantes do movimento e dos que, posteriormente, aprofundaram essa tendência. A incorporação de elementos fundamentais da modernidade, solidificados nos desdobramentos posteriores do movimento, são traços já definidos no movimento modernista de 22 e também identificados num passado mais distante, no Simbolismo e em Gregório de Mattos. E aqui, temos mais uma identificação entre a análise de Heloísa B. de Hollanda e Affonso R. de Sant’anna, pois ambos buscam a origem do Tropicalismo num passado bem mais distante. Aliás, entre os autores abordados, apenas estes dois vão tão longe no resgate dessa origem. Segundo a autora, a estética alegórica, como uma marca da modernidade, vai ser fortemente reativada a partir do Tropicalismo. Isso ocorre “...num momento em que o problema da industrialização e da modernidade do país (...) já estava definitivamente colocado.”²⁷⁴

Segundo Heloísa Buarque, é um momento em que se faz um discurso exigindo uma expectativa finalista para a produção artística e o Tropicalismo vem exatamente checar esse discurso e estaria atualizando uma crise “...que é em muito a crise da linguagem imediatamente informada pelo marxismo e em muito a crise de uma perspectiva de Futuro.”²⁷⁵ A dúvida do Tropicalismo quanto ao discurso teórico da esquerda não é com relação apenas ao populismo reformista. Sua atitude, mesmo sendo de descrença ao populismo,

²⁷³ HOLLANDA, H. B. op. cit. p. 55.

²⁷⁴ Ibid, p. 59.

²⁷⁵ Ibid, p. 61.

“...não se faz por uma opção mais radical ou menos vulgar *dentro* dos pressupostos marxistas-leninistas. (...) O problema do tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder, a noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes. (...) O tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o *aqui* e *agora*, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente.”²⁷⁶

O aspecto da crítica comportamental, a utilização do deboche frente às atitudes ‘bem comportadas’ vão contribuir para o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil pelo regime militar, acrescenta Heloísa Buarque. Nesse período, começam a desembarcar no Brasil informações sobre a contracultura, trazendo para o debate preocupações como o “...uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais *underground*, discos piratas, etc.”²⁷⁷ Para Heloísa Buarque, “A contracultura, o desbunde, o rock, o *underground*, as drogas, e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear.”²⁷⁸ O tema emergente é a valorização da ‘mudança de vida’, em substituição ao engajamento político e, nesse sentido, se observa que os tóxicos e a psicanálise são dotados de uma função liberadora. Observa-se que os temas políticos vão, aos poucos, dando lugar a temas como liberdade, desrepressão, e a procura de ‘autenticidade’. Finalmente, salienta Heloísa Buarque, não era prudente expor idéias engajadas, porque

“Ser marxista, no fim de algum tempo, passa a ser visto como um estigma, principalmente se vem acompanhado de alguma preocupação de participação política mais efetiva, constituindo-se em demonstração inofensiva de ‘ceticismo’. É nessa linha que aparece uma noção fundamental - não existe a possibilidade de uma revolução ou transformação sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais.”²⁷⁹

Tinhorão continua com uma visão inversa à dos outros autores. Com o mesmo olhar sobre os movimentos anteriores, com o Tropicalismo, não é menos irônico, diríamos até que ele se utiliza de uma dosagem mais alta de sarcasmo, não aceitar como positivo o surgimento desse movimento que “...constituiu a tentativa de - como definira o próprio líder do grupo, Caetano Veloso - obter ‘a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez.’”²⁸⁰ A partir dessa ‘linha evolutiva’, o autor vai tecer sua forte crítica ao movimento, principalmente por ter absorvido elementos da música estrangeira, em especial o rock americano, com a utilização de instrumentos elétricos.

²⁷⁶ Ibid, p. 61.

²⁷⁷ Ibid, p. 63.

²⁷⁸ Ibid, p. 65.

²⁷⁹ Ibid, p. 65-6.

²⁸⁰ TINHORÃO, J. R. op. cit. p. 323.

Para Tinhorão, “Bem interpretado, o tropicalismo propunha-se a representar, em face da linguagem ‘universal’ do rock, o mesmo que a bossa nova representara em face da linguagem ‘universal’ do jazz.”²⁸¹

Para chegar ao surgimento do Tropicalismo, Tinhorão volta a ressaltar o momento de cisão da Bossa Nova em linha intimista e linha participante, sendo que esta última, não passava de uma tendência “...algo equivocada dos músicos continuadores da bossa nova, baseada na preocupação politicamente bem intencionada, mas idealista (...) além de dividir o movimento (...) conduzia a música da classe média a um impasse.”²⁸² Esse impasse, para o autor, era que, além da perda substancial como música da minoria, conduzindo-a uma perda da sua sofisticação estética, a pretendida aproximação com o ‘folclórico’ e o ‘popular’ não era atingida e o movimento não conseguia identificar-se com a maioria das camadas populares mais baixas. Somando-se a essa contradição, o grupo da Bossa Nova que defendia uma música estritamente com elementos nacionais, no caso, a música participante, procurava afeiçoar-se ao samba tradicional urbano e a temas rurais, o que vai de encontro à nova tendência da música internacional, representada pelo “...rock sofisticado dos Beatles, consumido pelas camadas mais altas, e sua diluição comercial (...) pelo iê-iê-iê de Roberto Carlos.”²⁸³ O autor ressalta que foi exatamente essa contradição que “...os compositores baianos vieram romper, contando para isso com o espírito de arrivismo de provincianos migrados para o sul dispostos à realização pessoal e do sucesso.”²⁸⁴ Ressalte-se que Tinhorão é o único dos autores presentes neste trabalho (e alguns outros não incluídos aqui), que analisa este movimento musical nestes termos, portanto, será que, além do sarcasmo, não existe também um vislumbre de preconceito contra a emigração nordestina para o sul? Mas isso não nos cabe analisar aqui, embora fique a pergunta.

Tinhorão faz uma contraposição entre os compositores do grupo nacionalista que procuravam compor canções com base na realidade do campo (Edu Lobo e Geraldo Vandré) e do mundo urbano (Chico Buarque de Holanda), e o grupo baiano que fazia exatamente o contrário, não compondo canções marcadas por elementos folclóricos e denunciando o subdesenvolvimento, ou seja:

“... os tropicalista renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e (...) acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples

²⁸¹ Ibid, p. 323.

²⁸² Ibid, p. 324.

²⁸³ Ibid, p. 324.

²⁸⁴ Ibid, p. 324.

alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país.”²⁸⁵

Tinhorão não acrescenta absolutamente nada, além da citação acima, que esclareça e que se possa compreender essa identificação da tese tropicalista no âmbito cultural, com a do governo militar no âmbito político-econômico, da qual fala. Afirma que “...os baianos podiam lançar o seu movimento tropicalista, tendo contra eles apenas o susto dos militares, preocupados com a aparência anárquica de propostas como a resumida na frase importada do Maio de 68 na França: ‘É proibido proibir’.”²⁸⁶ A forte crítica e a limitação que o autor impõe ao tropicalismo, chegam ao ponto de afirmar que a proibição e a prisão dos líderes do movimento (Caetano Veloso e Gilberto Gil), não passou de uma incompreensão incompetente do poder militar, porque o “...tropicalismo não deixou, ainda assim, de cumprir seu papel de vanguarda do governo de 1964 na área da música popular...”²⁸⁷ Mas, ressalta que, interpretando bem, a reação dos militares contra o tropicalismo era equivocada, uma vez que o “...tropicalismo resumia tudo que o Poder poderia pedir para sua tranqüila perpetuação. O inconformismo manifestado pelos tropicalistas musicais expressava apenas o sentimento de frustração das classes médias do mundo ocidental com o desfecho da Segunda Guerra Mundial.”²⁸⁸

Para Tinhorão, esse inconformismo das classes médias era proveniente da não vivência de uma esplêndida nova era, perspectiva gerada logo após a Segunda Guerra Mundial, a partir do Plano Marshall, em 1947. Pelo contrário, vieram novas guerras (Coréia, Líbano, Vietnã) que interromperiam o padrão de vida das elites. Daí, a geração de angústias passadas para as canções do movimento, cujos integrantes, além de não terem a capacidade de enxergarem a teia das relação que envolviam os fatos, também

“...esses porta-vozes de angústias pequeno-burguesas vinham propor apenas a superação dos problemas pela afirmação suprema do individualismo: o direito à liberdade pessoal sem reservas, que lhes permitisse alegremente contrariar com suas cabeleiras e a amplificação do barulho de seu instrumental elétrico os velhos padrões estabelecidos por uma sociedade incapaz de compreender as mudanças em seu próprio sistema.”²⁸⁹

Finalmente, temos aqui uma amostra da historiografia da música popular brasileira, especialmente envolvendo os movimentos Bossa Nova, Canção de Protesto ou Música Participante e o Tropicalismo, num período de tempo que vai do final da década de 50 ao final da década de 60. São obras escritas, como já falamos, por não-historiadores ou, como

²⁸⁵ Ibid, p. 325.

²⁸⁶ Ibid, p. 325.

²⁸⁷ Ibid, p. 326.

²⁸⁸ Ibid, p. 325.

²⁸⁹ Ibid, p. 326.

diria Philippe Ariès, por historiadores diletantes, onde podemos observar pontos de convergência e divergência entre os autores, bem como suas claras preferências (ou não), pelos movimentos. São trabalhos que nos dão uma rica visão para entendermos o contexto musical daquele período, um tanto conturbado, e para quem o vivenciou, não conseguiu entender ou não teve subsídios para ver e sentir com clareza as marcantes e polêmicas mudanças que aconteceram, no contexto geral, e especialmente na música. São mudanças passadas das quais esperamos que a história seja a portadora dessas lições para mudanças no presente.

CAPÍTULO II - HISTORIOGRAFIA E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: INTERPRETAÇÃO DE HISTORIADORES E CIENTISTAS SOCIAIS.

A proposta neste capítulo, é empreender uma análise historiográfica de obras escritas sobre os três movimentos da música popular (Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo), por historiadores e cientistas sociais. Foi uma surpresa ao se buscar trabalhos publicados por autores com formação acadêmica nessas duas áreas, para a efetivação de uma seleção e, em seguida, analisá-los, porque não foi encontrada uma produção abrangente. No caso, dissertações e teses, foram encontradas poucas, dentro deste universo de busca. Essa procura ficou ainda mais difícil quando os objetivos são estudos que analisem não apenas aspectos estéticos e técnicos mas, principalmente, que discutam “...as razões políticas, ideológicas, econômicas da utilização de uma obra e a sua respectiva decodificação por um determinado grupo ou segmento social numa formação histórica ‘cronologicamente’ determinada.”¹

Arnaldo Daraya Contier e José Geraldo Vinci de Moraes têm mostrado uma certa preocupação com essa falta de trabalhos escritos que envolvem a história e a música, principalmente por historiadores. Contier afirma que o signo musical no Brasil foi e tem sido um objeto de pesquisa bastante visitado por todos os profissionais e pesquisadores, mas raramente pelos historiadores. Enquanto Geraldo Vinci enfatiza que, apesar da canção popular (texto e melodia) ser apontada como uma vasta fonte para a busca da compreensão de realidades culturais, e revelar a história de alguns setores das sociedades, as pesquisas sobre o tema não têm ocorrido com frequência. Normalmente, têm enfrentado dificuldades, tais como “...a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional, etc.”² Para Geraldo Vinci, os sons produzidos e propagados são “(re)elaborados” de diversas formas pela sociedade humana, como música. Portanto, são “...objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades. Provavelmente por isso, torna-se difícil suas relações com o conjunto social...”³

¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80). In: **Revista Brasileira de História**. Anais do XVIº Simpósio da ANPUH/ Rio de Janeiro. São Paulo: 1993, p.151.

² MORAES, José G. Vinci de. “História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico.” In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 20, nº. 39, p. 205.

³ Ibid, p. 210.

Isto, sem dúvida, remete a Schopenhauer e a Adorno, ao falarem da música e a sua relação com o mundo social, ou seja, da sua substância social.

A década de 60 foi um período de grandes resultados para a música popular brasileira. É também o período em que a indústria cultural começa a se impor, em virtude da expansão dos meios de comunicação de massa. O início dos anos 60 foi marcado pela afirmação do mais expressivo movimento musical dentro da música popular. Até então, a Bossa Nova, que se originou no final da década anterior. Rompendo com a música tradicional, é influenciada pelo *jazz* e representada por marcantes figuras já existentes no mundo da música, e outras que surgiram junto com o movimento, inclusive seu mais legítimo representante, João Gilberto. Mais tarde, compositores ligados a este movimento, sentindo a falta das origens rítmicas e musicais brasileiras, buscam um retorno às raízes do samba e outros ritmos do folclore nacional. Surgem as Canções de Protesto ou Música Participante, onde o eixo temático dominante nos textos das composições eram as injustiças sociais que marcam o subdesenvolvimento e, nesse caso, especificamente o sertão nordestino e as favelas dos grandes centros urbanos das regiões Sul e Sudeste. As canções, geralmente, exaltam “...as figuras do boiadeiro, do cangaceiro, do retirante, do violeiro, do menino pobre da cidade, do chofer de caminhão, do sambista, do operário. O nacionalismo marxista, implícito nessas canções, opunha-se ao ufanismo dos anos 30 e 40.”⁴ Na segunda metade dessa década, tem origem aquele que seria, por excelência, um deboche dentro da música brasileira, o Tropicalismo, que

“...acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético. Ora apresentado como a face brasileira da contracultura, ora apresentado como o ponto de convergência das vanguardas artísticas mais radicais (...) o Tropicalismo, seus heróis e ‘eventos fundadores’ passaram a ser amados ou odiados com a mesma intensidade.”⁵

Na seleção dos trabalhos, dentro do prazo desta pesquisa, não foi possível encontrar textos escritos por historiadores, publicados ou não, sobre a Bossa Nova. Portanto, dentro das especificidades deste capítulo, não será focalizada uma análise sobre este movimento, o qual, por mais criticado que tenha sido, principalmente por seus textos exaltarem valores burgueses, a verdade é que provocou grandes mudanças técnicas, estéticas e melódicas, além de comportamental, de produção, comercial e outras. Quanto à Canção de Protesto, o foco será o trabalho de Arnaldo Daraya Contier, o único localizado, escrito por um

⁴ CONTIER, A. Daraya. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade...” p. 163-4.

⁵ NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate.” In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.18, n° 35, 1998, p. 54.

historiador e publicado. Já sobre o Tropicalismo, será analisada a tese de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, portanto, uma exceção dentro desta pesquisa.⁶ Quanto aos cientistas sociais, foram selecionados os trabalhos de Waldenyr Caldas (focalizando os três movimentos musicais), o de Gilberto Vasconcellos (sobre a Canção de Protesto e o Tropicalismo) e o de Marcelo Ridenti (analisando o Tropicalismo). A ordem de análise é a cronológica, em relação ao surgimento dos movimentos.

1 – HISTORIADORES

1.1 – Arnaldo Daraya Contier⁷ e a Canção de Protesto

Em 1998, Arnaldo Daraya Contier publica o texto *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*,⁸ no qual se tem uma visão histórica bem ampla do que foi esse movimento dentro da música brasileira, a partir de dois dos seus compositores: Edu Lobo e Carlos Lyra. Estes, donos de uma intensa e expressiva produção dentro dessa linha musical, também denominada de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira).

Primeiramente, Contier faz um resgate histórico do movimento e suas relações com o político, econômico e social, enfatizando principalmente o cultural e, dentro deste, o aspecto musical, mostrando o surgimento de novos mitos, ligados a uma explicação mais política da linguagem poética e musical das composições desses dois autores. Favorece, assim, a elasticidade do mercado consumidor, direcionado a esse imaginário, além de salientar a ligação deles com o CPC (Centro Popular de Cultura), condição imprescindível para o engajamento da Canção de Protesto. Para o autor, artistas como “...Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, César Roldão Vieira, inspiraram-se em algumas idéias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura, pelo Teatro de Arena, pelos debates promovidos pela UNE [União Nacional dos Estudantes] nas Universidades.”⁹ Uma boa parte

⁶ A tese intitulada *O Engenho Anti-Moderno: A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, é composta de quatro capítulos, sendo que os três primeiros se encontram publicados no livro: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras Artes**. Prefácio de Margareth Rago. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. Neste trabalho, utilizaremos apenas o quarto capítulo da tese, que não se encontra publicado.

⁷ Historiador e Musicólogo. Livre-docente do Departamento de História da FFLCH da Universidade de São Paulo.

⁸ Será analisado o seguinte trabalho: CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60).” In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações. v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

⁹ Ibid, p. 14.

desses artistas se envolveu com projetos culturais inspirados na função social e política da música. Essa participação se deu de diversas formas: em shows promovidos pela UNE, escrevendo trilhas sonoras para peças de teatros,¹⁰ em festivais de música e canção promovidos por emissoras de televisão, inclusão de seus textos em *shows*, como o *Opinião*.¹¹

Para Contier,

“A chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais *justa*. Edu Lobo, Carlos Lyra, imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores, (...) de intérpretes, de intelectuais, (...) de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma memória genuinamente *brasileira* ou *nacionalista*: violão, frevo, urucungo, moda-viola) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens.”¹²

Com base em críticas feitas através de jornais e revistas e nas diversas posturas ideológicas daquele período, e também em virtude do grande número de significados contido no signo musical, para Contier, politicamente, o nacional-popular estava passando por uma reinvenção dentro da música, envolvendo os mais variados ângulos, tais como: folclore, ufanismo, brasilidade, realismo socialista, patriotismo, populismo conservador, populismo de direita, modernismo nacionalista, Mário de Andrade e populismo de esquerda, resultando em diversas combinações. Desse modo, uma maioria quase que absoluta, de ouvintes e espectadores, ouviram e viram a canção *Ponteio* (de Edu Lobo e Capinam) recheada dessas tendências estético-políticas, tendo como ápice dos anseios nacionais e populares a *brasilidade*, ser classificada em primeiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira. O texto, alegoricamente, era lido pelas facções de esquerda, como *o dia que virá*, e que, adicionado à música, representava uma moda-de-viola, outro ritmo de outra região ou outra idéia do Brasil.

Essa nuance ideológica, representando a *brasilidade*, e seu conteúdo político, alcançavam uma faixa de público harmonizado com essa idéia política, que eram os estudantes universitários e profissionais liberais. Já outros textos, não tão explicitamente políticos, mas excessivamente metafóricos, alcançavam todo o público, incluindo setores conservadores da sociedade. Desse modo, com a utilização de “estratégias técnico-poéticas” pelos muitos compositores, dois textos foram sacralizados como paradigmas a serem

¹⁰ Edu Lobo escreveu a trilha sonora para peças como: *Berço do Herói*, de Dias Gomes; *Arena Canta Zumbi*, de Gianfrancisco Guarnieri. Carlos Lyra escreveu para: *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Pobre menina rica*, de Vinícius de Moraes; *Gimba*, de Gianfrancisco Guarnieri. Ibid, p.14.

¹¹ De Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, em 1964-65, com músicas como *Borandá e Chegança*, de Edu Lobo; *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* ou *Missa Agrária*, de Carlos Lyra. Ibid, p. 14.

¹² Ibid, p. 14 –15.

seguidos: *Arrastão* e *Upa Neguinho* (de Edu Lobo). Viu-se, então, que “...com a ideologização do signo musical, muitos compositores foram sacralizando normas e critérios de suas *escrituras*, que se transfiguraram num modelo dogmático, válido e inquestionável estética e politicamente.”¹³ Em virtude disso, críticos e historiadores comprometidos com a verdade, começaram a

“...censurar ou patrulhar tendências que não se harmonizavam com essa leitura da *História do Brasil*. (...) consciente ou inconscientemente, foram construindo uma nova memória sobre a cultura, de um lado o *mundo rural* (sertanejo, retirante, moda-de-viola, frevo, baião, embolada, bumba-meu-boi), e, de outro, o mundo *urbano* representado pelo morro (samba, pandeiro, ritmo sincopado).”¹⁴

Contier salienta que essas canções de protesto traziam, na realidade, uma forte apelação emotivo-romântica, fazendo surgir uma certa ambigüidade envolvendo a proposta marxista, o positivismo e o romantismo. A temática amorosa, com entonação romântica, presente nos textos bossanovistas, transformaram-se em composições de combate social e de novas temáticas amorosas, onde o enaltecimento da mulher e da paisagem carioca foram substituídos pela exaltação do *povo brasileiro*. Nesse mesmo espaço de tempo, em seu trabalho musical, Edu Lobo e Carlos Lyra absorveram algumas *re-leituras* acerca da possibilidade de uma revolução social, ou então, do surgimento de uma determinada *etapa* da História, de acordo com os ensinamentos do marxismo-leninismo, que iriam transformar a sociedade brasileira. Muitos dos textos escritos por Guarnieri, Capinam, Ruy Guerra, Oduvaldo Vianna, Vinícius de Moraes e outros, - musicados por Edu Lobo e Carlos Lyra - estavam presos à idéia de *progresso* ou *evolução*, segundo a idéia teleológica da História. Na realidade, “O *dia que virá* prendia-se a essa concepção ou interpretação da Revolução Russa de 1917 e da Revolução burguesa no Brasil.”¹⁵

Para Contier, de forma consciente ou inconsciente, Edu Lobo e Carlos Lyra buscaram inspiração nos programas do CPC, no Centro de Dramaturgia do Teatro de Arena, em Mário de Andrade, na Bossa Nova e no *cool-jazz*, para comporem suas canções. Constatam-se inúmeras contradições entre a *escuta* musical de cada compositor e suas *escutas ideológicas*, originadas “... dos discursos verbalizados sobre os temas da *revolução*, da *Liberdade* ou de *História* divulgados por intelectuais não-músicos.”¹⁶ Contier ressalta que um estudo do conjunto da obra de Carlos Lyra e Edu Lobo contribuiria para a discussão de que a

¹³ Ibid, p. 15.

¹⁴ Ibid, p. 15-16.

¹⁵ Ibid, p. 16.

¹⁶ Ibid, p. 17.

canção de protesto foi uma experiência cuja origem se encontrava numa complexa malha de contradições político-ideológico. De uma forma geral, a música participante veio à tona

“...como uma tensão entre o *mundo do artesanato* (...) e a indústria cultural; (...) ou entre o discurso da dominação + Estado autoritário, que procurava eliminar do mercado canções consideradas subversivas (...) e o discurso sacralizado por setores das esquerdas, em seu matiz ufanista ou de exaltação da canção participante ou entre os partidários de um sectarismo preso à Bossa Nova ou o Tropicalismo, como modelos ligados à modernidade musical.”¹⁷

Mas, segundo Contier, as análises produzidas por contemporâneos são acentuadamente dicotômicas, porque estavam: ou atadas ao autoritarismo da ditadura instaurada em 1964 (pelos que portavam uma ideologia do nacional e do popular na cultura cepecista; ou por simpatizantes do que denominavam de modernidade musical, que poderia ser repensada por meio da conexão entre som/texto, e que, através de Edu Lobo e Carlos Lyra, indicassem alguns matizes estético-políticas), ou ligados à dramaturgia do Teatro de Arena, ou presos às idéias neo-realistas do cinema de Nelson Pereira dos Santos, ou ligados aos pontos de vista sobre cultura popular dos produtores de programas de televisão, ou presos a membros de júri com ligações às concepções cepecistas, ou ligados à idéias técnico-estéticas mais rigorosas, ou por aqueles que interpretavam essas canções, dando ênfase aos seus aspectos teatrais ou cinematográficos como gestos, gritos e risos.

Depois de fazer uma análise geral sobre o surgimento, desenvolvimento e comportamento do movimento, tendo como centro Edu Lobo e Carlos Lyra, Contier passa a estudar a relação dos dois compositores com o CPC do Rio de Janeiro, o primeiro a ser fundado pela UNE. Segundo Contier, no início da década de 60, a História do Brasil era interpretada pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro) de forma acentuadamente economicista. Uma interpretação que recaía, por um lado, na discussão em torno do capitalismo dependente, no qual a tendência dominante estava presa aos grandiosos monopólios e oligopólios ligados ao capital financeiro de origem americana. De outro lado, recaía na discussão em torno da concentração fundiária, que envolvia as elites empresariais brasileiras. É nesse contexto, diz Contier, que os músicos ligados à música participante, se esforçam para explicar, através de um discurso verbalizado, esse momento histórico como sendo

“...uma aliança harmônica entre a presença do capitalismo norte-americano no Brasil e a concentração de terras nas mãos dos latifundiários. Para os militares e os simpatizantes do PCB, os anos 1960-64, em especial, simbolizavam o aprofundamento de uma *crise estrutural* da sociedade brasileira.”¹⁸

¹⁷ Ibid, p. 17.

¹⁸ Ibid, p. 18-19.

Para Contier, a explicação dessa crise estava, de um lado, na contradição da união de forças produtivas nacionais em busca de um progresso, numa oposição às condições impostas pelo capitalismo internacional e, por outro lado, se encontravam as forças sociais que defendiam a permanência das estruturas arcaicas, amparadas pelo chamado imperialismo internacional. É dentro dessa idéia de História, que os membros do PCB perceberam que existia uma “...burguesia progressista e nacionalista nos grandes centros urbanos...”¹⁹, como também uma classe burguesa *entreguista e conservadora*, que defendia a preservação dos grandes latifúndios concentrados na pequena parcela de uma elite senhorial.

A classe de músicos absorveu esse discurso sobre a economia e a política da História do Brasil. Mas também, em virtude da inexistência de um programa do PCB voltado para as artes, de uma forma geral, e especificamente para a música. Buscaram uma aproximação com os projetos culturais elaborados pelos ideólogos dos CPCs ou dramaturgos do Teatro de Arena, em São Paulo. Principalmente em função de ouvirem sons estrangeiros e nacionais. O resultado dessa memória musical foi uma herança bastante diversificada, incluindo: samba-canção, rumba, bolero, rock, marchinha, baião, frevo e outros. Também rica em termos de linguagem musical, por absorver C. Debussy, Cole Porter, G. Gershwin, Villa-Lobos, Tom Jobim, Milles Davis, Luiz Gonzaga e outros. Segundo Contier, em virtude dessa grande diversificação de sons e estilos, “...não se pode ajustar a uma possível adaptação do jdanovismo ou do realismo socialista debatido na URSS sob o governo de Stalin...”²⁰

Inicialmente, assegura Contier, a aproximação de Carlos Lyra com dramaturgos e diretores do Teatro de Arena (São Paulo, 1960), e depois, de Edu Lobo (1964-65), também com os mesmo dramaturgos e diretores, bem como com escritores do Rio de Janeiro, concorreu para o surgimento de um projeto musical/cultural que fosse conciliável com as atividades práticas desses artistas, que estavam se opondo às atividades da dramaturgia internacional, encenada no teatro brasileiro, no final da década de 50. Também por essa época, alguns ideólogos da ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) construíram um imaginário baseado numa conjuntura social e política, na qual era possível se tomar o poder através das forças de oposição.

¹⁹ Ibid, p. 19.

²⁰ Ibid, p. 19. Ao falar do jdanovismo, o autor está se referindo a Andrei Aleksandro Jdanov (1896-1948), considerado o responsável pela ideologia do Partido Comunista Soviético durante a Segunda Guerra Mundial e um dos mentores da Guerra Fria, além de ser o autor de uma política de controle rígido de todas as atividades culturais da União Soviética no período do pós-guerra. Ligado estreitamente a Stálin, foi comandante político de Leningrado (S. Petersburgo) e membro do Politburo em 1939. Em 1946 foi designado secretário-geral do partido e chefe do Soviete Supremo. Chegou ao auge de sua carreira como idealizador e executor de uma política cultural extremamente repressiva, chamada de “jdanovismo”. NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Encyclopédia Britannica do Brasil Publicações, 1998, p.308-9.

Contier ressalta que compositores como Edu Lobo, Zé Kéti, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, e dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho entranharam essa concepção de História, “...através da mitificação dos chamados *novos lugares* da memória: o *morro* (...) e o *sertão* (...) As denúncias sociais tornaram-se temas das canções de protesto. Era preciso conscientizar o *povo* brasileiro, em geral, através de críticas contundentes sobre a situação do favelado e do sertanejo.”²¹ Em algumas canções, como as de Edu Lobo, *Repente* (Com Capinam) e *Upa Neguinho*;²² ou *Maria do Maranhão* (de Carlos Lyra) são plenamente visíveis as linhas adaptadas “...num pragmatismo ou num didatismo, que provocava nos ouvintes dos programas de televisão ou nos públicos de teatro (...) uma possível euforia ou doutrinação política, almejando-se criticar o populismo de direita, por exemplo.”²³

Segundo Contier, um dos mais fervorosos militantes do CPC era Carlos Lyra. Em torno dele se reuniram muitos compositores e intérpretes, alguns ligados à Bossa Nova, como Nara Leão, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, que deixaram os locais intimistas onde se apresentavam (*boites*), e mudaram-se para os novos espaços: os teatros, os auditórios das faculdades e as praças públicas. Lá divulgavam “...as canções politicamente engajadas ou inspiradas no Anteprojeto cultural redigido por Carlos Estevan Martins.”²⁴ Nessa fase inicial do CPC, que objetivava aproximar o teatro de um público mais amplo, através de peças e *shows*, tanto Edu Lobo como Carlos Lyra se entusiasmaram com a nova proposição pedagógico-política e, ao mesmo tempo *revolucionária*, sustentada pelos mentores do CPC, que eram Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Armando Costa, Paulo Pontes e Ferreira Gullar. Os dois compositores escreveram canções nas quais procuravam resolver as inúmeras contradições existentes entre o projeto estético musical e o ideológico, de acordo com suas idéias de mundo e de arte.

Para fazer oposição às idéias formalistas, C. E. Martins chamava a atenção dos novos produtores de cultura para a necessidade de uma integração social e política do artista, junto a uma comunidade. Ao mesmo tempo, criticava amargamente “...o *artista despolitizado*, alienado, romântico, totalmente alheio em face dos problemas sociais e concretos vivenciados

²¹ Ibid, p. 20.

²² Parte da letra de *Repente*: “Nem o rato, Nem o gato/Nem a patativa do Norte/Só o ato/Só a vida/É mais ativa que a morte...” *Upa Neguinho*: “Upa Neguinho na estrada/ Upa, prá lá e prá cá/Virge, que coisa mais linda/Upa, Neguinho começando a andar/(...)/Começando a andar/(...)/E já começa a apanhar/(...)/Valentia, posso emprestar/Mas liberdade só posso esperar...” Ibid, p. 20.

²³ Ibid, p. 21.

²⁴ Ibid, p. 21. Arnaldo Contier está se referindo ao Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em Março de 1962, onde se encontra determinado a linha de trabalho que deveria seguir uma Arte Popular Revolucionária.

pelos homens em realidades históricas cronologicamente determinadas.”²⁵ Interpretando-se algumas das idéias de C. Estevan, existe uma aproximação com as teses que Jdanov defendeu no II Congresso de Praga, em 1948. Ou seja, de que a arte reflete as relações sociais de produção, bem como um certo estágio de desenvolvimento econômico de um determinado país. Dessa forma, nesse período de 1961-62, os artistas brasileiros deveriam refletir sobre as nossas bases econômicas, e ser, também, militantes políticos, com capacidade para interferirem na História, se utilizando de suas *armas espirituais*, no sentido de proporcionar a “...*libertação material e cultural do nosso povo.*”²⁶ Ao mesmo tempo, pregava a “...*autonomia da obra de arte* como algo equivalente a um discurso que anunciava, com *antecedência*, transformações sociais a serem implantadas, futuramente, pela revolução social.”²⁷ O oposto, um artista despolitizado, que defende a arte pela arte, é presa fácil, ou mesmo um instrumento nas mãos da classe dominante, tendo em vista produzir obras ajustadas à situação vigente. Mas os ideólogos do CPC também aceitavam a idéia de que um artista *reacionário* ou *alienado* podia mudar seu comportamento mediante a conscientização política sobre a *arte revolucionária*.

Segundo Contier, C. E. Martins fez a substituição da luta de classes pelo conceito de ‘povo’, e o artista-militante falaria em nome do *novo*. Dentro do programa cultural do Manifesto do CPC, os intelectuais e artistas foram divididos em três tipos: os *conformistas*, os *inconformistas*, e os adeptos de uma *atitude revolucionária conseqüente*. Este último o modelo a ser seguido pelo músico. Desse modo, Edu Lobo e Carlos Lyra, ligados a uma tradição da música popular, se empenhavam no sentido de harmonizarem seus textos musicais com o pensamento e a prática em prol da conscientização das classes desfavorecidas e oprimidas. Portanto,

“A canção de protesto aflorou nessa conjuntura histórica interpretada pelos *cientistas sociais*, (...) como uma *conjuntura* marcada por uma *lei objetiva* da História, ou seja, em 1961-1962, as *massas* haviam-se transformado numa nova *categoria teórica*: agora, o *povo brasileiro* desempenhava um papel definido, com rigor, pela realidade político-cultural. Essa nova conjuntura, fundamentada numa concepção evolutiva e teleológica da História (...) favoreceu a criação do Centro Popular de Cultura devido à consolidação de formas de arregimentação política das massas em sindicatos, associações nacionais, entidades profissionais, diretórios estudantis, partidos políticos de esquerda, ligas, frentes...”²⁸

Segundo Contier, a partir desse contexto, foi construída uma nova memória histórica, na qual C. E. Martins justificou historicamente uma verdade acerca do nacional e do

²⁵ Ibid, p. 22.

²⁶ Ibid, p. 22.

²⁷ Ibid, p. 22.

²⁸ Ibid, p. 24.

popular dentro da cultura brasileira. Aqui, num primeiro momento, os artistas se transformaram em soldados do povo, dentro das concepções de Jdanov. Ao mesmo tempo, Estevan alertava para que os decodificadores culturais do CPC não fossem incluídos no conceito de *povo* no sentido totalizante. Contier salienta que os mentores dos CPCs dividiram a arte brasileira em três categorias: a *Arte do Povo*, que é representativa de tudo que é produzido culturalmente nas comunidades; *Arte Popular*, agrega as obras produzidas sob encomenda e destinadas ao consumo nos grandes centros urbanos; e a *Arte Popular Revolucionária*, que é caracterizada por um conceito radical na área da política, objetivando induzir o povo na busca de si mesmo e de condições para resolver seus problemas, tomando consciência da realidade política, econômica e social em que vivia, procurando transformá-la. Sendo assim, diz Contier, desse momento em diante, os críticos e simpatizantes do CPC passaram a considerar a canção de protesto

“...como a única *verdadeiramente revolucionária*, capaz de despertar no povo ‘sua qualidade heróica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular.’ (...) a canção revolucionária deveria provocar no ouvinte – povo – a passagem do ‘reino da necessidade para o reino da liberdade.’”²⁹

Sob a influência dos discursos que tratavam da arte popular revolucionária, salienta Contier, Edu Lobo e Carlos Lyra, juntos com Gianfrancesco Guarnieri, Ruy Guerra, Vinícius de Moraes e outros escreveram canções com base em critérios como *clareza*, *simplicidade* e *objetividade* política. Abordando temas sociais e recebendo inspiração folclórica, formavam os traços essenciais da canção de protesto, objetivando atingir um público certo, o ‘povo’ brasileiro, contribuindo para tomarem consciência da necessidade premente de uma revolução social. Edu Lobo e Carlos Lyra acabaram absorvendo, através de algumas de suas canções, alguns preceitos do *Manifesto* do CPC, sendo assim,

“Devido a inexistência de um projeto específico para a área musical e em função da historicidade das memórias sonoras desses compositores, o projeto sobre a canção de protesto foi-se esboçando através de matizes poético-políticos e musicais muito diversos. Nem sempre as mensagens de Edu Lobo ou Carlos Lyra em suas canções (...) reproduziam as chamadas condições objetivas da História, como (...) a exaltação do proletariado (...) ou ainda distanciavam-se da compreensão didática de sua mensagem pelo chamado povo brasileiro...”³⁰

Abordando o problema do didatismo presente na canção de protesto, Contier diz que, muitas vezes, isso implicava na inferioridade estética da mensagem musical. Neste caso, muitos compositores escreveram não canções, mas verdadeiros manifestos políticos, tentando alcançar um público cada vez mais amplo, e não restrito aos poucos lugares dos

²⁹ Ibid, p. 26.

³⁰ Ibid, p. 27.

teatros. Em função dessa busca de um público maior é que, primeiro Oduvaldo Vianna Filho, e depois Edu Lobo e Carlos Lyra, procuraram uma aproximação com alguns dos meios de comunicação de massa: a televisão, o rádio e o disco. Mas foi Oduvaldo Vianna Filho que conseguiu perceber claramente o sentido utópico da aproximação possível entre artista-engajado e as massas. Portanto, o forte destaque dado ao conteúdo político de uma peça ou canção, por seus autores, acarretava o sufocamento da obra de arte ou das qualidades específicas das linguagens artísticas, transformando o projeto artístico engajado em nada mais que um *pronto socorro* artístico.

Falando especificamente sobre o campo musical, Contier diz que, em virtude da complexidade, as relações política-linguagem passavam por variação de um compositor para outro, ou mesmo de uma obra para outra, produzidas pela mesma pessoa. Uma parte de compositores deixaram a Bossa Nova pensando numa nova cultura revolucionária, baseada no folclore e ao modo dos compositores populares do passado. Mas canções como Ponteio, Borandá, Memórias de Marta Saré (de Edu Lobo) e Marcha da Quarta-feira de Cinzas e Influência do Jazz (de Carlos Lyra) trazem em suas letras as marcas do possível engajamento político. Embora os arranjos e as sonoridades estejam próximos de uma modernidade que não se encontra em sintonia com o discurso do Manifesto do CPC.

Contier passa, então, a refletir sobre Edu Lobo e Carlos Lyra, relacionando-os às novas representações da memória (no caso, o morro e o sertão) e, para tanto, o autor faz uma retrospectiva das influências musicais chegadas dos principais pólos europeus e americanos, ainda no século XIX. Na década de 20, Pixinguinha e Sinhô absorvem em suas composições os mais variados ritmos e melodias vindos de várias partes. Nas décadas de 30 e 40, com o surgimento do cinema sonoro e das Big-Bands, arranjadores e compositores vão dar destaque aos instrumentos de metal em grandes orquestras de sambas. Já com a consagração do nacional e do popular na cultura brasileira, no período após o golpe de 1930, muitos dos compositores desse tempo priorizaram “...o samba de morro da Vila Isabel como a representação da autêntica música brasileira.”³¹ A partir daí, foram surgindo vários discursos verbalmente expostos “...como exemplos da representação de uma nova brasilidade na música: ...”³² Contier salienta que

³¹ Ibid, p. 29.

³² Ibid, p. 29. São os sambas escritos por compositores como Noel Rosa, Ismael Silva ou Ary Barroso. Um texto que representa bem esse momento da música brasileira, é o de Caninha, *É Batucada*, de 1933, que diz: “Samba do morro/não é samba/É batucada, é batucada/lá na cidade/A história é diferente/Só tira samba/Malandro que tem patente/...” Ibid, p. 29.

“Muitos compositores, intérpretes, historiadores, críticos, ideólogos conservadores ou cepecistas identificaram a batida tradicional do samba como a representação de uma verdade histórica, em oposição às formas e ritmos estrangeiros ou antinacionais, como o *jazz*, o bolero, o tango argentino. Porém, numa sociedade capitalista calcada no mercado livre, a importação de milhares de músicas estrangeiras sempre *harmonizou-se* com todos os programas intervencionistas ou nacional-populista do governo Vargas (...) ou de Juscelino, Jânio, Jango ou dos militares pós-64.”³³

Na verdade, ressalta Contier, os músicos brasileiros que defendiam esse imaginário nacionalista tiveram que se defrontar com a competição da música estrangeira, divulgada pelo rádio, disco, cinema e, posteriormente, pela televisão, que no final da década de 50, atingiu os mais variados segmentos de público, em função do variado matiz musical e rítmico. Daí porque a lógica da afirmação de Contier, de que “...a criação de um projeto nacional e popular na canção de protesto incidiu numa *invasão* de novos espaços, almejando-se implodir esse *passado* internacionalista e *alienante*.”³⁴ Então, Edu Lobo e Carlos Lyra como tantos outros compositores ligados ao projeto cepecista, na década de 60, passam a compor canções que representem os novos lugares da História, no caso, o morro e o sertão. De uma forma geral, os textos de Edu Lobo falam dos excluídos sociais, como sertanejos e pescadores, cantados em canções como: *Ponteio, Repente, Toada, Upa Neguinho, Borandá, No Cordão da Saideira, Vento Bravo, Canção da Terra, Veleiro, Arrastão* e outras. Já nas composições de Carlos Lyra, o tema central gira em torno dos excluídos das metrópoles, registrados em canções como: *Entrudo, Choro de Breque, Influência do Jazz, Marcha da Quarta-feira de Cinzas, Feio não é Bonito*. Segundo Contier, esse repertório escrito por Edu Lobo e Carlos Lyra é uma reflexão sobre

“...de um lado, algumas dimensões político-estéticas de uma memória coletiva construída pela esquerda durante os anos 60, centrada nos temas sobre o morro e o sertão, como verdades inquestionáveis, sob o ponto de vista de uma determinada leitura sobre a História do Brasil; e, de outro, alguns traços técnico-estéticos já consolidados pelos compositores eruditos, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. E, influenciados por uma determinada interpretação do tema construído pelos cepecistas sobre a Revolução Russa de 1917 e a Revolução Burguesa e Francesa de 1789, esses compositores construíram, consciente ou inconscientemente, músicas representativas de duas frações da classe oprimida: o campesinato e o proletariado urbano.”³⁵

Sendo assim, frisa Contier, sem negar a importância do *jazz* e da Bossa Nova, esses artistas eram conscientes no sentido de que seria impossível chegar até o público-alvo, ou seja, o favelado e o sertanejo, porém consideravam a canção um meio disponível *não-determinante*, mas uma eficiente “...prática artístico-política capaz de contribuir no sentido de

³³ Ibid, p. 30.

³⁴ Ibid, p. 30.

³⁵ Ibid, p. 31.

iluminar ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinante no Brasil.”³⁶ O veículo julgado adequado para a divulgação desse imaginário, envolvendo o *morro* e o *sertão*, embora caracterizado pela intelectualidade como alienante e símbolo do consumo e degradação do capitalismo, foi a televisão. Como também capaz de unificar as massas urbanas que se mostravam ainda indecisas diante do Golpe de 64.

Segundo Contier, nas interpretações dos cantores/compositores, era claramente visível o entusiasmo, o otimismo e a agressividade, incorrendo, de forma consciente ou não, em uma visão dionisíaca do texto poético. Nas canções de Edu Lobo, sobre o sertanejo e o pescador (escritas entre 1963-68), há o resgate de temáticas inspiradas no folclore, conforme os paradigmas refletidos por Mário de Andrade. São canções em que o compositor procura negar ou mesmo deglutir o romântico regionalismo ufanista, como o apresentado em *Luar do Sertão* (de Catulo da Paixão Cearense). Mas o compositor também procura “...denunciar ou desmistificar mitos arraigados no imaginário das populações rurais ou dos despossuídos das grandes cidades.”³⁷ Essas canções de Edu Lobo, inspiradas nos gêneros populares, na verdade, salienta Contier, apresentavam um acabamento erudito, proveniente dos grandes centros urbanos, ou seja: se de um lado, elas apresentam informações surgidas do imaginário-populista do CPC, por outro, elas agregam elementos técnico-estéticos de alto nível, como em *Ponteio e Memórias de Marta Saré*.

Contier passa a analisar as canções *Borandá* (de Edu Lobo) e *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* (de Carlos Lyra), e o envolvimento com o *Show Opinião*, de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. O espetáculo, apesar da forte presença de elementos dramáticos em sua estrutura, foi sustentado pelas canções de compositores como Zé Kéti, Carlos Lyra, Edu Lobo, João do Valle, Heitor dos Prazeres, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes e outros. A seleção das canções de protesto foi feita em torno daquelas que traziam a temática sobre o morro e o sertão, criticando as estruturas fundiárias e a vida miserável dos nordestinos, e o cotidiano do homem pobre dos grandes centros urbanos, o favelado. Na verdade, salienta Contier,

“...todos os criadores desse espetáculo deveriam ter uma *opinião* sobre os problemas sociais que afligiam o ‘povo’ brasileiro. E, (...) todos os *públicos* que compareceram, (...) eram vistos pelos ideólogos da arte engajada como *atores* que espelhavam a *verdadeira face do povo*.”³⁸

O sucesso do espetáculo, diz Contier, baseava-se na seleção de canções que retratavam em seus textos os problemas sociais, além de apresentarem um excepcional

³⁶ Ibid, p. 31.

³⁷ Ibid, p. 32.

³⁸ Ibid, p. 34.

acabamento formal, ou ainda, que possuíam forte marcação rítmica-melódica, como *Opinião* (de Zé Kéti) e *Carcará* (de João do Valle). Assim, as músicas *Borandá* e *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* foram introduzidas no *show* e “...interpretadas nesse contexto sócio-cultural (texto dramático + encenação + arte engajada) como representativas de uma *arte popular revolucionária*.”³⁹ Desta forma, estas duas canções, e mais *Missa Agrária* e *Canção de um homem só* devem ser pensadas e analisadas como textos construídos em volta das “...canções-chave sob o ponto de vista político desse espetáculo: *Opinião* (samba + morro + verdade política) e *Carcará* (sertão + tomada de posição + luta armada e críticas virulentas à ditadura militar, instaurada em março de 1964).”⁴⁰

As apresentações de canções como *Borandá*, *Opinião* e *Carcará* foram feitas em ritmos ‘secos’ e com grande impacto gestual que, segundo Contier, era uma reinvenção da tragédia grega para o Brasil dos anos 60. Representaram, para os agentes do Poder, pulsações dionisíacas, criticadas em *A República* (de Platão), em virtude dos textos *subversivos*, e o ritmo selvagem. Mas, representavam para os que simpatizavam com a “...arte popular revolucionária, uma utopia que começava a esbarrar num programa musical dogmático, que se transfigurou nos anos 1967-1968 numa proposta apolínea...”⁴¹ Na canção *Opinião* (de Zé Kéti), uma representação da fala política do sambista do morro mostra este, como o autêntico lugar da música, mas também dos despossuídos, além de símbolo do povo brasileiro e onde se encontra resistência política às classes dominantes. Também pode ser encontrado traços românticos, exaltação ao herói popular, referências ao morro como espaço à margem da sociedade capitalista e um teor religioso.

Depois de contextualizar o *show Opinião* e suas relações com a *Canção de Protesto*, Contier analisa, especificamente, as canções *Borandá* e *Marcha da Quarta-feira de Cinzas*. *Borandá*⁴² foi lançada em 1964, e seu autor, Edu Lobo (letra e música), é um compositor que tem uma sólida formação e sensibilidade musicais. Como simpatizante das

³⁹ Ibid, p. 34.

⁴⁰ Ibid, p. 34. Os termos apolíneo e dionisíaco se opõem um ao outro e foram popularizados por Nietzsche. Apolíneo, derivado do deus Apolo, significa harmonia, contemplação, disciplina, sobriedade e beleza, representando a luz e as artes. Enquanto dionisíaco é uma derivação de Dioniso, o deus da embriaguez, do entusiasmo e da inspiração. É contra a moral do pecado, representando uma completa inversão de valores, simbolizando a aceitação total da vida em todos os seus aspectos, bem como a vontade de querer vivê-la, já que é o instinto quem indica o poder de criação da vida.

⁴¹ Ibid, p. 35.

⁴² Parte da letra: “...Borandá, que a terra/Já secou, borandá/É borandá, que a chuva/Não chegou, borandá/Já fiz mais de mil promessas/Rezei tanta oração/deve ser que eu rezo baixo/Pois meu Deus não ouve, não/Borandá, que a terra/Já secou borandá/É borandá, que a chuva/Não chegou, borandá/Vou-me embora, vou chorando/Vou-me lembrando de meu lugar/Quanto mais eu vou pra longe/Mais eu penso sem parar/Que é melhor partir lembrando/Que ver tudo piorar/Borandá, borandá/Vem borandá.” Ibid, p.38.

propostas culturais da Bossa Nova e do CPC, se aproximou de outros artistas, engajados ou não. Sua canção é ambientada na área rural, e nela o compositor “...procurou desmistificar a religiosidade popular dos nordestinos, vista como um entrave ou obstáculo que contribuía para a não-conscientização do *homem rústico* em face dos reais problemas sociais.”⁴³ É visível a aproximação com as idéias estético-políticas traçadas por Glauber Rocha em seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No texto, Edu Lobo denuncia a miséria como um indício da seca, ao mesmo tempo em que “...procura desmistificar a religiosidade popular que impelia o sertanejo a assumir o papel de um *ser errante*, que se dirige para os grandes centros urbanos do litoral em busca de melhores condições de vida ou terras férteis em outras regiões do Nordeste.”⁴⁴ O tema faz lembrar problemas já levantados por Graciliano Ramos, na obra *Vidas Secas*, filmada por Nelson Pereira dos Santos, entre 1963-4. Edu Lobo procura resumir, em poucas linhas, imagens da vida de um retirante, a relação igreja/coronelismo, uma possível solução para os problemas sociais e, finalmente, sem nenhuma esperança, a fuga do sertanejo da seca para outras terras.

Já em Carlos Lyra, salienta Contier, desde 1961-2, suas canções e suas posturas políticas tendiam a reproduzir seu engajamento nas lutas da UNE, Teatro de Arena e, depois, no CPC do Rio de Janeiro, como diretor do Departamento de Música. Tendo passado pelo samba e pela Bossa Nova, possuía uma visão bem particular sobre *cultura popular e canção participante*, e “Era favorável à aproximação do intelectual com o *povo*, mas nunca transformar a música num discurso político engajado capaz de contribuir para as transformações da realidade histórica.”⁴⁵ Para ele, destaca Contier, muitos dos artistas ligados à Bossa nova eram de *direita*, com exceção de Vinícius de Moraes e Sérgio Ricardo. Também acreditava que, com o CPC, a Bossa Nova não continuaria na mesma linha ideológica, e procurou cercar muitos artistas ainda indecisos. Uns comprometidos com as *raízes do povo*, como Zé Kéti, João do Valle e Cartola, e outros, alienados, como Geraldo Vandré.

Segundo Contier, Carlos Lyra, várias vezes, declarou que sempre olhou com suspeita para a ligação intelectual/povo, sustentada por Carlos Estevan Martins, e salientou que, ao viajar pelo Nordeste, sentiu com perfeita clareza o quanto sua linguagem era diferente da do ‘povo’. O que, na realidade, ressalta Contier, Carlos Lyra queria, era defender a Bossa Nova e a ligação do compositor com a canção de protesto, mas não com radicalismo. Tanto que as marcas da Bossa Nova sempre estiveram presentes nas canções de protesto e, de uma forma

⁴³ Ibid, p. 38.

⁴⁴ Ibid, p. 38.

⁴⁵ Ibid, p. 39.

geral, suas músicas sempre apresentaram uma excepcional qualidade melódica e harmônica. Apenas os textos procuraram passar a idéia do imaginário cepecista, ao fazer aflorar em suas canções a temática sertão e morro, mas não se aproximando “...nitidamente do projeto modernista villalobiano, muito presente nas canções de Edu Lobo.”⁴⁶

Contier passa a relatar o trabalho de Carlos Lyra, as canções que produziu e com quem produziu, as influências recebidas, os *shows* realizados, com quem realizou tais *shows* e onde, no Brasil e fora. Só então, faz uma reflexão sobre a canção *Marcha da Quarta-feira de Cinzas*, escrita juntamente com Vinícius de Moraes, em 1962, e selecionada para o *show Opinião*. Para Contier, essa canção é um exemplo claro da mútua relação entre a Bossa Nova e esse novo imaginário contido no programa sobre o nacional e o popular dentro da cultura brasileira. Esta marcha-rancho tornou-se um grande sucesso, em virtude do forte otimismo e esperança que transmitia seu texto, fazendo vislumbrar uma possível mudança na história, tendo o povo como principal porta-voz. Em dezembro 1964, no *show Opinião*, ela é inserida em um outro contexto histórico, já que a temática da peça era de resistência à ditadura que acabava de ser instaurada no País, e que já havia dado mostras de destruição e perseguição.

A canção, diz Contier, é plenamente ajustada “...entre o refinamento e a elegância do texto poético e as inflexões melódico-harmônicas do *canto-falado*.”⁴⁷ Em ritmo de marcha-rancho, se ajusta com a Bossa Nova não comprometida apenas com o samba. É uma marcha em que Carlos Lyra contraria “...em parte, a tese de Carlos Estevan Martins a respeito da negação da estética e da positividade do conteúdo na elaboração de um texto cultural.”⁴⁸ Basicamente, no que diz respeito ao campo musical, os compositores, dotados de talento e muito marcados pelos elementos impressionistas, nunca simplificariam suas melodias ou pesquisas em busca de um som simplista ou de um texto *didático e esquemático*, que pudesse ser decodificado facilmente pelo *povo*. Enfim, diz Contier, “...Carlos Lyra e Edu Lobo não podem ser *rotulados* como autores de canções didático-políticas, sem nenhum *diálogo* com as tendências técnico-estéticas mais significativas do século XX.”⁴⁹

Finalizando seu texto, Contier tece algumas reflexões sobre a canção de protesto. Primeiro, ele diz que, em linhas gerais, a canção popular exhibe “...uma dupla

⁴⁶ Ibid, p. 40.

⁴⁷ Ibid, p. 42.

⁴⁸ Ibid, p. 43.

⁴⁹ Ibid, p. 43.

articulação: musical e verbal.”⁵⁰, Nos anos 60, a denominada canção de protesto alcançou vastos segmentos sociais em virtude do modo como alguns compositores expressaram a parte poética, especialmente com relação ao conteúdo político-ideológico. Muitas vezes, o texto verbal de uma canção era transformado num longo manifesto político, e outras, os sons e os pulsos se harmonizavam numa demonstração de expressiva riqueza estética com os textos poéticos. Segundo, a introdução da canção popular no contexto cultural-político dos anos 60, provocou a discussão da música como um discurso bastante complexo tanto na sua elaboração como na recepção pelo público. Por um lado, as músicas de Edu Lobo e Carlos Lyra passaram por uma reflexão em determinados acontecimentos culturais, com o objetivo de se “...resgatar experiências históricas localizadas em confluência de conflitos sociais, políticos, culturais e estéticos...”⁵¹ Por outro lado, uma produção coletiva envolvendo intérpretes e arranjadores afinados com o discurso musical, teatral, visual e político do período. Um exemplo foi o *show Opinião*, para o qual convergiram músicas de outros contextos culturais e estéticos. O resultado, com essa rápida divulgação do projeto nacionalista envolvendo a música com cores do engajamento, foi a valorização da música em peças, *shows*, filmes e manifestações políticas. Contier, então, afirma que

“... o conceito *totalizante* de cultura defendido pelo CPC interferiu na criação e na divulgação da música que circulou nos mais diversos espaços da cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro (...) A construção e sacralização desse imaginário musical num discurso marcadamente ideológico implicou o afloramento de práticas consideradas pelos defensores da *brasilidade* como *alienantes*, tais como: os temas da Bossa Nova sobre a mulher, o sorriso, o violão, a flor, o mar de Copacabana; o iê-iê-iê, o *rock*, defendido pelos artistas da Jovem Guarda ou os *antropófagos* do movimento tropicalista.”⁵²

No terceiro ponto da reflexão, Contier afirma que essa canção de combate social aliou-se com uma nova forma de interpretar essa linha musical, exigindo de quem a interpretava uma vivência teatral, não apenas dando um tratamento altamente eloquente ao canto, mas também aos gestos, de forma que fossem capazes de retratar os ‘momentos’ de grande dramaticidade da canção. Foi dessa forma que muitos intérpretes contribuíram para o sucesso das “...chamadas canções de protesto: (...) Esse matiz mímico, originário da *Commedia dell’Arte* e do circo, induziu o público a gesticular conforme os efeitos cenestésicos e denomogênicos produzidos ora pelo som puro, ora pela relação poesia dança.”⁵³ Quarto, Contier diz que o entusiasmo despertado no público, por determinadas canções, contribuiu para sua veiculação na televisão, apesar desta ser altamente criticada pela

⁵⁰ Ibid, p. 43.

⁵¹ Ibid, p. 44.

⁵² Ibid, p. 44-45.

⁵³ Ibid, p. 45.

esquerda brasileira da década de 60. Na realidade, o artista-artesão que, romanticamente, estava às voltas com o marxismo, foi seduzido pela indústria do disco e pela televisão, e a gravação de discos “...ao vivo favoreceu a divulgação da canção à vibração do público. Músicos e platéia faziam parte de um mesmo *show*: palmas, gritos, vaias, assobios...”⁵⁴

No quinto ponto, Contier reflete sobre os desgastes do MMPB que, para ele, se deram em virtude: Primeiramente, da repetição dos temas e de soluções melódico-timbrísticas, que foram consumindo aspectos inerentes da canção participante, que eram a linguagem e a poesia. Depois, com a interferência da censura pelo Estado autoritário, houve a retração da divulgação de muitas canções, fazendo com que compositores e intérpretes, vítimas do sistema político do País, abandonassem esse imaginário. Por fim, a indústria cultural promoveu a mitificação de alguns ídolos, levando alguns a seguirem carreira solo. Sexto, Contier diz que as canções *Ponteio* e *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* descrevem um forte diálogo sonoro de seus compositores com o passado, com figuras como C. Debussy, Heitor Villa-Lobos, Cole Porter, Jerome Kerne, e do presente, como Tom Jobim, Milles Devis, João Gilberto. Elas também mostram que a sacralização dos conceitos que a elite tinha da *Belle Époque* do Rio de Janeiro, e preservados pelos historiadores da música brasileira, durante o século XX, sobre a arte culta ou erudita, em contraposição à arte popular, sofreram uma implosão. Edu Lobo mostra, em outras composições, os arranjos *jazzístico* feitos numa demonstração de sua busca por “...um diálogo sonoro com as experiências rítmicas e timbrísticas da modernidade, que se harmonizam com o seu engajamento artístico iniciado nos anos 60.”⁵⁵

No sétimo ponto, Contier afirma que o estudo do que foi produzido por Edu Lobo e Carlos Lyra, entre 1962-68, teve como consequência, por um lado, a análise das relações de produção da música Bossa Nova e da canção de protesto no espaço de uma sociedade de classes e da indústria cultural, e por outro lado, no estudo dos debates político-estético-culturais esboçados a partir da modernidade musical e o nacional-popular na canção. Estes dois compositores, de formação semi-erudita, foram influenciados por elementos musicais heterogêneos e inspirados, num determinado momento, numa idéia pragmática de arte e por dramaturgos, procuraram deixar a tese, temas e práticas da Bossa Nova em favor de “...uma possível instrumentalização política de suas canções em prol de uma possível conscientização política dos decodificadores de suas mensagens e não do *povo* brasileiro

⁵⁴ Ibid, p. 45.

⁵⁵ Ibid, p. 46.

conforme teses defendidas por Carlos Estevan Martins...”⁵⁶ Por último, a reflexão de Contier recai sobre uma nova problemática metodológica levantada sutilmente, que foi a importância do debate em torno daqueles que escreveram os textos poéticos que fizeram parte das canções de protesto, ou seja, de Edu Lobo e Carlos Lyra e de suas parcerias com vários outros compositores, como Vinícius de Moraes, Chico Buarque de Holanda, Ruy Guerra, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, e assim por diante.

Finalmente, não se pode deixar de salientar a qualidade do texto de Arnaldo Daraya Contier, porque é de fundamental importância o resgate histórico que ele faz da canção de protesto, seu papel dentro da área cultural brasileira, e suas ligações com o CPC, intelectuais e setores de esquerda, balizando seu recorte histórico em dois expressivos compositores e uma canção de cada um, como representantes do movimento. Contier mostra que Edu Lobo e Carlos Lyra, como compositores da canção de protesto, não se deixaram levar pelos aspectos didático-políticos em suas composições e, em virtude das críticas feitas a este movimento, por ser portador de uma pobreza estética, Contier ressalta que eles foram muito além, como compositores de formação semi-erudita, dialogaram com as tendências técnicas e estéticas musicais do século XX e incluíram em suas composições elementos melódicos da modernidade, aliados à semântica dos textos, resultando em canções requintadas e elegantemente ajustadas. É, sem dúvida, notável a avaliação final que Contier faz sobre a canção de protesto e sua relação com todos os setores da sociedade brasileira, inclusive os meios de comunicação de massa.

1.2 – Durval Muniz de Albuquerque Júnior e o Tropicalismo

Em sua tese intitulada *O Engenho Anti-Moderno: A Invenção do Nordeste e outras Artes*⁵⁷, Durval Muniz dedica o último capítulo do seu trabalho ao Tropicalismo, onde analisa o movimento como um todo, ou seja, abrangendo todos os setores culturais envolvidos pelo Tropicalismo, como o cinema, o teatro e a música. Como o objeto aqui é a música, conseqüentemente o foco será a parte do trabalho que analisa o Tropicalismo como movimento musical. E foi exatamente na música, salienta Durval, que o movimento

⁵⁶ Ibid, p. 47.

⁵⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O Engenho Anti-Moderno: A Invenção do Nordeste e outras Artes**. Tese. Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP, 1994. Este autor, é Doutor em História e professor do Departamento de História da Universidade Federal de Campina Grande – PB.

manifestou sua grande expressividade e influência, provocando “...uma ruptura com a sensibilidade nacional-populista.”⁵⁸

Durval analisa a música tropicalista em si, no seu contexto nacional, produzido pelo grupo baiano, em 1967, onde elementos de ruptura com a constituição discursiva do nacional-popular, que se encontravam espalhados, se mesclam e dão origem a um novo tipo de sentimento, tanto musical quanto cultural. Ou seja, os membros do grupo baiano tornam-se agenciadores dos deslocamentos pelos quais já haviam passado, no contexto nacional, trabalhos como os de Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, a poesia concreta, a Bossa Nova e o iê-iê-iê, junto com informações estrangeiras e da indústria cultural. O momento de surgimento do movimento foi marcado pela apresentação das canções Alegria, Alegria (de Caetano Veloso) e Domingo no Parque (de Gilberto Gil) no Festival da Record. Diante da repercussão causada, a nomeação de Tropicalismo faz a ligação com as formas radicais e lúdicas dos modernistas de 1922 e com a antropofagia de Oswald de Andrade, embora esses elementos ainda não fossem familiares ao grupo baiano, dos quais só tomaram pleno conhecimento através dos poetas concretistas. Então, “O tropicalismo escapa, assim, dos limites restritos da música popular, ao mesmo tempo que opera dentro dela, isto é, traz para seu interior um fenômeno de deglutição intersemiótica, materiais, procedimentos e recursos de outros códigos e linguagens.”⁵⁹

Para Durval, nas composições do LP *Tropicália*, está clara a inspiração concretista como também de João Cabral de Melo Neto. No entanto, apresentam um dado novo, pois além de reunirem o erudito e o popular, também incorporam os sons dissonantes e da guitarra elétrica e recebem a “...influência de Jimmy Hendrix, dos Beatles e da música pop nacional, representada pelo iê-iê-iê.”⁶⁰ O Tropicalismo retoma aqueles elementos da Bossa Nova objetivando afirmar a nossa modernidade, capacidade de lançar signos e originar produtos culturais de valor internacional. Desde que aptos a deglutir com criatividade os elementos estrangeiros, como fez a Bossa Nova com o jazz. Mas, diz Durval, os tropicalistas também embarcaram em direção à história musical brasileira e resgataram, além dos bossanovistas, também Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga que, pelo fato de serem compositores e intérpretes nordestinos, têm os seus trabalhos enfatizados pelo grupo tropicalista, que faz uma releitura de suas obras, reabilitando-os para a modernidade, oferecendo-lhes um lugar além daquele marginal, onde se encontravam os cantores regionais

⁵⁸ Ibid, p. 421.

⁵⁹ Ibid, p. 421.

⁶⁰ Ibid, p. 422.

e folclóricos. A presença do baião é muito forte na base dos arranjos do movimento, é um ritmo que está associado à dança, portanto, ao corpo. O que vai contribuir com os propósitos do Tropicalismo, de produzir “...uma música capaz de se inscrever nos corpos, de os desentorpecer, de retirá-los do ritmo cotidiano.”⁶¹ Para Durval, o pulsar sonoro está repleto de significações que podem ser materializados em cada movimento do corpo, que diz e desenha, em seus passos, uma ordem espacial e um universo de significações. Nesse sentido,

“O forró, o baião são danças que remetem a uma sociabilidade mais dionisíaca, em que a disciplina capitalista ainda não se enraizou definitivamente nos corpos. Uma dança sensual, malandra, emocional que permitia o sincretismo entre música e ação: música e alteração de comportamentos, em relação ao corpo, que era uma das ambições tropicalistas.”⁶²

Durval enfatiza que a participação de Caetano e Gil no festival da Record causou um grande impacto, não apenas porque contradiziam todo um esquema de formulação musical e apresentação, mas também porque mexiam com preconceitos que se encontravam enraizados na sociedade, como o de cor e contra homossexuais. Daí porque Caetano, desbundando provocantemente, e Gil, baiano e negro, eram figuras desvairadas, que se apresentavam normalmente e não reconheciam seus lugares. No caso, eles estavam assumindo o caráter mitológico dos artistas de massa, simulando uma identidade que oscila entre a realidade e o sonhado. Na realidade, “O comportamento escandaloso dos tropicalistas expunha exatamente o nível de conservadorismo da sociedade:...”⁶³ Nesse comportamento tropicalista, utilizando o corpo como bandeira, o movimento está inscrevendo uma crítica aos valores sociais, como também aos padrões estéticos e políticos defendidos pelo nacional-populismo e revendo as regras que ditam o bom comportamento, tanto na música, como no palco e na vida. Os tropicalistas transformam suas apresentações em rituais dessacralizadores, buscando atingir a platéia através da sonoridade, do emocional, da paródia e do visual. Então

“A canção adquire corpo, materialidade, vibra desejo, paixão, agenciando outros corpos, erotizando o canto e politizando o erótico. A canção, que só tem razão se for cantada, que é inseparável da execução, de sua locução, enunciação e produção, torna-se também inseparável de sua apresentação, de sua encenação.”⁶⁴

Segundo Durval, a música, para o grupo baiano, é uma área de experiências onde se envolvem identidades e conflitos, e onde, também, os agenciamentos, tanto políticos como ideológicos, podem ocorrer em várias direções. Dessa forma, não podendo existir uma mensagem imóvel e um único sentido para as canções. A canção chega a ser um tapete

⁶¹ Ibid, p. 422.

⁶² Ibid, p. 423.

⁶³ Ibid, p. 424.

⁶⁴ Ibid, p. 424.

mágico, diz Durval, e com ele se sobrevoa e cartografa diversos territórios, como também criam-se novos espaços e, sem dúvida, os tropicalistas tinham consciência disso, porque buscaram tirar proveito desse aspecto desejante contido nas canções, em prejuízo da sua relação com um projeto racional de conquista de poder. Na realidade, era confrontar o irracional da canção e suas necessidades de poder, sua capacidade de seduzir, de alterar a sensibilidade, de arrebatá-la pela emoção, de agenciar corpos sem passar pela razão e consciência. Enfim, “Tratava-se de romper com o medo, que as esquerdas possuíam, que a classe média possuía: medo do poder de agenciamento de uma música, que não passava pelo controle dos seus esquemas racionalistas de interpretação da realidade e de mobilização das massas.”⁶⁵

Durval salienta que, com o Tropicalismo, se coloca a questão da música comercial no Brasil, rompendo com a visão marginalizada que o populismo tinha deste tipo de música comercial, considerando-a alienada e tendo como música popular apenas a que tratava de temas políticos, se utilizando de formas tradicionais. Já o nacional-popular tinha em mente dois conceitos, entre a música popular e música erudita, afirmando ser popular apenas a produção originada nas camadas mais baixas da população. A canção de protesto faz ressurgir formas musicais tidas como nacionais e tradicionais, como é o caso do samba, do frevo, do baião, que se utilizavam da temática ligada ao morro, ao sertão e ao Nordeste, locais de grandes contradições sociais. O movimento tropicalista, então, sente a necessidade de fazer a ligação com novas informações e tendências “...culturais, urbanas e comerciais de massa.”⁶⁶ Com o Tropicalismo, afirma Durval, vieram à tona todas as contradições que envolviam o desenvolvimento capitalista no Brasil, inclusive as contradições do discurso desenvolvimentista, que se vangloriava de uma modernização e desenvolvimento econômico quando, na realidade, não conseguia esconder o subdesenvolvimento brasileiro. No país, existiam outras realidades que se escondiam atrás dessa modernidade. A música produzida era uma grande amostra da indigência em que vivíamos porque era uma música que apenas repetia as formas consagradas, relacionadas à representação dos projetos políticos e nem um pouco preocupada em se reformular, se superar, se auto-criticar. O surgimento do Tropicalismo proporciona uma solução para essa contradição que envolvia a música de vanguarda e a tradicional, superando o subdesenvolvimento cultural brasileiro porque, na realidade,

⁶⁵ Ibid, p. 425.

⁶⁶ Ibid, p. 426.

“Um país que vivia entre o bumba-meu-boi e o iê-iê-iê, deveria saber aproveitar, criativamente, todas estas informações, superando a dicotomia entre o folclórico e a importação macaqueada, amalgamando os opostos, justapondo universos diferentes (...) vendo o arcaico e moderno pelo ângulo do outro, superando os limites da modernização reflexa, típica de um capitalismo dependente, como o nosso.”⁶⁷

Durval fala, então, de Caetano Veloso, do uso que este faz do seu corpo, como cenário de todas as contradições entre o cafona e o industrial, numa territorialidade própria, aliando “...imagem e texto, texto e som, som e imagem, para criar um espaço de dissensões, opacidades e de proposições camufladas.”⁶⁸ Um conjunto de imagens que são levadas para seu espaço, através de um olhar analítico, elas não são transformadas em símbolos, mas justapostas

“...em alegorias do país, da cultura nacional e das próprias concepções estéticas e políticas de seu setor social, da classe média intelectualizada e de esquerda. São recortes e citações imagético-discursivo que traçam uma nova visão do país. Um Brasil feito de série móveis, autônomas e conjugáveis de diferentes formas, onde fronteiras espaciais e temporais são da ordem do jogo e da montagem. Reunindo tempos e espaços, imagens e enunciados os mais diversos, dessacralizando-os, retirando-os do lugar esperado, retirando sua alma, tornando-os kitch.”⁶⁹

Sendo uma característica da modernidade, afirma Durval, a música tropicalista dá ênfase à imagem, numa oposição à retórica e à textualização da música participante, que não produz uma crítica, mas uma identidade “...com o coitadinho, pobre, seco, atrasado, cheio de cobras, urubus e carcarás, pacificando a todos com o anúncio do dia que ia chegar.”⁷⁰ Enquanto isso, o cinema, o teatro, a poesia concreta e pau-brasil vão dar ao Tropicalismo uma visão plástica e um discurso imagético onde se encontra uma colagem de imagens dessemelhantes, alegóricas e fora de seu contexto tradicional, e também cheias de estrias, fissuras e descontinuidades, compondo-se de “...imagens cinematográficas, teatrais, literárias, populares, eruditas, oficiais, marginais, regionais, nacionais, internacionais, rurais e urbanas. Ele propõe ser de todos os lugares e de lugar nenhum...”⁷¹ Segundo Durval, era necessário corroer as dualidades que, por muito tempo, deram suporte às interpretações feitas sobre o país e seus aspectos culturais, abrangendo a dualidade com relação a São Paulo e ao Nordeste.

A canção *Lunik 9*⁷² (Gilberto Gil), analisa Durval, mostra claramente a visão de história dos tropicalistas, ou seja, de que a história surge “...sempre como uma ruptura, na

⁶⁷ Ibid, p. 426.

⁶⁸ Ibid, p.427.

⁶⁹ Ibid, p.427.

⁷⁰ Ibid, p.427.

⁷¹ Ibid, p.428.

⁷² “Poetas, seresteiros, namorados, correi/É chagada a hora de escrever e cantar/talvez as derradeiras noites de luar/Momento histórico/simple resultado/do desenvolvimento da ciência viva/Afirmação do homem/normal, gradativa/sobre o universo natural/sei lá que mais/Ah! Sim/os místicos também/profetizando em tudo o fim do

forma cristalizada de se ver e se dizer um objeto, de significá-lo: como um momento das positivities do passado, mas também como um momento de afirmação de sua alteridade.”⁷³ Nesse caso, para os tropicalistas, a história não é portadora de nostalgia do passado, mas incorpora a alegria do novo, das mudanças, resgatando a multiplicidade de olhares, pontos de vista remetidos à mesma sociedade, que contém a rápida e multifacetada informação. Sendo assim, “A história é a quebra das identidades fixas para os indivíduos e para a sociedade. Ela é caminhar contra o vento, sem lenço e sem documento, se opondo às unanimidades.”⁷⁴

Durval ressalta que, no repertório tropicalista, principalmente de Caetano Veloso, “...nunca se sabe nada de si ou do outro, definitivamente, pois tudo é uns e outros...”⁷⁵. Tudo se completa, se mostra, se insurge, e em virtude disso, se deve dar atenção às menores diferenças, onde o que aparenta circularidade, ocorre sempre diferente. Caetano faz a união das palavras e dos sons, fazendo com que um extraia do outro o que é inesperado, tornando óbvio o que se encontrava encoberto, bem como o sentido crítico. Com relação a Gilberto Gil, este tende a explorar as probabilidades sonoras das palavras, seu ritmo e sua acentuação. No entanto, os dois assumem o prazer da diversão com as palavras, os sons, as coisas, as assonâncias e dissonâncias, rimas e imagens. A liberdade de linguagem na canção é declarada por eles, no sentido de superar

“...a prisão a um dado referente, a um dado lugar, a um dado tempo, a um dado projeto ideológico, como ocorria com as canções de protesto. Eles potencializavam o caráter lúdico da canção, bem como, o seu caráter político, de poderoso agenciador de subjetividades, bem mais eficiente que a música preocupada em louvar apenas o que devia ser louvado (...) Em lugar da conversão, o tropicalismo proclama a diversão, entendida não como a postura festiva, alienada, mas como a capacidade de mudança de direção...”⁷⁶

Para Durval, a crítica às imagens e exposição de clichês é feita pelo movimento através da justaposição, da bricolagem de variadas visões e falas a respeito de um mesmo objeto, dando origem a um inventário antropofágico das variadas máscaras assumidas pelo objeto. Por exemplo, a “...música Geléia Geral, de Gilberto Gil e Torquato Neto (...) é feita

... mundo/e em tudo o início dos tempos do além/em cada consciência/em todos os confins/da nova guerra ouvem-se os clarins/Guerra diferente das tradicionais/guerra de astronautas nos espaços siderais/E tudo isso em meio às discussões/muitos palpites, mil opiniões/Um fato só já existe/que ninguém pode negar/7, 6, 5, 4, 3, 2, 1...já!/Lá se foi o homem/conquistar os mundos/Lá se foi/lá se foi buscando/a esperança que aqui já se foi/Nos jornais, manchetes, sensação/Reportagens, fotos, conclusão:/a lua foi alcançada afinal/Muito bem/Confesso que estou contente também/A mim me resta disso tudo uma tristeza só:/talvez não tenha mais luar/pra clarear minha canção/O que será do verso sem luar/o que será do mar/da flor, do violão/Tenho pensado tanto, mas nem sei/Poetas seresteiros, namorados, correi/É chagada a hora de escrever e cantar/talvez as derradeiras noites de luar.” HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Gilberto Gil**. São Paulo: Abril, 1971, nº 30.

⁷³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Op. Cit. p.428.

⁷⁴ Ibid, p.428.

⁷⁵ Ibid, p.429.

⁷⁶ Ibid, p.429.

pelo agenciamento e bricolagem de todas as imagens e enunciados cristalizados acerca da identidade do país e ligados à visão nacionalista.”⁷⁷ Na realidade, na construção do texto tropicalista, as metáforas presentes no discurso nacional-popular são substituídas pelas metonímias, onde uma palavra surge no lugar de outra, com a nova palavra guardando o mesmo sentido. Também são utilizados os quadrinhos, para gerar rapidez e concisão das mensagens.

Ao se utilizar da palavra como materialidade, diz Durval, o Tropicalismo está apontando para João Cabral de Melo Neto e para a poesia concreta, e estabelecendo uma poética sem eloquência, “...mas concisa, de construção, preocupada em limpar o discurso de todo monte de imundo lixo baiano.”⁷⁸ A produção tropicalista destaca-se pelo vigor e economia da forma, uma marca também presente no trabalho de Dorival Caymmi e João Gilberto, e elege “...o desagrado, o cortante, o agudo como o caminho do belo, que nasce do encontro do Nordeste com São Paulo, esta metrópole desagradável, cortante, mas bela.”⁷⁹ Também reproduz o uso que Guimarães Rosa faz do sentido lúdico e barroco das palavras, com sua estética, aliando rigor, prazer e jogo. Como também faz ecoar a poesia popular nordestina, com a sua dizibilidade precisa e construtiva, misturando ceticismo, humor e esperança. Os tropicalistas problematizam as relações que se desejam manter com os canais de comunicação, através da colagem, da paródia e da sátira, provocando um conflito com os elementos com os quais estão trabalhando, sejam eles modernos ou tradicionais, no sentido de evitar “...que suas obras fossem domadas pela própria mídia e pelo mercado, trabalhando sempre com distanciamento crítico, para não se deixar mesmerizar, simplificando o complexo, mas problematizando o simples.”⁸⁰

Segundo Durval, é também pela paródia e pelo riso que o Tropicalismo rebaixa e priva do seu sentido aurático a produção de arte ‘nacionalista’, ‘revolucionária’, ‘de protesto’, ‘proletária’, ou seja, “As cerimônias sagradas de entoação dos ‘hinos de protesto’ e das ‘canções revolucionárias’ são transformadas em performances de deboche, de provocação, de choque, que promovem a crítica destas cerimônias.”⁸¹ Há, na produção tropicalista, uma exposição da postura ritualística conservadora, tanto da esquerda como da

⁷⁷ Ibid, p.430.

⁷⁸ Ibid, p.431.

⁷⁹ Ibid, p.431.

⁸⁰ Ibid, p.431.

⁸¹ Ibid, p.431.

direita, a práticas cerimoniais “...de devoração crítica dos seus símbolos, mitos e estereótipos.”⁸²

É com o Tropicalismo, afirma Durval, que a música popular passa a ter uma posição de vanguarda na produção cultural brasileira, reencontrando “...seu lado lúdico, desviante, carnavalizado, corporal, gestual.”⁸³ Aspectos perdidos desde a década de trinta, quando as classes favorecidas e o Estado voltaram seus interesses para a música popular, no sentido de utilizá-la para propagar idéias, para educar a população e para construir um espírito nacional. Foi institucionalizado oficialmente um espaço para a música popular, com a finalidade de afastar “...seu caráter disruptivo, lúdico, desviante, malandro, marginal, evitando ‘sua degradação pelo caráter edênico’, pelos inconvenientes trazidos por sua origem mestiça, negra, pobre, pela sua ênfase no corporal, no sensual: tornando-a mais espiritual, educativa, cívica (...) mais reflexiva, menos gestual e ritual.”⁸⁴ E depois, no final dos anos cinquenta, com a esquerda propondo um revalorização da música popular, por estar preocupada com a doutrinação de consciências, “...com o seu lado lúdico, carnavalesco, desviante”⁸⁵, que, no entanto, foi bloqueado por continuar com a mesma função educativa, cívica e espiritual.

De acordo com Durval, ao contrário da canção de protesto, que renunciava, através das canções, um tempo utópico que se aproximava, quando a exploração teria um fim, um dia que já estava raiando e que vinha para ficar, onde o tempo presente era só tristezas e sonho com o carnaval de amanhã, como forma de resistir a um presente desterritorializado e cheio de frustrações, o Tropicalismo renunciava um direito à alegria para hoje, de imediato, e tira proveito da “...tensão entre arranjos e letras, entre som e ruído, entre assonância e dissonância (...) questionando a própria função de distração (...) exigindo uma postura atenta do ouvinte e o despertar dos ouvidos para a surpresa.”⁸⁶ Justapondo sons modernos e tradicionais, os arranjos quase sempre atuam de forma a destacarem os versos, fazendo parte da própria transmissão da mensagem, onde não haverá uma separação do conteúdo e forma e onde a mensagem não se manifesta apenas pela letra, mas também “...pelo ritmo, pelo arranjo, pelo uso de instrumentos, pela harmonia, pela tonalidade, pelas formas de colocação de voz,

⁸² Ibid, p.431.

⁸³ Ibid, p.432.

⁸⁴ Ibid, p.432.

⁸⁵ Ibid, p.432.

⁸⁶ Ibid, p.434.

pela apresentação no palco.”⁸⁷ Para os tropicalistas, o momento presente é o único de existência da canção por completo.

Durval não deixa nenhuma dúvida de que o Tropicalismo rompe todas as fronteiras e preconceitos que envolvem os sons nacionais e internacionais, sejam eles rurais, urbanos, nordestinos ou paulistas. A produção tropicalista faz novas incorporações, da mesma forma que fez Luiz Gonzaga para originar o baião; como também fez Jackson do Pandeiro, dando origem ao rojão; e as que foram feitas pelo grupo da Bossa Nova. Também unindo o erudito e o popular, a canção tropicalista faz um cruzamento do “...tom lírico da bossa nova com o tom épico das músicas de protesto, colocados num mesmo arranjo, de forma a que esta tensão permaneça e se amplie, fazendo uma festa de arromba com as escutas tradicionais.”⁸⁸ Na realidade, o grupo baiano tenta modificar a forma de ver e dizer tanto a cultura como a relação estética e política. Isso não apenas através da produção de sons, mas também da produção poética e das apresentações. Durval afirma que

“As canções tropicalistas faziam ruir as imagens e enunciados mais queridos da direita ou da esquerda, em relação ao país, ao serem aproximados e revelarem o seu parentesco. A diversão tropicalista mostra que, entre a invenção da direita e a inversão da esquerda, a diferença era apenas o sinal trocado, porque eram discursos presos a um mesmo dispositivo de poder: a formação nacional-popular. Os tropicalistas expõem, de forma cruel, as contradições da esquerda nacional-populista e da burguesia brasileira.(...) Uma esquerda passiva que só falava em revolução e era conservadora em matéria de estética, cantando mais a tristeza que a alegria.(...) Alegria, Alegria, consagra a afirmação da vida como uma atitude positiva: consagra o riso como uma poderosa arma para corroer os discursos do poder, como o método de atuação política no sentido de divertir os sentidos estabelecidos, abrindo, na linguagem, brecha de onde possam emergir novos tempos e novos espaços.”⁸⁹

Para Durval, se o movimento tropicalista rompeu com uma postura nacional com relação à música, certamente acontecerá uma reformulação do regional em sua produção. A posição tropicalista já é de ruptura com posições regionalistas que perpassam as manifestações com relação a uma identidade nacional e cultural do país. Nesse caso, ao nomear a Bahia como centro e São Paulo como sendo externo à cultura brasileira, o grupo está exercendo um “...descentramento polêmico da cultura do país e contestam a hegemonia cultural paulista, deslocando para as margens o centro e para o centro as margens...”⁹⁰ Segundo Durval, essa baianidade é utilizada como sendo uma identidade provocativa e polêmica, contestando suas próprias identidades regionais. Da mesma forma que o movimento desnacionaliza, também desregionaliza sons e temas, despojando-os da categoria de folclóricos e tradicionais. Como base, os tropicalistas agenciam os sons nordestinos, que

⁸⁷ Ibid, p.435.

⁸⁸ Ibid, p.435.

⁸⁹ Ibid, p.436.

⁹⁰ Ibid, p.436.

passam por uma reelaboração com elementos modernos, para não mais serem apenas som do Nordeste ou do Sul, mas um som brasileiro, cujo destino é o mundo. A música nordestina

“...deixa de ser a ‘reserva de raízes’, para proliferar como risomas de novas sonoridades. As canções da tropicália agenciam informações da embolada, do desafio, de cordel, da cantoria de feira, do coco, do xaxado, do xote, do baião, do samba de roda, do frevo, do maracatu, do batuque, da ciranda, do pastoril, do reisado, do bumba-meu-boi, da capoeira, do forró, integrando-os às informações do jazz, do blues, do rock, (...) compondo um universo musical rico, polimorfo e aberto.(...) O regional deixa de ser uma fronteira, um limite, para ser um ponto de partida (...) deixa de ser raiz, para ser matriz: (...) O banal passa a ser o original (...) o redundante passa a ser informativo. O som do Nordeste, de retaguarda torna-se vanguarda: de fornecedor, torna-se criador de novos ritmos.”⁹¹

Durval passa a refletir o Tropicalismo num contexto regional em relação ao nacional, no caso, o Nordeste em relação a São Paulo como representante do nacional. E salienta que este foi o último movimento cultural que colocou em discussão a relação existente entre o cultural e a identidade nacional ou regional, como também foi o que deixou evidente os limites dessa relação. Ao questionar simultaneamente o nacionalismo e o regionalismo, o tropicalismo livrou o produto cultural da obrigação de ser a imagem de um espaço específico, de uma região ou de uma nação. O movimento entendia o problema da dependência cultural como um ponto ainda a ser resolvido, não negando o elemento estrangeiro, ou fechando as fronteiras, mas montando uma estrutura de produção cultural a nível nacional ou regional, que rompesse com as fronteiras impostas “...por uma postura xenófoba ou provinciana.”⁹² Essa estrutura teria a capacidade de conviver com correntes de informações culturais no âmbito internacional, mas não se submetendo à forma colonizada de subserviência. Para o Tropicalismo, afirma Durval, “...a visão sintética de uma nacionalidade ou de uma região é um sonho, é uma intenção que deve estar sempre presente no horizonte do artista, do produtor cultural, embora não seja um elemento obrigatório para definir sua linguagem.(...) são apenas mais um elemento”⁹³

Durval salienta que o movimento tropicalista considera o espaço como sendo uma medida do poder e ao descobri-lo, percebe que ele é múltiplo, segmentado por disputas que perpassam o social, e uma canção que expõe claramente essa relação de espaço e poder, é *Enquanto seu Lobo não Vem*⁹⁴ (de Caetano Veloso), em que posições e lugares “...são

⁹¹ Ibid, p.437.

⁹² Ibid, p.438.

⁹³ Ibid, p.438.

⁹⁴ “vamos passear na floresta/escondida/meu amor/vamos passear na avenida/vamos passear nas veredas/no alto/meu amor/há uma cordilheira/sob o asfalto/a estação primeira de/mangueira passa em ruas/largas/passa por debaixo da avenida/presidente vargas/presidente vargas/presidente vargas/vamos passear nos Estados/unidos do Brasil/vamos passear escondidos/vamos desfilar pelas ruas/onde mangueira passou/vamos por debaixo das ruas/debaixo das bombas, das/bandeiras, debaixo das botas/debaixo das rosas dos/jardins, debaixo da lama/debaixo da cama/debaixo da cama/debaixo da cama.” FAVARETTO, Celso. Op. cit., p. 161.

instituídos por um saber que advém dos centros de significação: um saber que emerge das várias lutas sociais.”⁹⁵ Simbolizado pela história infantil, a luta de combate à repressão política perpassava pela arquitetura de espaços “...alternativos, desviantes, divertidos, lutando contra a própria castração da libido, do desejo, da sexualidade...”⁹⁶ Segundo Durval, brincando com as ambigüidades do poder, a canção objetiva despertar uma atenção para os diversos tipos de contra-poderes, que abrangiam desde uma dimensão geopolítica à psicanalítica, em que se planeja as vinculações envolvendo “...subjetividade, indivíduo, espaço e poder.”⁹⁷

Para os tropicalistas, diz Durval, a possibilidade de se edificar espaços que fossem desviantes dos já existentes e sólidos, tanto na arte como na música ou na política, surgia da crítica que tinha por finalidade “...desobjetivar objetos consagrados, produzindo o novo, a surpresa...”⁹⁸ e nesse sentido a canção *Não Identificado* (de Gilberto Gil) reflete a imagem da necessidade de se extinguir

“...espaços fechados pelo poder, espaços cristalizados, tradicionais, conservadores, anti-modernos, sustentados pelas antigas relações sociais, pela injeção da modernidade, que produz o contraste, o estranhamento, o fora de lugar, a relatividade de lugares, o deslizamento dos códigos espaciais e a multiplicidade de referências.”⁹⁹

O movimento tropicalista, afirma Durval, trabalha com outros nordestes que existiram e que ainda são possíveis, tecendo críticas a uma referência de identidade imóvel, autoritária, onde o sentido é homogêneo e as relações econômicas, culturais e de poder são poderosamente hierarquizadas. Um território onde os maiores símbolos ainda eram o coronel e o cangaceiro. O objetivo é tirar a virilidade desses dois sujeitos e carnalizar suas figuras, de forma a colocar em dúvida suas masculinidades, Ou seja: “...desbundar, falar de um nordestino que tem dúvidas e não certezas, que tem sensibilidade e faz poesia, que não mata, não atira, nem fere à faca, era pôr em questão estes símbolos e a própria identidade espacial a que remetiam.”¹⁰⁰ Tanto nas falas como nos gestos do teatro, dos filmes, das músicas (de Gilberto Gil e de Caetano Veloso) se tem os Nordeste e nordestinos, mostrando as mais diversas e possíveis subjetividades, que rompem com o “...Nordeste-coronel, Nordeste-cangaceiro, Nordeste-seca, Nordeste-santo. O tropicalismo traz a derrubada dos símbolos, dos

⁹⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Op. cit. p.438.

⁹⁶ Ibid, p.439.

⁹⁷ Ibid, p.439.

⁹⁸ Ibid, p.439.

⁹⁹ Ibid, p.439.

¹⁰⁰ Ibid, p.439.

ídolos: traz o deslocamento de lugares. O nordestino se transforma, com ele, no mais urbanizado e moderno dos brasileiros.”¹⁰¹

Durval enfatiza que o levantamento dessa questão da idéia de Nordeste se dá depois do triunfo total desta idéia, no final da década de cinquenta, quando a região consegue o *status* de um espaço à parte dentro do país, sendo completamente institucionalizada com a criação da SUDENE. Nesse ponto, afirma o autor, a região deixava de ter um problema, que era a seca, para se tornar uma região problemática, que requeria a atenção do poder nacional. A SUDENE se transforma na grande representante da ação empreendida pela esfera reformista da burguesia nacional. Então, as idéias que explicavam o comportamento dos nordestinos e lhes davam uma história, mentalidade e memória, ficam arcaicas, ultrapassadas, sempre mais “...fora de lugar, ridículas, grotescas. Uma identidade que só as alegorias podiam unificar e, ao mesmo tempo, expor sua segmentação, sua ruína. Abrindo a possibilidade para a emergência do novo, tomando tanto o Nordeste como o Brasil, como laboratórios da diferença.”¹⁰² O que o Tropicalismo faz, afirma Durval, é tomar esses espaços como áreas da multiplicidade e reprodução de perfis, de realidades caleidoscópicas e movediças. Rompe com as

“...identidades espaciais, que se sustentavam e sustentavam as estruturas autoritárias do país, que queriam abolir as diferenças, substituindo a semelhança absoluta, a totalidade, pelas harmonias parciais possíveis. Lançar mão dos estereótipos sobre o Brasil, sobre o Nordeste e o nordestino, para, elevando-os ao grotesco, fazer surgir seu ridículo, destruindo os mitos que sustentavam estas identidades.”¹⁰³

Segundo Durval, ao destruir os mitos, como os que envolvem a Bahia, os tropicalistas colocam-na algumas vezes no centro da cultura brasileira, em outras, na margem. A Bahia é tomada como fonte de informações culturais, mas não é um referente espacial fixo, um ponto de vista, um jeito de falar e escutar. Na realidade, é um espaço subjetivo, com uma sensibilidade constantemente em mudança. No Tropicalismo, “...suas canções não são nem Bahia, nem Brasil. Elas não estão presas a estas fronteiras, por não existir, no campo da cultura, uma origem nacional ou regional possível para suas formas e matérias de expressão.”¹⁰⁴ Neste caso, não existe um produto cultural exclusivo de um determinado lugar ou espaço. É sempre o resultado do cruzamento de variadas informações. Também, diferentemente dos movimentos de caráter nacional-popular, os tropicalistas não trabalham com os segmentos binários, com oposições duais, para refletir a cultura e a identidade

¹⁰¹ Ibid, p.440.

¹⁰² Ibid, p.440.

¹⁰³ Ibid, p.440.

¹⁰⁴ Ibid, p.441.

nacional. Então, o Tropicalismo ao invés de fazer uma oposição entre São Paulo e o Nordeste para o seu surgimento, ele representa o encontro, a aproximação e a reciprocidade das informações culturais dos dois espaços.

Tendo por base as sonoridades nordestinas, diz Durval, a elas os tropicalistas somam elementos da música erudita paulista e das novas conquistas da música popular nacional e da música internacional. No caso do Nordeste, este sai do seu lugar de origem, tradicional, para ser elevado ao lugar de referência na “...construção do moderno, do industrial, da cultura de massas no país.”¹⁰⁵ Na produção tropicalista, tem início um redimensionamento musical do Nordeste, estabelecendo um procedimento estético não-regionalista, e colocando em questão, além da idéia de região, também o espaço que seria destinado ao Nordeste no caso da divisão nacional do trabalho, incluindo aí o intelectual. É, então, quando o Tropicalismo vai se chocar com a esquerda e seus intelectuais, presos ainda ao quadro conceitual. De acordo com Durval, a reafirmação da imagem de um Nordeste tradicional (lugar de miséria e injustiças sociais) era de fundamental importância para os intelectuais de esquerda, porque estava legitimando uma leitura dualista feita por eles, sobre a realidade nacional. Essa esquerda viaja nas dicotomias e não observa que a imagem do Nordeste, como lugar de miséria e pobreza, era plenamente utilizada para esconder a miséria e a exploração do trabalho promovida pela burguesia do Centro-Sul.

Entre estes intelectuais de esquerda, Durval cita Ferreira Gullar e faz forte crítica a um artigo que o mesmo escreveu no jornal *O Pasquim*, no qual Gullar “...se contrapõe claramente ao desvio que os tropicalistas estavam provocando na forma de ver e dizer o Nordeste e o nordestino.”¹⁰⁶ Para Durval, o que se observa, é um esforço daquele intelectual em recolocar o Nordeste e o nordestino em seu lugar, conservando-o em seu sentido tradicional. E também, além de uma leitura equivocada do Tropicalismo, Gullar diz que o Nordeste é desagradável tanto quanto o primo pobre, e parece até contente com os nordestinos voltando à cena, da forma mais esperada, em ‘andrajos’, até mesmo reproduzindo imagens como a dos ‘retirantes de Portinari’, ou mesmo as dos ‘severinos de João Cabral de Melo Neto’. Mas, na realidade, afirma Durval, o que parece incomodar bem mais Gullar são os nordestinos que tomaram a cena cultural brasileira, principalmente da música popular, “...se proclamando vanguarda e reivindicando o direito a uma ‘boa curtição e a entrar no

¹⁰⁵ Ibid, p.441.

¹⁰⁶ Ibid, p.442.

barato’. Seu olhar parece mais preparado para ver o Nordeste como sempre foi, do que como ‘um novo São Paulo’, com chaminés e fábricas automatizadas.”¹⁰⁷

Continuando sua crítica a Gullar, Durval salienta que, mesmo os discursos oficiais do regime militar afirmando que os problemas do Nordeste tinham sido solucionados, em decorrência da industrialização, da implantação dos parques industriais e a transferência de recursos através da SUDENE, tudo isso era negado por uma realidade, mostrando o grande número de miseráveis, derrubando a imagem de um novo Nordeste. Mas, pelo menos na canção de Gonzaga, essa região dispararia e para aquele intelectual, esse fato negava o que não podia ser negado: que o Nordeste, após o processo de modernização, por mais conservadora que fosse, já não era o mesmo. Além do que sua população não desejava ser apenas o primo pobre e material abundante para denunciar o capitalismo com suas enfermidades. Para Durval, aquele intelectual julgava que miséria e modernidade não são compatíveis. Sendo assim, “...o nordestino, por ser pobre, ‘deve ser quadrado’, deve gostar de ouvir e ver falar de miséria...”¹⁰⁸ A interrogação dos tropicalistas é que, por ser pobre, o nordestino tem que desconhecer as inovações sonoras de Jimmi Hendrix e Janes Joplin e obrigatoriamente gostar apenas de viola e cordel. A fala de Gullar é um discurso que aponta para que o nordestino ‘assuma o seu lugar’, não apenas de flagelado social, mas também cultural.

No Tropicalismo, salienta Durval, o artista, sujeito da canção, não oculta a verdade acerca do Brasil ou do Nordeste, “...ele cartografa, desenha e redesenha, permanentemente, estes espaços, em que tanto ele como o sujeito, como os espaços que cria, se multiplicam em múltiplas verdades possíveis, variadas possibilidades de ver e dizer...”¹⁰⁹ Então, o sertão tropicalista vai além do de Guimarães Rosa, porque além de sábio, é também um sertão que busca se comunicar com o público, expressando um som moderno e fácil, numa linguagem-signo, não arcaica, como a de G. Rosa. Na realidade, o Nordeste lugar de “...miséria, da tradição, das cantigas de viola, do cordel...” emerge como sendo um espaço “...de riqueza cultural, rítmica, de modernidade musical e artística, de lugar das raízes do país ao de anúncio do futuro, isso misturado a toda a sua indigência social.”¹¹⁰ Já São Paulo, imagem “...da riqueza, do moderno, do arranha céu, surge como lugar da defesa da tradição

¹⁰⁷ Ibid, p.442.

¹⁰⁸ Ibid, p.443.

¹⁰⁹ Ibid, p.443.

¹¹⁰ Ibid, p.444.

cultural, da miséria urbana e suburbana, misturada ao futuro do país,...”¹¹¹ O movimento tropicalista vem romper com essa visão do Nordeste como região que significava regionalismo, e é contra essa imagem denotativa que a visão antropofágico-tropicalista vai se erguer, buscando

“...encontrar na transgressão da regra, a regra da transgressão; buscam produzir uma interpretação das margens, dos limites e não do centro, colocando o espaço no tempo, produzindo novas paisagens, belas e banguelas, cujo sentido é errante, é errático, retirante. Eles desenham um espaço como potência, como afirmação da vida, da criação. Espaço do sim, em oposição às fronteiras rígidas do não do regionalismo; fronteiras móveis ao sabor das utopias e das paixões.”¹¹²

Durval ressalta que o Tropicalismo questiona a divisão que é feita entre a matéria e o espírito, aparência e essência, nação, região e identidade cultural, e analisa a negação dessa divisão pela manifestação da questão do corpo, pois pensar o corpo é olhá-lo como linguagem, que embora não seja apenas fala, mas é uma linguagem. Então, aparência também é essência e estas são materiais. Sendo assim, “A nação e a região são materialidades e suas identidades são corpos lingüísticos.”¹¹³ Durval diz mais, que o corpo deve ser tomado como uma bandeira crítica na questão da identidade nacional e regional, não apenas escrevendo no corpo, mas, com o próprio corpo. Fazer essa crítica do conceito de nação e região, não tomando o corpo da história, mas o corpo na história. Passando a nação e a região por um processo de construção de um corpo. E então, tanto o corpo da nação e da região, como os diversos corpos (do soldado, dos cidadãos, o militarizado, militante, trabalhador, do Estado e os outros) passavam pela destruição, pelo despedaçamento e pela a segmentação desse corpo nacional ou regional, que seria pintado com outras cores, tornando-os andrógenos, de difícil identificação, escorregadio, alegórico, isto é,

“...um corpo que dança, que pula de um lugar para outro, que treme e que grita, dissonante, agudo, trinado (Carará), desbundado, um corpo linguagem de muitas nações e de muitas regiões, corpo voz do cosmo, cosmopolita. Do totalitarismo político do corpo fechado, corpo total, para o corpo segmentado tropicalista, corpo dionisíaco, fundando uma nova política.”¹¹⁴

A crítica tropicalista, diz Durval, vai também para o pensamento de que, ao se encontrar a verdade da pátria, também seria encontrada a própria verdade, de cada um. E na busca ao todo de cada um, ao qual cada indivíduo pertenceria e seria fragmentado, emerge a desconfiança com o que é de fora, estrangeiro, tornando-se sem raízes, o fragmento sem o todo, sem verdade, desarraigado de sua terra. Era primordial, para os tropicalista, fixar essa distância do que era estrangeiro,

¹¹¹ Ibid, p.444.

¹¹² Ibid, p.445.

¹¹³ Ibid, p.445.

¹¹⁴ Ibid, p.445.

“...esse olhar crítico de quem vê de fora, mas está dentro, esse desvio da rotina, da semelhança, da identidade, da repetição, para poder repensar a nação e a região, não como pátria, mas como frátria, como mátria, como solo criativo, produtivo (...) pensar os estilhaços, não como partes de um todo perdido, mas como partes da nação e da região geléia geral, ruína, mistura do dentro e do fora, amando o estrangeiro, o estranho, que quebra rotina, que complexifica o real, que corta as certezas, que desconfia, que diverte. O baiano, em São Paulo, (...) é esse estrangeiro em sua própria terra, é esse olhar estranho...”¹¹⁵

Segundo Durval, o movimento tropicalista deu à fala nordestina um lugar de destaque dentro da cultura nacional. Sempre identificada como um ponto de “...subdesenvolvimento, de analfabetismo, de rusticidade, com o tropicalismo, a fala nordestina impulsiona a modernidade e o desenvolvimento da canção, deixando de ser uma fala marginal e folclórica.”¹¹⁶ Também o sotaque, visto como um clichê do atraso, sai do isolamento regional das canções, e se transforma no sotaque que dominará na canção brasileira, se nacionaliza e se internacionaliza. A fala nordestina sai do lugar onde era agenciada para provocar o ridículo e passa a ser um poderoso recurso na produção artística, se convertendo

“...numa linguagem capaz de romper com o padrão emanado das metrópoles do Centro-Sul: transforma-se em um novo recurso que não estava disponível nos centros de produção (...) em uma linguagem desviante, mais crua, mais cruel e menos lírica provocando o choque, a incompreensão, envenenando os códigos lingüísticos...”¹¹⁷

O interesse dos tropicalistas, afirma Durval, era no sentido de descentralizar a cultura, e não instituir um novo centro. Portanto, não existia um interesse regionalista de consolidar a Bahia ou qualquer outro lugar como um novo centro da cultura brasileira. O movimento desreca as informações culturais vistas como exóticas, regionais e folclóricas, com a destruição da hierarquia que as submetia a um segundo plano como formas de expressão e tornando-as válidas, como quaisquer outras. É contra a estratégia do discurso regionalista, afirma Durval, que o Tropicalismo se volta, buscando

“...sempre pensar a realidade, a identidade do país e de sua cultura, através de um dado espaço regional. (...) denuncia a hegemonia paulista, a sua pretensão de ser o centro da cultura brasileira (...) a praia de Ipanema (...) a mitificação da Bahia, do Nordeste como o centro de tudo, de onde tudo partiu, o lugar da autenticidade e da tradição, trazendo à tona à nossa falta de raízes, a nossa absoluta falta de tradição.”¹¹⁸

Durval direciona sua análise, agora, aos novos baianos, fora do seu espaço de origem e localizados em outro território, o paulista. Observa-se que o autor denomina de novos baianos é, além do grupo denominado de *Os Novos Baianos*, todo o grupo artístico que fez emergir o movimento tropicalista, e que, ao se apresentarem em São Paulo, exploravam,

¹¹⁵ Ibid, p.446.

¹¹⁶ Ibid, p.447.

¹¹⁷ Ibid, p.448.

¹¹⁸ Ibid, p.448-9.

de forma paródica, o estereótipo do baiano, elemento marcante em todos os migrantes nordestinos lá residentes. Mas também é uma referência generalizada a todos os migrantes nordestinos que normalmente são chamados de “bairianos” (ou “paraíba”). O grupo baiano, além de se dizer preguiçoso, sensual e mestiço, também explorava “...a dissonância entre o que diziam, faziam e a imagem cristalizada do baiano.”¹¹⁹ Sendo São Paulo uma sociedade de um moralismo arraigado, entraria em choque com esses ‘novos bairianos’, ‘doces bárbaros’, que estavam ameaçando o código dos valores burgueses, e procuravam, com assídua frequência, chocar-se com essa “...classe média, explorando, até ao grotesco, o medo da instintividade do ‘baiano’, a sua sensualidade, o seu lado dionisiaco, carnavalesco, em oposição à racionalidade paulista, à sua seriedade, à sua rigidez apolínea.”¹²⁰ O movimento tropicalista proclamou a predominância do desejo, dos ‘instintos’ e emoções sobre a razão. Assumiram-se “...bárbaros tecnizados, desestabilizadores da civilização, que seria representada por São Paulo.(...) O baiano seria o que vem de fora, o ‘estrangeiro’, o diferente, o que amedronta, o que se infiltra e dissolve a cultura paulista.”¹²¹

Durval salienta que o movimento tropicalista, se afirmando baiano, quando já são populares, ídolos e vistos como de vanguarda da cultura nacional, mostra que o preconceito dirigido ao nordestino (ao baiano, na realidade) é um preconceito dirigido ao preto e ao pobre. Não são apenas os pobres que migram, mostram os tropicalistas. A classe média também, mas esta não será considerada nordestina, pois ela também participará da discriminação aos migrantes nordestinos e pobres. Portanto, esse migrante de classe média, já completamente incorporado ao código disciplinar burguês, não é incômodo, nem causa medo. O que representa medo, ameaça para o poder, é o “...migrante não fixado, desterritorializado completamente, que escapa da rede de normas e regras que regem a sociabilidade urbana: ...”¹²² Os bairianos também procuram ressaltar a não integração dos migrantes aos códigos de sociabilidade burgueses e expõem que essa não assimilação não é causada por uma falha, erro ou falta, mas por uma impossibilidade inerente ao sistema institucional dos grandes centros urbanos capitalistas. Para Durval, “O novo baiano seria exatamente este ser que nunca se deixa assimilar completamente, que resiste à integração completa aos códigos, que explora as

¹¹⁹ Ibid, p.450.

¹²⁰ Ibid, p.450.

¹²¹ Ibid, p.450.

¹²² Ibid, p.451.

zonas de sombra das cidades, que corrói, por dentro, as estruturas, entrando em todas e de todas saindo, ...”¹²³

Segundo Durval, através do deboche e auto-ironia, os tropicalistas brincam com a maneira com que os nordestinos são tratados. Eles frustram o projeto de branqueamento total da população paulista. Projeto esse, alimentado pela burguesia desse Estado desde o século XIX. Gilberto Gil reafirma a relação existente entre a baianidade e a negritude, revertendo o lugar do negro, este deixando de “...ser o trabalhador braçal, que deixa de ocupar o lugar reservado, desde a escravidão para os negros, e assume a vanguarda cultural do país, além de ser um negro que galgou postos importantes (...) como administrador...”¹²⁴

Nas canções tropicalistas, está sempre presente a tensa relação entre o migrante e a cidade. O choque de quem chega numa cidade grande é uma constante na produção do movimento e mesmo nas entrevistas de seus membros, mostrando o drama do migrante aprendendo novamente a viver, buscando e construindo territórios, conquistando espaços, dando significados aos novos lugares, construindo uma nova sociabilidade e desenvolvendo novas malhas de solidariedade. Para suavizar todo esse processo de “...sentimento de perda ‘do seu espaço’, o migrante transporta, para este novo espaço, fragmentos do mundo anterior, que possam gerar uma certa familiaridade...”¹²⁵ São lembranças que procuram ordenar o passado com o objetivo de orientar o presente, e participam fortemente

“...da construção e reforço de uma série de estereótipos sobre o espaço de onde vieram, ao pinçar as imagens mais tradicionais, mais cristalizadas e transportá-la para o novo habitat. Os tropicalistas agenciam estas lembranças estereotipadas, embora alterando o seu sentido, desviando-as da forma como estavam organizadas anteriormente.”¹²⁶

Durval enfatiza que, nessa revivência que o migrante faz do passado, se revela uma criação do novo, do presente, partindo de materiais reatualizados, e como os tropicalistas, esses migrantes se utilizam do *kitch*, e também de matérias e formas de expressão de seu mundo regional anterior, “...para inventar uma tradição, recriando estes materiais, dando novos sentidos. O rural se mistura com o urbano; o moderno se inventa pela agenciamento de cacos da tradição e do folclore.”¹²⁷ Nesse caso, pode-se considerar o migrante como sendo um tropicalista, visto que, enfrentando a carência de espaços em sua lembrança, na nova cidade, ele conduzia “...para suas ruas, praças e casas de show o forró, as barracas de feira, os violeiros e repentistas, que transformavam uma calçada, uma escadaria, num ‘pedaço perdido

¹²³ Ibid, p.451-2.

¹²⁴ Ibid, p.452.

¹²⁵ Ibid, p.452.

¹²⁶ Ibid, p.453.

¹²⁷ Ibid, p.453.

do Nordeste’.”¹²⁸ Daí porque o direito às praças públicas aclamado pelos tropicalistas é uma reivindicação dos artistas nordestinos, que devastam as ruas da arte, com sua música fora de lugar, que toma conta das ruas e praças e até do templo da cultura paulista, o Teatro Municipal, tornando “...as pedras da cidade sonoras, menos ásperas para quem e de fora e produzem o sentido de familiaridade espacial.”¹²⁹

Durval diz que, tanto para os tropicalista, assim como para os migrantes, o Nordeste é um “...espaço que se ama quanto mais dele se distancia, quanto mais ele deixa de existir. Este distanciamento penetra como matéria corante na memória deste espaço, que some na poeira das estradas, tornando suas formas mais claras, mais visíveis.”¹³⁰ Portanto, quanto mais distante do Nordeste, mais se é nordestino. Embora esse Nordeste visto de longe, da cidade grande, seja visto com outros olhos. Isso porque transpor fronteiras, viajar, torna possível uma nova visão das coisas e espaços, faculta um novo olhar, surgido da perda das raízes e permitindo delinear novas cartografias do regional. Para Durval, “Foi do choque da dura poesia concreta de São Paulo, de sua agressividade, de seu agudo metálico, que os novos baianos tiveram sua sensibilidade modificada e a sua elaboração da imagem da Bahia transformada.”¹³¹

Segundo Durval, apesar de toda curiosidade com relação ao novo, ao desconhecido, da vontade de viajar, e ao mesmo tempo, apesar do medo, do perigo, do enfrentamento que tudo isso representa, da nova sensibilidade e organização do seu espaço presente, o migrante procura sempre manter vínculos que garantam um possível retorno quando for necessário. E é nas cartas dos migrantes, enfatiza Durval, parodiada pelos tropicalistas, que se inscreve esta estratégia que garante a manutenção da união com suas origens. Estas cartas são

“...um empreendimento tático, destinado a defender posições, a assegurar conquistas, em que não se diz o que realmente está acontecendo, mas aquilo que quer ouvir quem recebe, por isso, a imagem que produz de quem escreve e do lugar onde está, quase sempre, é a afirmação de uma diferença, de uma superioridade em relação à situação anterior, ao lugar de onde saiu, sempre rebaixado, para valorizar o empreendimento do migrante. Ela produz ilusões, porque é uma produção onírica. Ela simula felicidade e, ao mesmo tempo, é um meio de esquecimento”¹³²

Para Durval, a carta do migrante cria outro Nordeste, outra Paraíba e até mesmo outra mãe e outros frutos da saudade, assim como toda essa distância acaba

¹²⁸ Ibid, p.453.

¹²⁹ Ibid, p.453.

¹³⁰ Ibid, p.455.

¹³¹ Ibid, p.455.

¹³² Ibid, p.456.

produzindo a ilusão da posse da identidade e da verdade do distante. Então “À distância, todos os pontos que compõem a figura se unem e o quadro parece claro, homogêneo, simples, só então se pode ver o que é o Nordeste, porque se sabe o que é São Paulo,...”¹³³ Na realidade, a carta, quase sempre, é uma afirmação de vitória, ou seja, não é o confessar de uma derrota, isso porque o derrotado não se manifesta, não escreve. Ele silencia, ou então só o faz quando recebe ameaça de morte, de destruição. Então, esconder o pior é a estratégia dessas cartas, são encenações, simulações. Embora feitas numa estrutura narrativa rígida, para que transmitam credibilidade. E isso se dá através da repetição de imagens e exposições do espaço presente. Para Durval, comumente, estas cartas representam

“...uma vitória para quem não sabe escrever e, ao mesmo tempo, é a confissão de uma impotência, de uma dependência, de quem sabe escrever (...) se torna cada vez menos pessoal, não fala de uma pessoa, mas de relações entre quem dita, quem escreve, quem recebe e até de uma quarta pessoa, no caso de quem receber, ter que recorrer a outra pessoa para lê-la.”¹³⁴

Durval cita a canção *No Dia que Eu vim-me Embora*,¹³⁵ (de Caetano Veloso e Gilberto Gil), onde é encontrado o contra-discurso dessa ‘triste partida’. Nela se encontram relativizadas as imagens e enunciados estereotipados, com relação à partida dos nordestinos para os grandes centros urbanos, onde a introdução de imagens e afirmações vão romper com uma narrativa já esperada. Na canção, “O grotesco carnavalesco, dessacraliza o momento da partida (...) banaliza a situação...”¹³⁶ Para Durval, o novo baiano é exatamente esse nordestino que se abre para uma diversidade de signos ofertados pelo espaço urbano. Incorporando-os ao seu cotidiano, está aberto à nova sensibilidade e atento para esta polissemia, e não está preso à uma defesa do nacional ou regional, na realidade, ele é

“...transnacional e transregional, é ponta de lança da vanguarda cultural do país. (...) não era o indigente social que chegava, era aquele que vinha trazer a riqueza cultural: vinha dar lições de modernidade em São Paulo, mostrando o quanto São Paulo tinha de tradicional e conservador, como o desenvolvimento de São Paulo era tão reativo à modernidade, quanto o subdesenvolvimento do Nordeste, porque estavam interligados pelas mesmas relações sociais e de poder;...”¹³⁷

¹³³ Ibid, p.456.

¹³⁴ Ibid, p.457.

¹³⁵ “No dia que eu vim-me embora minha mãe chorava em ai/minha irmã chorava em ui/e eu nem olhava pra trás./No dia que eu vim-me embora/não teve nada de mais./Mala couro forrada/com pano forte e brim cáqui./Minha avó já quase morta, minha mãe até a porta, minha irmã até a rua/e até o pôrto meu pai./O qual não disse palavra/durante todo o caminho./E quando eu me vi sozinho/vi que não entendia nada/nem de pro que eu ia indo/nem dos sonhos que eu sonhava./Sentia apenas que a mala/de couro que eu carregava/embora estando forrada/fedia/cheirava mal./Afora isso, ia indo/atravessando, seguindo/nem chorando, nem sorrindo/sozinho pra capital./Nem chorando, nem sorrindo/sozinho pra capital.” HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Caetano Veloso**. São Paulo: Abril, 1971, n. 22.

¹³⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. op. cit. p.458.

¹³⁷ Ibid, p.458.

Por fim, Durval afirma que, com o Tropicalismo, a Bahia passa a ser o centro da contra-cultura do país, com os novos baianos trabalhando na lavoura e construção civil, invadindo o mercado cultural, fazendo com que a modernidade fosse trazida pelos baianos, e a tradição fosse defendida pelos paulistas. Mas Durval ressalta que os tropicalistas não assumem uma posição regionalista agressiva com relação aos paulistas. Na realidade, eles consolidam a importância de São Paulo, em virtude da sua falta de bases culturais, por oferecer uma enorme diversidade de signos dos quais os novos baianos queriam tomar parte. O novo baiano também queria seu direito de sentar à mesa e desfrutar das vantagens do crescimento econômico acelerado, em aceleração desde o final da década de cinquenta. Na canção *Miserere Nobis*¹³⁸ (de G. Gil e Capinam), os baianos desarrumam a mesa da burguesia sulista,

“...viram a mesa, derramam o vinho, (...) numa sublevação que não se baseia na morte, mas, na afirmação do direito à vida dos milhares de baianos do Brasil.(...) A grande revolução tropicalista não se fazia com armas, não apenas a tomada dos meios de produção pelos trabalhadores, mas afirmava o direito de todos os brasileiros e seres humanos, independente das fronteiras a que estivessem presos, o direito a se apropriar dos instrumentos de produção cultural mais modernos; o direito de todos, independente de região ou nação, de ter acesso à informação, a ser, não apenas consumidores, mas produtores de linguagem.”¹³⁹

Como se pode observar, a reflexão de Durval sobre o Tropicalismo é feita em três níveis: primeiro, ele analisa o movimento em sua essência, com suas contradições e diferenças, a incorporação e deglutição de elementos modernos e arcaicos, nacionais e estrangeiros, para a construção de um novo momento na cultura brasileira; segundo, a análise de todos os elementos constitutivos do movimento é direcionado a um espaço, o relacionado com o nacional e o regional, especificamente, o Nordeste e São Paulo, este como representativo do nacional; terceiro, a análise é centrada num exemplo, os novos baianos, ou o migrante nordestino, nesse território estranho, que é a grande cidade, e suas ligações com o passado e o presente. Também se percebe na análise de Durval, que ele está sempre se reportando ao movimento surgido um pouco antes do Tropicalismo, ao nacional-popular, especificamente à Canção de Protesto ou Música Participante, em função da relação de um movimento com o outro, tornando possível o estabelecimento de semelhanças e diferenças

¹³⁸ “miserere re nobis/ora ora pro nobis/é no sempre será ôi-iá-iá/é no sempre sempre serão/já não somos como na chegada/calados e magros esperando/o jantar/na borda do prato se limita/a janta/as espinhas do peixe de volta//pro mar/(...)/tomara que um dia dia/um dia seja/para todos e sempre a mesma/cerveja/tomara que um dia dia/um dia não/para todos e sempre metade/do pão/tomara que um dia dia/um dia seja/que seja de linho a toalha/da mesa/tomara que um dia dia/um dia não/na mesa da gente tem banana/e feijão/(...)/já não somos como na chegada/o sol já é claro/nas águas quietas do mangue/derramamos vinho no linho/da mesa/molhada de vinho e manchada/de sangue/(...)/bê-rê-a-bra-si-lê-sil/fê-u-fu-z-lê-zil/ca-ca-nê-h-a-o-til-ão/ora pro nobis/ora pro nobis/miserere re nobis...” FAVARETTO, C. op. cit. p. 153.

¹³⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. op. cit. p.459-60.

existentes. O resultado é que se tem uma pequena análise da música participante. Salientando-se que a leitura e análise desse texto, não são tão fáceis, embora instigante, em virtude da linguagem e do volume de informações, além de outros pontos. É importante destacar a forma peculiar com que o autor analisa o trabalho dos tropicalistas com relação aos migrantes nordestinos, especialmente com relação às cartas.

2 – CIENTISTAS SOCIAIS

2.1 – Gilberto Vasconcellos: “de olho na fresta” na Música Popular Brasileira.

Também de forma bastante crítica é o trabalho de Gilberto Vasconcellos, *Música Popular: De Olho na Fresta*.¹⁴⁰ A pretensão do autor é indagar sobre o papel da MPB com relação à posição política e institucional estabelecida no país na década de 60, ou seja, “...é mostrar como a matéria política se incorporou na MPB a partir do limiar dos anos 60. Julgamos que ela esteve escancarada e esquemática na época da canção de protesto.”¹⁴¹ Em nome de um discurso participante e de fácil compreensão para as massas, a Bossa Nova é recusada por ser identificada como uma expressão de requinte formal. Entram em cena formas musicais tradicionais, como o frevo, o baião, o sambão, etc., expressando uma temática extraída das regiões que apresentavam grandes contradições sociais, no caso específico do morro e do sertão. E mais, salienta Vasconcellos, a canção de protesto dá distinção ao ritmo, que, junto com o conteúdo persuasivo do texto, tem a função ideológica de incentivar um público basicamente pequeno burguês. Para o autor,

“O único laço que a canção de protesto estabelece com o cotidiano é o laço emocional; a simpatia pela miséria do favelado, ou do retirante nordestino, anula a compreensão política do problema. Ao cantar ‘acender as velas já é profissão’, o auditório, em transe, se identifica com a miséria, se comove todo, chega mesmo a se compadecer dela; mas esta forma de protesto cancela o distanciamento crítico. O *dia que virá*, lugar-comum da *protest song* cabocla, serve de consolo ideológico para a penúria do presente.”¹⁴²

Segundo Vasconcellos, após quatro anos do surgimento da Bossa Nova, em cujo período o processo histórico registra a crise do populismo conjuntamente com a absorção do capitalismo periférico pelos princípios do capitalismo monopolista, a MPB passa para um novo estágio, começa a questionar a cultura baseada no “...entretenimento da indústria cultural, no meramente agradável’...”¹⁴³ Esse questionamento seguiu caminhos diferentes, entre os quais a incorporação à música de protesto, que “...agiu em duas frentes: contra o ‘escapismo’ da bossa-nova, e enquanto catalizador político de setores da pequena burguesia, sobretudo o estudantil.”¹⁴⁴ Para Vasconcellos, o problema é que a canção de protesto, ao se empenhar em transmitir um discurso de conteúdo ‘participante’, acabou por cometer um equívoco, o de colocar em segundo plano um ponto básico em música, que é a estética. Frente

¹⁴⁰ VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: De Olho na Fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

¹⁴¹ Ibid, p. 39.

¹⁴² Ibid, p. 88.

¹⁴³ Ibid, p. 40.

¹⁴⁴ Ibid, p. 41-2.

às situações contraditórias que surgiam em todos os níveis da vida nacional, ela mesma se encarregou de “...subordinar despoticamente o elemento estético às exigências imediatas da agitação política.”¹⁴⁵ Conseqüentemente, o resultado com relação à questão da função social na música popular acabou tornando-se unilateral e esquemático.

Ainda segundo Vasconcellos, na canção de protesto, a palavra não tinha uma função além da persuasiva. Neste caso, o engajamento político tinha que estar claro no texto da canção, através da temática abordada. Portanto, o esquematismo político e a pobreza estética andavam juntos nessa tendência musical. Outro aspecto também salientado por Vasconcellos é que nunca se avaliava uma música pelo seu valor estético, mas pela posição que ocupava, dentro ou fora do engajamento, isto é: “No âmbito da crítica musical, o sociologismo vulgar reinou soberano: fulano de tal possui curso universitário, tem origem de classe média; portanto, sua música é ruim, alienada...”¹⁴⁶ Gilberto Vasconcellos diz que não tem dúvidas de que a

“...fetichização do povo enquanto entidade histórica, (...) que é uma contrapartida cultural do desenvolvimento e do marxismo populista de elevar a ‘nação’ enquanto totalidade abstrata - ideologia na qual a luta de classes é substituída pelas aspiração nacionalistas -, ressoaria na mania escatológica que se depreende do discurso da canção.”¹⁴⁷

Mas, ele salienta que todo esse entusiasmo da música participante apresentava suas contradições, porque, baseada em uma perspectiva sentimental e reformista, o que conseguia era ofuscar o presumível agente real que faria a transformação histórica. Para o autor, o curioso é que não existe diferença entre essa atitude e a crença ilusória na ‘burguesia nacional’, ou mesmo na ‘elite’ populista, como agente da transformação histórica. Havia uma coincidência entre a divinização pequeno-burguesa do povo com a idéia populista de redenção da ‘nação’, tornando mais forte a fé no desempenho “...transformador da canção, a qual era decodificada acriticamente e sem filtragem racional.”¹⁴⁸ Com isso, a estética foi relegada pelos compositores mais preocupados em darem à canção uma função social, e aí está um outro equívoco, ao produzirem textos que não expressavam nada mais além de uma esquematismo político, no qual as palavras tinham apenas a função de persuadir. E que, todo o discurso da canção de protesto, pautado num futuro que vai solucionar as injustiças sociais, está afinado com o discurso da classe dominante, que tradicionalmente faz referência a um ‘país do futuro’.

¹⁴⁵ Ibid, p. 42.

¹⁴⁶ Ibid, p. 43.

¹⁴⁷ Ibid, p. 43.

¹⁴⁸ Ibid, p. 44.

Na interpretação do repertório participante, é apresentado um cantar derramado, expressionista, próximo da teatralização, enfatizando a denúncia social com a exploração de efeitos. conseqüentemente, abandonando um dos grandes feitos da Bossa Nova, a integração do canto à música (melodia). De acordo com Vasconcellos,

“Tal maneira *kitsch* de cantar sintoniza-se com a idéia equivocada de que a canção seria o agente da mudança histórica. Os intelectuais, e particularmente os compositores e intérpretes do período populista, esqueceram-se de que a arma da canção não pode substituir a arma da transformação. Não se pense que estamos aqui ante um radicalismo político. Ao contrário, a crítica política converte-se em ladainha moral.”¹⁴⁹

Para ele, esse estilo é visível em canções como *Maria Moita*,¹⁵⁰ de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes; *Cabra Macho*,¹⁵¹ cujo texto expressa bem a ideologia populista de crítica pequeno burguesa ao rico, acentuando que a compensação do ser pobre é ser sexualmente viril. Na realidade, a canção de protesto mantém, com um hipotético destinatário, o povo, um diálogo que é elitista e autoritário, pois cabe ao compositor dizer ao povo como este deve proceder, embora isto seja dito de uma perspectiva de classe média. Dessa forma,

“A música popular deixa entrever o drama que persegue o intelectual consciente: a miséria é aberrante; o povo, inerte. Decorrem daí duas atitudes: o compositor se compraz em dialogar com o privilegiado; (...) ou, então, apela para o místico enquanto desencadeador da transformação histórica. Resultado: a canção de protesto naufraga no imobilismo.”¹⁵²

Vasconcellos ressalta que a apelação para o místico é plenamente visível, seja no caso de alguns versos de *Maria Moita*¹⁵³ (de Lyra e Vinicius), como também na canção *Esse Mundo é Meu*¹⁵⁴ (de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra). Mas essas contradições políticas e estéticas, salienta Vasconcellos, não se restringem apenas à canção de protesto, são extensivas a quase todos os intelectuais brasileiros que foram envolvidos pelo esquema populista. Na realidade, aqueles que deveriam lançar uma luz nos caminhos da práxis, acabaram, em suas reflexões progressistas por se especializarem na resolução dos problemas que envolvem as economias periféricas e cujas decisões não eliminavam a dependência externa.

Tanto a análise de Contier quanto à de Vasconcellos são muito bem estruturadas. Percebe-se as diferenças entre a visão do historiador (Contier) e a do sociólogo (Vasconcellos). No primeiro se encontra um minucioso resgate histórico e desenvolvimento

¹⁴⁹ Ibid, p. 89.

¹⁵⁰ Parte da letra: “Rico acorda tarde/já começa a resmungar/pobre acorda cedo/já começa a trabalhar”. Ibid, p. 89.

¹⁵¹ Gilberto Vasconcellos não cita o autor da canção, que tem o seguinte verso: “Tem muito pobre passando fome/mas também tem muito rico/que não é macho e nem é homem”. Ibid. p. 89.

¹⁵² Ibid, p. 90.

¹⁵³ Como: “Vou pedir ao meu Babalorixá/para fazer uma oração pra Xangô/para pôr pra trabalhar/gente que nunca trabalhou”. Ibid, p. 90.

¹⁵⁴ Parte da letra: “Saravá Ogum, mandinga da gente continua/Cadê o despacho pra acabar?/Santo guerreiro da floresta/se você não vem,/eu mesmo vou/ Brigar”. Ibid, p. 90.

da Canção de Protesto, sempre contextualizando e relacionando-a com os vários aspectos da história nacional daquele período. No segundo, tem-se uma crítica direta e forte ao discurso e à estrutura e estética dessa linha musical.

Gilberto Vasconcellos mostra-se um admirador do Tropicalismo, analisando o movimento em si e suas influências, a partir de uma canção, *Geléia Geral* (de Gilberto Gil e Torquato Neto).¹⁵⁵ Começa afirmando que *Geléia Geral* é uma das canções mais bem realizadas do movimento tropicalista e que, “...nenhum movimento artístico brasileiro poderá, daqui por diante, passar por cima de seu legado. Poderá, isto sim, superá-lo dialeticamente, incorporando algumas de suas proposições estéticas...”¹⁵⁶ Destaca dois termos que vão caminhar lado a lado no desenvolvimento da canção, que são o “...universo *tropical* e o universo *urbano-industrial*.” No primeiro, está contido semanticamente a exuberância da natureza, o pitoresco nacional, a incorporação do rústico (arcaico) e o folclore. Já o segundo está relacionado com aspectos do contexto industrial, especialmente os costumes e os meios de comunicação de massa. Para o autor do texto, não resta dúvida de que se trata de uma sátira, uma composição marcada pela paródia da tradicional visão alienada do Brasil. A paródia denunciando o “...caráter pomposo-ufanístico do discurso beletриста no interior da linguagem...”¹⁵⁷ Assim, encontram-se justapostos a exuberância da natureza brasileira ao lado do Jornal do Brasil, um símbolo da modernidade e marco do surgimento dos meios de comunicação de massa, retratando o que foi afirmado por outros estudiosos, e que é lugar-comum do Tropicalismo, “...a apresentação dos contrastes da vida nacional.”¹⁵⁸

Para Vasconcellos, o texto da canção também privilegia o folclore nordestino, utilizando o bumba-meu-boi, uma criação do mestiço, fruto do hibridismo cultural, e portanto, uma das mais originais manifestações do folclore brasileiro. Segundo ele,

“A presença do boi em nosso folclore traduz um fato sociológico relevante: o povo agarrado aos aspectos rudimentares da sobrevivência. Sua incorporação, nessa música, além de estabelecer certo contraste à ambiência industrial (...) adverte-nos sobre esse fundamental aspecto do subdesenvolvimento: a labuta pela vida.”¹⁵⁹

Também está presente no texto da canção a influência do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Segundo Vasconcellos, o modernismo de 22 colocou em evidência a existência simultânea de aspectos díspares da nossa cultura, como

¹⁵⁵ É uma das faixas do primeiro disco (*Tropicália* ou *Panis et Circencis*), gravado pelo movimento, denominado de Tropicalismo depois da explosão *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*, no festival de música popular em 1967.

¹⁵⁶ VASCONCELLOS, G. op. cit. p. 18.

¹⁵⁷ Ibid, p. 21.

¹⁵⁸ Ibid, p. 21.

¹⁵⁹ Ibid, p. 22.

“...moderno/arcaico, rude/sofisticado, primitivo/civilizado; ...”¹⁶⁰, numa associação entre o desenvolvido e o subdesenvolvido. A semelhança da antropofagia com o Tropicalismo não está apenas na linguagem e na crítica ao nacionalismo ufanista. Os dois movimentos também “...captam um dado fundamental da sociedade dependente, isto é, o desenvolvimento do subdesenvolvimento. (...) ambos registram artisticamente os efeitos resultantes do desenvolvimento desigual que rege a dinâmica do capitalismo brasileiro.”¹⁶¹ É a partir desse importante dado histórico que surge, na produção tropicalista, a mistura de elementos opostos, utilizando a técnica da justaposição de universos diferentes, constitutivos de uma mesmo processo histórico-social.

Para Gilberto Vasconcellos, os resultados do desenvolvimento capitalista dependente recebem, na estética tropicalista, um destaque crítico-jocoso, que debochadamente mistura

“...namorinho de portão com guitarra elétrica, música *pop* e Carmem Miranda, Iracema e Ipanema, bossa com palhoça, e ‘formiplac com azeite de dendê’ Isto tudo através de uma linguagem elíptica, direta e avessa ao discurso retoricamente, o qual aliás está comprometido com a tradicional visão alienada do Brasil.”¹⁶²

O Tropicalismo repudia ‘o falar difícil’ não apenas por ser o ornamento verbal uma veemência formalista do parnasianismo, mas também por insurgir-se contra um aspecto fixo em nossa cultura, revelando um caráter de classe social, constituindo,

“...embora indiretamente, uma importante faceta da dominação. Nasce como resultado das enormes desigualdades sociais. (...) a ausência de um público alfabetizado deu à classe social dominante a oportunidade de exageradamente desenvolver o gosto pela retórica, o culto da personalidade e do doutor, os jogos de espírito sempre encarados numa perspectiva meramente ornamental.”¹⁶³

Segundo Vasconcellos, é importante ressaltar que Oswald de Andrade, assim como a estética tropicalista, além de se voltar contra o comportamento da linguagem da classe social dominante, faz uso de outros significantes, que aumentam o âmbito de sua crítica. Para o Tropicalismo, a imagem completa da nossa realidade seria aquela que mostrasse os efeitos desastrosos resultantes da dependência da economia brasileira, e, a partir daí, surge a dialética do moderno e do arcaico. Torna-se difícil, salienta Vasconcellos, explicar o surgimento do Tropicalismo separado da conjuntura política daquele momento, onde as mazelas do subdesenvolvimento se misturam com a refinada sofisticação da modernização burocrática do

¹⁶⁰ Ibid, p. 23.

¹⁶¹ Ibid, p. 23-4.

¹⁶² Ibid, p. 26.

¹⁶³ Ibid, p. 26-7.

Estado. *Geléia Geral*¹⁶⁴ coloca criticamente em relevo os lugares-comuns que rodeiam a temática ufanista. Observa-se perfeitamente a ambivalência indústria-natureza em ‘formiplac e céu de anil’, esta última expressão sendo um fragmento de ‘frase feita’, tão agradável aos cultuadores das belas letras caboclas, de tradição lírica ufanista, tipo Cassimiro de Abreu. Estão justapostos a ‘mulata malvada/elepê de Sinatra’. Este, cantor americano consumido pelo gosto *kitsch* da classe média. Por fim, o autor conclui que *Geléia Geral* é um trabalho de autêntica colagem, tanto na música como no texto, existindo uma “... perfeita adequação entre letra, música e arranjo que costuma existir nas composições tropicalistas.”¹⁶⁵ A música é finalizada por dois versos modernos e completos em termos de poder de síntese.¹⁶⁶ Temos não uma ordenação linear da linguagem tradicional, mas a enumeração dos termos justapostos que expressam a fusão universo tropical-industrial.

De uma forma geral, para Vasconcellos, o movimento está situado “...em dois planos: crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto.”¹⁶⁷ Dessa forma, é revestido de dois pontos definidores: o de ser uma reação aos acontecimentos que marcaram abril de 64 e, ao mesmo tempo, de ultrapassar a nova situação político-institucional que foi implantada no país. Já do ponto de vista cultural, a tropicália representou para a MPB, a primeira formulação da “...deglutição estética estrangeira e a conseqüente superação do tradicional nacionalismo musical. (...) surge como um ponto nevrálgico à compreensão da dependência cultural...”¹⁶⁸ Vasconcellos enfatiza que o movimento do grupo baiano resolveu, de um outro ângulo, os principais problemas enfrentados pelos movimentos musicais anteriores, colocando em outro nível a crítica política da música popular brasileira. Sem dúvida, foi um passo à frente na questão da ‘participação’ musical. Principalmente porque em suas composições o significado político jamais é exterior à configuração estética. O seu significado social ou político não se encontra apenas no plano do expressamente dito. Ele perpassa o plano da própria configuração formal, na própria montagem entre o texto e a música. Em sua crítica social, o movimento não faz um caminho normal. Ao invés de mostrar, isoladamente, só um aspecto do subdesenvolvimento, o

¹⁶⁴ Diz o trecho: “É a mesma dança na sala / No Canecão, na TV / E quem não dança não fala / Não vê no meio da sala / As relíquias do Brasil: / Doce mulata malvada / Um elepê de Sinatra / Maracujá, mês de abril / Santo barroco baiano / Superpoder de paisano / Formiplac e céu de anil / Três destaques da Portela / Carne seca na janela / Alguém que chora por mim / Um carnaval de verdade / Hospitaleira amizade / Brutalidade, jardim.” Ibid, p. 29-30.

¹⁶⁵ Ibid, p. 32.

¹⁶⁶ Os dois últimos versos da canção: “Voz do morro, pilão de concreto / Tropicália, bananas ao vento.” Ibid, p. 32.

¹⁶⁷ Ibid, p. 45.

¹⁶⁸ Ibid, p. 45.

Tropicalismo prefere jogá-lo junto ao que há de mais sofisticado e moderno na nossa realidade.

Segundo Vasconcellos, a explicação para a retomada de Oswald de Andrade pela música popular brasileira da década de 60, é a “...pista histórico-social.”¹⁶⁹ Para aquele modernista, o mesmo Brasil que exhibe o ‘verniz asfáltico das avenidas’, carrega, igualmente e ao mesmo tempo, o ‘berne nas costas.’ Portanto, enquanto a produção econômica brasileira estiver subordinada às imposições do capital estrangeiro, seu desenvolvimento terá sempre um caráter contraditório e ambivalente, e essa foi a visão da tropicália, que, como Oswald de Andrade, não se deixou ofuscar e perder “...de vista a ambivalência sociológica que cerca entre nós a noção do moderno.”¹⁷⁰ Sendo assim, um dos maiores méritos do Tropicalismo foi ter divulgado a idéia crítica da antropofagia dentro de uma faixa social bem mais ampla, se valendo de meios como o rádio, a televisão e o disco, veículos que por si só, do ponto de vista social, já estão cheios de significados ambivalentes. Mas disso a tropicália tirou proveito estético,

“...ela usou o *kitsch* a fim de criticar o próprio *kitsch*, assim como se apropriou do aparato tecnológico com o propósito de mostrar, mediante os lances humorísticos que acompanham a paródia, o ranço postizo da modernização entre nós.(...) se encaminharia para um procedimento estético desprovincializado, abeberando-se (...) de todas as fontes musicais e recursos técnicos da contemporaneidade mundial.”¹⁷¹

De acordo com Vasconcellos, ao se falar de Vanguarda, é perfeitamente lícito se falar do Tropicalismo, porque nele existe um vínculo indissociável entre o avanço político e o avanço estético. Além de ser o único na música popular brasileira, o Tropicalismo talvez seja o último importante movimento musical de vanguarda da cultura brasileira, após o Modernismo de 1922. Ao criticar o tradicionalismo musical, ao reagir à prática reformista que acompanhara o desenvolvimento desde os anos 30, o movimento Tropicália estava representando, diante do otimismo e da ingênua crença sempre presente na hipótese ideológica da cultura, “...um momento de crise, descrença e desencanto de alguns setores da nossa intelectualidade ante a situação caótica que sobreveio ao colapso do populismo.”¹⁷² Mas também reveste-se de outro significado: o movimento tinha em mente derrubar alguns hábitos ideológicos do populismo, deixando aberto o espaço para novas formulações, especialmente na área da música popular. Porém, como acontece às vanguardas da contemporaneidade, o Tropicalismo já começava a morrer em novembro de 68. Depois de 69, a hegemonia cultural

¹⁶⁹ Ibid, p. 49.

¹⁷⁰ Ibid, p. 49.

¹⁷¹ Ibid, p. 50.

¹⁷² Ibid, p. 59-60.

de esquerda sofre uma violenta queda, especialmente por conta do AI-5 e da decorrente despolitização que tomou conta do país, fazendo com que a idéia de vanguarda desaparecesse do seio da Música Popular Brasileira. Toma conta do país a “Cultura da depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça, eis os traços essenciais que acompanham alguns setores da produção cultural brasileira...”¹⁷³

2.2 - Waldenyr Caldas: Aspectos da Bossa Nova, Canção de Protesto e Tropicalismo

Em seu trabalho *Iniciação à Música Popular Brasileira*,¹⁷⁴ o sociólogo Waldenyr Caldas¹⁷⁵ faz uma análise superficial da Bossa Nova e dos outros movimentos. Contudo, ele trata da Bossa Nova como sendo uma novidade que teve uma aceitação altamente positiva, embora, para alguns críticos, essa novidade tenha acarretado o banimento do samba-canção¹⁷⁶ para a categoria de ‘música cafona’, de ‘baixa qualidade’. Waldenyr descreve a Bossa Nova pelas “...batidas sutis do violão (o som suspenso no ar), os acordes e dissonâncias, os arranjos sofisticados do novo estilo (...) não só impressionavam muito bem, mas também satisfaziam plenamente o público mais jovem e mais informado das classes médias.”¹⁷⁷

Com um breve relato histórico, Waldenyr situa o surgimento da Bossa Nova no final da década de 50. Na política, vivia-se o momento de grande euforia do plano desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Os veículos de comunicação de massa expandiam-se com grande rapidez e, nesse clima, surge a expressão *bossa nova*, movimento que ganharia cada vez mais espaço e adeptos. Segundo Waldenyr Caldas, o movimento reúne talentosos compositores e instrumentistas, que se identificavam com a forma intimista de cantar e tocar. São figuras como Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Silvia Teles e Johnny Alf que, juntos desencadeiam o movimento. Em 1958, surge o primeiro disco da Bossa Nova, intitulado *Chega de Saudade* e, nesse mesmo ano, é gravada “...talvez a música mais expressiva da bossa nova: com melodia do maestro Jobim e letra de Newton Mendonça, o samba *Desafinado* (...)

¹⁷³ Ibid, p. 66.

¹⁷⁴ CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo Ática, 1985, 80 p.

¹⁷⁵ Outra publicação do autor: *Acorde da Aurora*. São Paulo: Nacional, 1977.

¹⁷⁶ Denominação que o autor dá para o gênero do samba que surgiu em 1942 e ressurgiu em 1950. “...possuía um discurso mais ou menos padronizado. Em sua grande maioria abordava as desventuras do amor, culminando com a autopunição e o desejo de morte”. CALDAS, Waldenyr. op. cit. p. 45. Atingiu a glória com Adelino Moreira, Jair Amorim, Evaldo Gouveia, Nelson Gonçalves, Jamelão, Cauby Peixoto, Anísio Silva, etc.

¹⁷⁷ Ibid. p. 46.

além da inovação rítmica, agora intencional e mais elaborada, traz texto explicativo do ‘comportamento antimusical’ dos bossa-novistas.”¹⁷⁸

Waldenyr salienta que, após o sucesso da música *Chega de Saudade*,¹⁷⁹ Jobim admite ter inovado ritmicamente a canção, de forma intencional. Essa confirmação está no fato de que, apesar de ter sido gravada anteriormente por Elizete Cardoso, só alcançou o sucesso ao ser gravada por João Gilberto, que “...com a batida revolucionária no violão e a voz ‘intimista’, ‘apaziguante’, ele se transformaria no marco inicial do movimento da bossa nova.”¹⁸⁰ Meses depois, *Desafinado* percorreria o mesmo caminho do sucesso, fazendo de João Gilberto um paradigma, não apenas como violinista, mas também como cantor, com o seu jeito ‘intimista’ e sussurrado de interpretação. Ou seja,

“Uma coisa, no entanto, era certa, a história da música popular brasileira havia mudado de curso (...) haviam criado uma nova estética musical. Nem melhor nem pior que a anterior (...) apenas diferente e revolucionária (...) O refinamento musical (...) diferenciava a bossa nova de tudo o que já havia sido feito em música no Brasil.”¹⁸¹

Ao contrário dos autores anteriores, de forma superficial e, até certo ponto confusa, é a análise de Waldenyr Caldas, depois de se referir à divisão da Bossa Nova em dois segmentos, ‘cor local’ e ‘participante’, feita, segundo ele, por Augusto de Campos.¹⁸² No segmento ‘participante’, além dos shows e peças teatrais que iriam evidenciá-lo, vão se destacar compositores como João do Vale e os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Vale. É uma tendência que trata de questões relacionadas com o subdesenvolvimento, como

“...a exploração no trabalho, a reforma agrária, o latifúndio, o desemprego, o subemprego, as condições de miséria do morro, do Nordeste e de outras regiões do País. Usando uma linguagem sociologizante, a bossa nova ‘participante’ ingressa no seu período de canções de protesto.”¹⁸³

Waldenyr, então, destaca a canção de protesto como uma nova etapa da Música Popular Brasileira, não como uma divergência total da Bossa Nova, mas como uma variante da narrativa, na qual se dividiu aquele movimento. Essa nova etapa é marcada por uma renovação estética e mudanças das atitudes e reações, tanto do ouvinte como do cantor diante de novos acordes e dissonâncias. Gerou-se muita polêmica em torno dessa nova tendência, de

¹⁷⁸ Ibid, p. 47.

¹⁷⁹ Trecho da letra: “Vai minha tristeza/e diz a ela que sem ela não pode ser/diz-lhe numa prece//que ela regresse/porque eu não posso mais sofrer/chega de saudade/a realidade é que sem ela/não paz não há beleza/é só tristeza e a melancolia/que não sai de mim/não sai de mim/...” GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. In: **O Mito**. Rio de Janeiro: EMI, p.1988, disco 1, estereo, lado A, faixa 1 (2:00 m).

¹⁸⁰ CALDAS, W. Op. cit., p. 48.

¹⁸¹ Ibid, p. 48.

¹⁸² Na realidade, a divisão da Bossa Nova nessas duas tendências, foi feita por Júlio Medaglia, em seu texto *Balanço da Bossa Nova*, analisado nesta dissertação. O referido texto se encontra publicado no livro organizado por Augusto de Campos, intitulado *Balanço da Bossa e outras Bossas*.

¹⁸³ Ibid, p. 49.

forma que os críticos tradicionais, que já consideravam a Bossa Nova um verdadeiro acinte ao santuário do samba, passaram a considerá-la um caos total de desrespeito aos valores populares e conservadores. Tudo iria cair na responsabilidade dos jovens de classe média e universitária. Para o autor,

“O movimento, porém, apesar de ter agradado a quase todo mundo, não satisfaria plenamente todos os artistas. Embora respeitassem a nova estética musical, eles contestavam a fase inicial (cor local) por seu discurso alienado, despolitizado e voltado para o estilo de vida ‘pequeno-burguesa’ dos bairros grã-finos da Zona Sul do Rio.”¹⁸⁴

O autor enfatiza o ano de 1962, em que o País passava por um “...processo de intensa militância política.”¹⁸⁵ Para ele, o grupo que discordava do discurso da Bossa Nova era composto de universitários-artistas, ligados ao CPC. Segundo o manifesto elaborado pelos membros do CPC, a música não deveria ser apenas uma manifestação cultural lúdica, mas também conscientizadora, assim como toda manifestação artística, com o objetivo de ajudar e preparar a massa populacional para uma revolução social e política. Diz o autor, que o manifesto entendia ser a cultura popular não apenas a produção voluntária do povo, mas exatamente a criação de intelectuais vanguardistas, e que todos os segmentos da produção cultural tinham como tarefa reunir materiais dessa cultura popular, ‘reelaborá-los’ e retorná-los ao povo. Waldenyr ressalta que hoje se sabe que o projeto do CPC incorreu em alguns erros básicos e para ele, o mais significativo foi “...o desejo de querer produzir uma consciência popular ignorando que a própria condição de classe dominada está implícita na consciência de quem é dominado. Não há, historicamente, nenhuma classe social desprovida de pensamento crítico. Por isso, não haveria a necessidade de recebê-lo de fora.”¹⁸⁶

Na seqüência do seu texto, o autor argumenta que, em 1962, acontece o primeiro rompimento da *intelligentzia* brasileira, e para ele é nesse momento que ocorre a cisão da Bossa Nova. Essa ruptura origina dois grupos: um, que o autor chama de ‘conservadores’, com um trabalho sem compromisso político, tematizando a flor, o mar, o sol, o céu azul e o amor. O outro, ele denomina de ‘engajada’, formado pelos universitários-artistas, poetas, jornalistas, intelectuais, etc., que desejam uma música de conteúdo político e social em defesa dos não favorecidos da sociedade. Essa divisão corresponde à classificação, segundo o autor, feita por Augusto de Campos, mencionada anteriormente, que é a ‘cor local’ e ‘participante’, respectivamente. A partir dessa colocação, o autor afirma que:

“Nasce, dentro dessa concepção, a música de protesto. Edu Lobo, Carlos Lyra, Vianinha, Guarnieri e Geraldo Vandré formam os destaques da bossa nova engajada. Como todo

¹⁸⁴ Ibid, p. 50.

¹⁸⁵ Ibid, p. 50.

¹⁸⁶ Ibid, p. 51.

movimento artístico-político, o desse grupo bossa-novista incorreu em erros que hoje são claros. Querendo chamar a atenção da consciência popular para a situação de paupérie, de subdesenvolvimento do País, esses artistas algumas vezes ‘derraparam’ e assumiam posições, quando não populistas, quase sempre nacionalista.”¹⁸⁷

Exemplificando, Waldenyr analisa a canção *Influência do Jazz*¹⁸⁸ (de Carlos Lyra) e salienta que a letra retrata as duas situações, além de apresentar contradições externas ao conteúdo do texto. O caráter populista é observado quando Carlos Lyra condenava a possível influência do *jazz* na música popular em geral, mas, na realidade, se utilizava dos recursos jazzísticos em suas composições, ou seja, “...discorda na aparência de uma coisa intrínseca ao objeto de produção”¹⁸⁹. Já o nacionalismo está na insinuação do compositor de que a influência do *jazz* deixaria o samba torto, mas, ressalta o autor, o tempo provou que isso não aconteceu. Outro aspecto focado pelo sociólogo e presente no discurso do compositor nesta canção, é a “...concepção provinciana de cultura...”¹⁹⁰, expressa nos versos “pobre samba meu/volta lá pro morro”.

Waldenyr destaca ainda Edu Lobo como membro do que ele classifica de segunda fase da Bossa Nova e que se convencionou chamar de ‘música de protesto’. Depois, cita Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Geraldo Vandré e Capinam, mas já após 65, na fase dos festivais. As músicas citadas, além da já mencionada, são *Borandá*, *Chegança*, *Upa Neginho*, de Edu Lobo, e as dos festivais, em parte, porque fala de *Arrastão*, *A Banda*, *Disparada* e *Ponteio*.

Waldenyr Caldas continua com uma reflexão superficial e confusa, como fez com os movimentos Bossa Nova e Canção de Protesto, embora seja bastante positivo com relação ao Tropicalismo, salientando que foi o “...movimento musical mais importante do nosso país...”¹⁹¹. As músicas *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque* (de Caetano Veloso e Gilberto Gil) marcaram o surgimento do Tropicalismo ou Tropicália. O autor faz, então, uma rápida incursão na política, mencionando o autoritarismo dos governos militares, o Ato Institucional n.º. 5 (Dez/68), legitimando a censura prévia, as prisões, as cassações, a violência e a tortura. “O Brasil viveria seus próximos cinco anos num verdadeiro clima de terror

¹⁸⁷ Ibid, p. 51.

¹⁸⁸ Diz um trecho da letra: “Pobre samba meu/ volta lá pro morro/ E pede socorro/ onde nasceu/Pra não ser um samba/ com notas demais/ E ser um samba torto./Pra frente e pra trás/ vai ter que se virar/ Pra poder se livrar/ Da influência do jazz.” Ibid, p. 52.

¹⁸⁹ Ibid, p. 52.

¹⁹⁰ Ibid, p. 52.

¹⁹¹ Ibid, p. 59

político, revivendo os tempos do Estado Novo, do rádio e do DIP.”¹⁹² Para o autor, na década de 60, estávamos passando pelos mesmos esquemas, com a produção cultural submetida ao crivo de órgãos governamentais e os produtores vivendo sob intensa vigilância do DOPS¹⁹³, para controlar e tornar público apenas o que fosse favorável aos interesses políticos daquele período. Surgem organizações paramilitares tanto de esquerda como de direita.

Economicamente, salienta o autor, vivia-se o ‘milagre brasileiro’, que favoreceu o crescimento de um segmento da classe média, que se converteu em “novos ricos”, e,

“O enriquecimento rápido deu-se principalmente pelo *boom* nas bolsas de valores de São Paulo e do Rio. (...) o poder aquisitivo do cidadão brasileiro aumentara, justamente por causa da política desenvolvimentista, que, sem mecanismos de controle inflacionário, faria mais tarde a inflação disparar. Vivíamos o momento que anteciparia a fase populista do ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’ e do ‘Ninguém segura este país’.”¹⁹⁴

Segundo Waldenyr, no início de 1969, depois do AI-5, mas antes do forte terrorismo, da euforia econômica e da aniquilação da produção cultural,¹⁹⁵ que o Tropicalismo vive seus últimos momentos. Ressalta que “se o endereço original da bossa nova fora o Rio de Janeiro, o Tropicalismo nasceria em São Paulo, formado por um grupo de cantores e compositores liderados por Caetano Veloso, Gilberto Gil, o maestro Rogério Duprat e o poeta Torquato Neto.”¹⁹⁶ O curioso é que o autor não faz nenhuma referência quanto a origem dos componentes do grupo, principalmente Caetano, Gil e Torquato, que são nordestinos, e que o movimento tropicalista não se limitou apenas à música, estando presente em outras manifestações culturais, como cinema, artes plásticas e literatura.

Com o objetivo de “...melhor entendermos a revolução da Tropicália”,¹⁹⁷ ele fala do programa ‘O Fino da bossa’ e do show ‘Opinião’, onde “...ocorre a descaracterização da Bossa Nova. A ‘canção de protesto’, por motivos óbvios, já não se manifestava mais”.¹⁹⁸ A partir de então, o movimento caiu na apatia, por conta da censura, do discurso cifrado e da intelectualização do movimento. Também “A partir de 1966, a indústria cultural esteve muito mais voltada para a Jovem Guarda, cujo prestígio popular continuava em alta, enquanto a

¹⁹² Ibid, p. 59. DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão do governo getulista (Estado Novo, 1937-1945) que controlava os meios de comunicação, impondo a censura.

¹⁹³ DOPS - Departamento de Ordem Política e Social, órgão que impunha a censura aos meios de comunicação durante o período da Ditadura Militar.

¹⁹⁴ CALDAS, Waldenyr. op. cit., p. 60-1.

¹⁹⁵ O autor não especifica, mas entende-se que ele está se referindo ao período logo após o AI-5, quando o aparelho de repressão do governo militar passou a atuar com extremo rigor na eliminação de qualquer manifestação considerada pelo sistema como subversiva.

¹⁹⁶ Ibid, p. 61.

¹⁹⁷ Ibid, p. 61.

¹⁹⁸ Ibid, p. 61.

MPB, com exceção do movimento liderado por Roberto Carlos, atravessava uma nítida crise de popularidade (e por que não de qualidade?).¹⁹⁹ Esse é o contexto no qual se encontrava a música brasileira naquele período, o que propiciou o surgimento do movimento tropicalista. De qualquer forma, admite o autor, a Bossa Nova completaria seu ciclo de duração, ou seja, começo, auge e fim. Tudo indica que esse fim, para o autor, se dá em 1967, quando a história da Música Popular Brasileira muda de rumo. Entra em cena Caetano Veloso e apresenta sua música *Alegria, Alegria*. O impacto foi imediato, mesmo porque Caetano era acompanhado por guitarra elétrica e um conjunto de iê-iê-iê. “Um sacrilégio! Uma verdadeira heresia! O mundo musical brasileiro estava, após a apresentação de Caetano, sob o impacto da mais nova e revolucionária proposta de transformação da nossa música.”²⁰⁰

Diante de uma concepção inovadora, especialmente na arte, haverá sempre reações externas de ruptura, criam-se polêmicas, críticos se dividem em diferentes opiniões, abrem-se novas perspectivas e novos caminhos. O autor ressalta ter a canção de Caetano provocado todos esses efeitos, ou seja,

“Além de usar a guitarra elétrica e um conjunto de iê-iê-iê, num festival exclusivo de música popular brasileira, Caetano foi mais além: os Beach Boys não eram brasileiros; eram argentinos. Ora, isso foi demais para o coração e a cabeça dos tradicionalistas da nossa música (...) A ‘tradicional família musical’ brasileira (...) estava estarecida e grogue (...) O talento e a irreverência do compositor baiano haviam ‘sacudido a poeira’ da nossa música e da crise de criatividade em que ela se encontrava.”²⁰¹

Waldenyr insiste em dizer que, antes do surgimento do Tropicalismo, de *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, nada de novo estava sendo produzido. O que significa dizer que as tendências anteriores estavam realmente ultrapassadas, sem apresentar nenhuma reelaboração. O autor afirma que, a partir desse momento, na música,

“...nada mais seria como antes, e *Alegria, Alegria* seria o divisor de águas, o marco inicial de uma era musical no Brasil e, sobretudo, a ruptura definitiva com os preconceitos musicais (...) os tropicalistas captaram muito bem o momento político e cultural do País. (...) eles trabalharam a política e a estética mostrando as contradições do nosso subdesenvolvimento.”²⁰²

Este autor fala do alegórico e da ironia presentes nos textos tropicalistas, apenas fazendo uma referência e não analisando a importância desses elementos no movimento musical. Fala da influência do *Manifesto Pau-Brasil* (do modernista Oswald de Andrade) que inspirou a estética criada pelo Tropicalismo, onde a “...combinação e contraste de elementos envolvem a miséria, o passado, o desenvolvimento, a tecnologia industrial, os

¹⁹⁹ Ibid, p. 61-2.

²⁰⁰ Ibid, p. 62.

²⁰¹ Ibid, p. 63.

²⁰² Ibid, p. 64.

movimentos musicais brasileiros, o subdesenvolvimento e a paródia.”²⁰³ Mas, para Waldenyr, a grande contribuição do Tropicalismo à música popular brasileira está nos contrastes que apresenta, com o objetivo de confrontar e comparar os binômios moderno/arcaico, rústico/industrializado, primitivo/civilizado, dualidades que surgem de forma metafórica e humorada. Além do mais, o movimento “...transcende o âmbito da mera observação e incentiva a pesquisa musical onde se fundem todos esses elementos.”²⁰⁴ O movimento dá corpo à sua estética, onde o humor e a ironia são uma constante no tratamento das diferenças sociais, comuns “...do desenvolvimento desigual do capitalismo.”²⁰⁵, e no contraste entre o moderno e o arcaico, está a “...metáfora substituindo e aludindo à relação de dependência entre desenvolvimento e subdesenvolvimento.”²⁰⁶

Com relação aos objetivos do Tropicalismo, Waldenyr aponta que “Se o movimento tropicalista, que a todo momento trabalhou com o binômio estética/política objetivava mostrar as contradições do nosso país e a relação de dependência, realmente conseguiu.”²⁰⁷ Ele faz sua ilustração com a música *Tropicália*, na qual se tem a imagem ‘cinematográfica’ criada por Caetano, para dar a idéia exata de todas as contradições presentes no subdesenvolvimento, como no verso ‘no joelho uma criança sorridente, feia e morta estende a mão’. Como também aponta a influência de Oswald de Andrade e, neste aspecto está de acordo com os outros autores, principalmente na contraposição dos elementos culturais, presentes no *Manifesto Pau-Brasil*. Influência admitida pela liderança tropicalista, sendo recriada e atualizada, numa engrenagem ambientada no urbano-industrial. Para este analista,

“A televisão, a fôrmica, a arquitetura arrojada de Brasília, o avião, a modernidade de Ipanema, a bossa nova, o plástico, a guitarra elétrica, a música pop, o azeite-de-dendê, Iracema, Carmem Miranda, a dança do bumba-meu-boi, a palhoça e o namorinho de portão, não poderiam mesmo deixar de ser mencionados e contrapostos.”²⁰⁸

Waldenyr Caldas chega ao final do seu estudo fazendo uma breve referência a Caetano Veloso e a música *É proibido proibir*, com a qual o compositor foi vaiado no festival e devolveu a agressão com palavras dirigidas ao público e ao júri. Também, com relação ao anunciado sepultamento do Tropicalismo, feito por Caetano no final de 68, o autor apenas

²⁰³ Ibid, p. 64.

²⁰⁴ Ibid, p. 64.

²⁰⁵ Ibid, p. 65.

²⁰⁶ Ibid, p. 65.

²⁰⁷ Ibid, p. 65.

²⁰⁸ Ibid, p. 65-6.

comenta que o movimento havia completado seu ciclo, mas que suas “...idéias permanecerão definitivamente em nossa cultura.”²⁰⁹

Observa-se que as diferenças entre este trabalho e o de outros não é uma questão de formação intelectual. Na realidade, os outros são bem mais densos e rebuscados, enquanto Waldenyr apresenta uma análise com uma linguagem bem mais simples e menos aprofundada. Visivelmente, é um trabalho para iniciantes ao estudo da história da música popular brasileira, como sugere o próprio título.

2.3 – Marcelo Ridenti²¹⁰ e a busca da brasilidade

No ano de 2000, Marcelo Ridenti publica seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro*,²¹¹ onde faz uma reflexão sobre os meios artísticos e intelectuais de esquerda dos anos 60 e 70, período em que a identidade nacional e política brasileira tornava-se uma questão central. Assim, “buscava-se a um tempo suas raízes e ruptura com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda do que se convencionou chamar ultimamente de *era Vargas*, caracterizada pela aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado.”²¹²

Para este trabalho, busca-se a análise do autor, feita através da música, da busca dessa identidade, onde Ridenti estuda a brasilidade de Caetano Veloso, uma das mais destacadas figuras do movimento tropicalista entre 1967 e 68. Na realidade, Ridenti examina, através de Caetano Veloso, o Tropicalismo, sugerindo a hipótese de que esse movimento tem em si

“...as marcas da formação político-cultural dos anos 50 e 60 (...) não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e realista nacional-popular, porém dentro da cultura romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados.”²¹³

Ridenti salienta que essa cultura política, chamada de *populista* de forma pejorativa, foi muito mais fértil e variada do que impunha essa simples qualificação. Tentou firmemente a socialização da cultura, mas foi frustrada em virtude da derrota do que se

²⁰⁹ Ibid, p. 65.

²¹⁰ Graduado em Ciências Sociais e Direito, doutorou-se em Sociologia pela USP, e é professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

²¹¹ RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

²¹² Ibid, p. 11.

²¹³ Ibid, p. 269.

convencionou chamar de ‘revolução brasileira’, cujo ponto alto na área artística foi alcançado pelo Tropicalismo, que encerra o ciclo participante e aponta para a dominação da indústria cultural na nossa sociedade, fazendo com que a promessa de socialização se convertesse em massificação da cultura, até mesmo incorporando e modificando elementos dos movimentos culturais contestadores dos anos 60, como o próprio Tropicalismo e o nacional-popular. E foi em meio a coordenadas históricas específicas que se deu a construção do *ensaio geral de socialização da cultura*, que ocorre a todas as sociedades que entram, de forma definitiva, no processo de modernidade urbana capitalista, caracterizado pela resistência ao academicismo; emergência de novas invenções industriais que cause impacto na vida cotidiana, e pela *proximidade imaginativa da revolução social*.

Os elementos históricos do Modernismo, vindos dos anos 20, se encontravam ainda presentes na nossa sociedade no final da década de 50 e mesmo até 1968, já que, afirma Ridenti, existia visivelmente a “...luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais; um otimismo modernizador com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek; e também um impulso revolucionário...”²¹⁴ O desenvolvimento cultural no período mostrou-se distinto na literatura, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na música popular. Foram diversos os movimentos que produziram variadas e importantes obras de arte como o Cinema Novo, o Teatro Opinião e Oficina, os CPCs, a Bossa Nova, a coleção *Violão de Rua*, o concretismo, as artes plásticas e o Tropicalismo. Claro que todas estas manifestações são diferentes entre si, especialmente no campo da política e da estética, mas existia uma ligação envolvendo todas elas no contexto histórico e fizeram parte do que se chamou de *ensaio geral de socialização da cultura*, objetivando democratizar o acesso à cultura, não apenas no seu sentido restrito de atividades artísticas, também no sentido amplo da produção criativa.

Depois de contextualizar os aspectos econômico, político e social brasileiro do final dos anos 50, dos anos 60 e 70, Ridenti passa a analisar o Tropicalismo, movimento que envolveu artistas de diversos campos da cultura, mas com um destaque especial no campo musical, tendo à frente um grupo de baianos, ao qual se agregaram, entre outros, maestros, arranjadores e um grupo de *rock*. Entre os artistas de outros campos da arte envolvidos com o Tropicalismo típico, Glauber Rocha pode ser um deles, apesar de ser uma inclusão polêmica, mas, foi a partir de seu filme *Terra em Transe*, de 1967, que os críticos passaram a considerá-lo como Tropicalista, embora o fato dele pertencer ao movimento seja questionável. Mas o

²¹⁴ Ibid, p. 270.

fato é que, salienta Ridenti, existia uma afinidade entre as obras de Glauber e o Tropicalismo. Glauber “...prezava no tropicalismo o que ele [o Tropicalismo] tinha de inventivo, anticonvencional e irracional em sua brasilidade e auto-afirmação cultural do Terceiro Mundo – mas combatia o que achava ser a americanização também presente no movimento.”²¹⁵

Segundo Ridenti, é praticamente um consenso, tanto para os que fizeram o movimento quanto os seus estudiosos, de qualquer época, de que o Tropicalismo une elementos modernos e arcaicos. Contudo, existe uma variação de interpretação com relação aos aspectos estéticos e políticos. Ao que tudo indica, existe no movimento o que se pode chamar de *conjunção tropicalista*, que retoma de forma criativa a tradição cultural brasileira, incorporando a ela, de forma antropofágica, a influência do exterior, cujo símbolo foi a introdução da guitarra na música popular. Dessa forma, destaca Ridenti, “Os tropicalistas abriam suas portas e janelas para o mundo, para arejar o ambiente impregnado do caldo de cultura do chamado *nacional-popular*; mas as janelas estavam instaladas no *coração do Brasil*, abertas também ‘para que entrem todos os insetos’ do exterior.”²¹⁶

Ao se abrirem para absorverem a música internacional, diz Ridenti, os tropicalistas se alimentam “...da instalação de uma vanguarda artística européia em Salvador, no final dos anos 50 e início dos 60...”²¹⁷ O que lhes encantava era a Bossa Nova na versão internacional e, posteriormente, entraram em sintonia com as vanguardas culturais internacionais através do seu contato com os concretistas. Entregaram-se à influência do cinema de Godard, dos Beatles e alguns outros grupos do período, como também receberam o impacto de acontecimentos internacionais, como a Revolução Cubana. Uma vez em São Paulo, o grupo baiano descobriu Oswald de Andrade, no Teatro Oficina, onde era encenada a peça *O Rei da Vela*, e perceberam que

“As idéias *antropofágicas* daquele modernista caíam como uma luva nos pontos de vista dos tropicalistas, porque permitiam conjugar a amplitude cultural da época em escala internacional com outra tradição igualmente importante de sua formação, que tem sido minimizada pelos críticos: a cultura brasileira que gerou o Cinema Novo, os CPCs da UNE, a utopia da ligação entre os intelectuais e o povo brasileiro, empenhados na constituição de uma identidade nacional.”²¹⁸

Ridenti salienta as críticas que Caetano Veloso registrou em suas memórias, dirigidas não apenas à música tradicional, mas também ao nacionalismo da canção de protesto e a representantes do movimento nacional-popular, apesar das influências que o compositor,

²¹⁵ Ibid, p. 272.

²¹⁶ Ibid, p. 274.

²¹⁷ Ibid, p. 274.

²¹⁸ Ibid, p. 275.

ainda na Bahia, recebeu do CPC, que chegou a frequentar, levando-o a compor uma canção.²¹⁹ Para Ridenti, essas críticas tinham um direcionamento especial: o nacionalismo das tendências que foram chamadas de nacional-popular, envolvidas diretamente e ideologicamente com o Partido Comunista e outros movimentos de esquerda. Mas não implicava numa ruptura com o nacionalismo. Na verdade, o tropicalismo seria uma variante, porque continuava com a preocupação básica, que era formar uma nação desenvolvida e um povo brasileiro, ambos harmonizados com as mudanças no contexto mundial, bem como propor soluções para os problemas que afetavam esse contexto. E essa foi uma preocupação que sempre acompanharia Caetano Veloso, ou seja, o *Brasil*, e que só pode ser compreendida se tomando o contexto social, político e cultural no qual foi formada a geração do compositor.

Para Ridenti, João Gilberto e Glauber Rocha foram a inspiração para Caetano Veloso, ao buscar “...a *intuição* de um *estilo nacional novo, a regeneração do ambiente* da música popular no Brasil...”²²⁰ Constantemente Caetano faz referências a um *Brasil profundo*, e “Mesmo admitindo, nos anos 60, a própria ditadura como uma *expressão do Brasil*, ele sempre apostou suas fichas na formação de *forças regeneradoras*...”²²¹ Forças através das quais, segundo Ridenti, Caetano aponta para uma identificação poética do movimento com a da esquerda armada, em virtude das *imagens violentas* passadas através dos textos das canções. E neste caso, “...a luta armada já estaria prefigurada na letra de *Divino, maravilhoso* (...) e a admiração por Guevara era inequívoca em *Soy louco por ti, América*...”²²²

Ao fazer a ligação do Tropicalismo com a luta armada, Ridenti o faz através da fala de Caetano sobre Marighela, demonstrando não ser nenhuma coincidência a simpatia que Caetano sentia por Marighela, fazendo com que o compositor tomasse parte das mesmas idéias de repulsa do guerrilheiro à *ditadura militar*. Além do mais, como outros baianos, Marighela era ousado e, como os tropicalistas, noutro campo de atuação, ele desafiava a ditadura e o Partido Comunista com toda sua burocracia. Marighela esboçava uma teoria guerrilheira que dava a idéia do anarquismo, e esse ponto era, no campo cultural, compartilhado pelos tropicalistas. Pode-se dizer que aqui existe uma convergência entre as análises de Ridenti e Durval, quando Muniz diz que o Tropicalismo, através do riso, paródia e

²¹⁹ Ridenti está se referindo à declaração feita por Carlos Nelson Coutinho, sobre a participação de Caetano Veloso na história do CPC. No caso da canção à qual se refere, é *Batucada*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, desse período, que tem o seguinte trecho: “...o samba vai vencer/quando o povo perceber/que é dono da jogada./ O samba vai crescer/pelas ruas vai correr/uma grande batucada...” RIDENTI, M. op. cit. P. 275; Ver GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: Uma Análise Ideológica”. In: **Saco de Gatos** – Ensaios Críticos. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 107.

²²⁰ RIDENTI, M. Op. Cit, p. 278.

²²¹ Ibid, p. 278.

²²² Ibid, p. 278.

deboche, priva de sentido a arte revolucionária, e expõe a postura ritualística conservadora tanto da esquerda quanto da direita, devorando seus símbolos, mitos e estereótipos.

Após essa exposição, Ridenti questiona como se daria, no movimento tropicalista, a *tradução* do campo cultural para o da política. E ele afirma que não existe uma resposta possível, no sentido de que não existe uma relação mecânica entre os dois campos (da arte e da política), mas admite que estejam indissolivelmente ligados. Na década de 60, ficou evidenciado “...que a produção cultural é ao mesmo tempo política, e vice-versa, ainda que nem sempre seja possível estabelecer precisamente a articulação entre arte e vida sócio-política.”²²³ E, na busca do sentido político do Tropicalismo, Ridenti cita autores que ousaram sugerir *traduções* políticas para o movimento. É o caso de Roberto Schwarz, que afirma ser o Tropicalismo, no seu cruzamento estético entre o arcaico e o moderno, uma manifestação “...ambígua entre crítica e integração ao que significou politicamente a instauração da ditadura militar, também ela articuladora do moderno e do arcaico.”²²⁴ Para Ridenti, essa visão é possível, embora não a mais ajustada, porque o encontro entre o moderno e o arcaico dos tropicalistas estava relacionado especialmente com os “...aspectos críticos da ordem estabelecida (...) impensáveis para os donos do poder, que inclusive voltaram sua ira também contra o deboche tropicalista...”²²⁵

Além de Roberto Schwarz, salienta Ridenti, outros autores tenderam a fazer uma leitura do Tropicalismo como um movimento de esquerda. É o caso de Alex Polari, Heloísa Buarque de Hollanda, Renato Franco e Fernando Gabeira. Também nos movimentos sociais encontram-se adeptos dessa visão de esquerda do Tropicalismo. Um exemplo é a tendência estudantil Liberdade e Luta, constituída por trotskistas que, já nos anos 70, se identificavam com a vanguarda estética tropicalista, embora os artistas dessas tendências nunca tenham demonstrado aproximação com a esquerda organizada. Já no que diz respeito às escolhas políticas individuais, muitos dos tropicalistas dirigiam suas críticas à ditadura militar e aos grupos de esquerda, demonstrando preferir “...apostar em posições políticas alternativas, um misto de contracultura, anarquia e deboche, tendo no máximo simpatias em relação a grupos de esquerda que lhes pareciam, à distância, afinados com a contestação tropicalista.”²²⁶ Para Ridenti, não existia nenhuma gratuidade nessa identidade da extrema esquerda com o Tropicalismo. Na realidade, existia um ponto comum entre eles, o combate à ditadura e à

²²³ Ibid, p.280.

²²⁴ Ibid, p.280.

²²⁵ Ibid, p.280.

²²⁶ Ibid, p.282.

esquerda tradicional, tanto no aspecto político, tendo como modelo o PCB, quanto estético, cujo paradigma foi a proposta do CPC, elaborada prioritariamente por jovens militantes do PCB.

Depois de expor essas versões sobre o Tropicalismo, Ridenti propõe uma nova possibilidade, segundo ele, ainda não analisada, mas que “...talvez esteja mais de acordo não só com a evolução interna das obras de arte dos tropicalistas, mas paralelamente também com as posturas políticas dos principais artistas, especialmente Gilberto Gil e Caetano Veloso.”²²⁷ Não querendo dizer que as posições estéticas tenham, necessariamente, que coincidir com as posições políticas, mas, no caso do Tropicalismo, uma leitura sociológica aproximando a produção e a ação política de seus membros, parece o mais viável. Portanto, diz Ridenti,

“É plausível interpretar a imbricação indissolúvel entre moderno e arcaico, urbano e rural, internacional e nacional, revolução e tradição nas obras do movimento e, depois, no desdobramento da carreira individual dos diversos artistas que o integraram, como um pêndulo a oscilar contraditoriamente no plano cultural e no político.”²²⁸

É, então, quando Ridenti associa a figura do *pêndulo* ao movimento e seus integrantes, sugerida, segundo ele, por uma entrevista de Caetano Veloso, onde o compositor afirmava que existia uma tendência entre os membros do movimento para fazerem um contrapeso. Isto é, quando uma determinada coisa era enfatizada, então eles, os tropicalistas, procuravam, por algum estímulo, lançar luz à área do pensamento não enfatizado. A partir dessa associação, Ridenti diz que um primeiro momento que pode ser denominado de *pêndulo radical*, ocorreu no final da década de 60, “...na medida em que suas propostas buscavam ir às raízes dos problemas culturais brasileiros, namorando o limite da ruptura revolucionária, tanto em termos estéticos como existenciais e políticos, ainda que não pela via das esquerdas organizadas.”²²⁹

Segundo Ridenti, essa oscilação pendular no campo cultural ocorria entre, primeiro, uma situação de incorporação crítica moderna das inspirações estéticas e políticas estrangeiras, primordiais à assimilação da arte brasileira; segundo, a retomada crítica da cultura brasileira, até mesmo em seus aspectos populares e também arcaicos, desprezados pelas classes dominantes, como é o caso da canção de Vicente Celestino, gravada por Caetano Veloso. Buscava-se revolucionar drasticamente a cultura brasileira através da reinvenção da *antropofagia* oswaldiana, numa luta contra a sua fixação nas bases tradicionais, de acordo com a visão da proposta nacional-popular, na qual a mera submissão da arte como meio de

²²⁷ Ibid, p.283.

²²⁸ Ibid, p.283.

²²⁹ Ibid, p.283-4.

conscientização da realidade social era contestada pelos tropicalistas, que seguiam à risca a idéia de Maiakovski, de que “...sem revolução na forma, não há revolução na arte.”²³⁰

Sendo assim, para Ridenti, não era uma questão de resistência à indústria cultural e à ditadura militar, refugiando-se romanticamente no passado, mas de se lançar totalmente nas novas estruturas, para revolucioná-las internamente, reunindo elementos desde os últimos passos da vanguarda internacional até aos ligados às tradições mais arcaicas, profundamente incrustados no espírito do povo brasileiro. O movimento tropicalista exprimia um rompimento com o romantismo que envolvia o nacional-popular. Mas não é certo que tenha sido uma ruptura com o romantismo que envolvia a época. De concreto, representava

“...uma ruptura explícita com certa interpretação do *nacional-popular* e seu correspondente no plano político, o PCB e algumas de suas dissidências, mas não com todos os aspectos da cultura política nacional, forjada ao menos desde o século XIX, com impulso moderno a partir da Semana de 1922, retomado revolucionariamente nos anos 60. Tratava-se de superar o *nacionalismo*, o que implicava a um tempo negá-lo e incorporá-lo. Nessa medida, continuava central o problema da identidade brasileira e do subdesenvolvimento nacional, como nunca deixaria de ser para os tropicalistas, mesmo depois do fim do movimento...”²³¹

Ridenti insiste em enfatizar o lado nacionalista do Tropicalismo e sua inclusão na cultura política das décadas de 50 e 60, mas salienta que não é no sentido pejorativo que faz essa enfatização. Para o autor, a quantidade de críticas que tem sido feita ao *populismo* nesses últimos 30 anos, revela apenas características mistificadoras das idéias surgidas naquele período, deixando de mostrar o seu lado subversivo, expresso em movimentos sócio-político-culturais que não eram absorvidos pelas elites dominantes. Portanto, “Esse lado subversivo era subjacente tanto nos adeptos do nacional-popular (...) como nos tropicalistas (...) ou ao nacionalismo dos movimentos adeptos do nacional-popular, no seio dos quais os tropicalistas nasceram e contra os quais viriam a insurgir-se; ...”²³² Na realidade, o Tropicalismo acabou desenvolvendo suas próprias idéias de nação, de Brasil e de povo brasileiros, que não foram compreendidas fora da cultura política do período.

Falando desse lado subversivo, potencialmente existente nesse período, Ridenti salienta que talvez seja uma ambigüidade classificar a cultura de esquerda daquele período de *populista*, o que em parte, é verdadeiro, mas inadequado, já que a idéia disseminadora, “...é a de que *soluções de tipo populista* seriam aquelas que ‘manipulam o dinamismo popular a fim de contrair os interesses do povo e manter o máximo possível de privilégios e vantagens das camadas dominantes,’ ...”²³³ Acontece que o golpe de 1964 contra o *populismo* deixou claro

²³⁰ Ibid, p.284.

²³¹ Ibid, p.284.

²³² Ibid, p.287.

²³³ Ibid, p.287.

que este não era apenas a manipulação do povo pelos que dominavam o poder. Expressava também, incoerentemente, um dinamismo popular ameaçador para as classes dominantes. Em virtude disso, reflete Ridenti, é mais coerente se falar em *ensaio geral de socialização da cultura*, cuja última expressão foi o *pêndulo radical* do Tropicalismo, antes do AI-5.

Segundo Ridenti, ao *pêndulo radical* tropicalista na área cultural, pode-se fazer variadas correspondências políticas, e sugere uma que talvez possa contribuir para o entendimento das opções políticas de determinados herdeiros do Tropicalismo. Sendo assim, o pêndulo tropicalista oscilava no campo da política dos anos 60 entre, primeiramente, “...o internacionalismo crítico de acadêmicos que mais tarde enveredariam pela política, como Fernando Henrique Cardoso;...” e segundo, “...o nacionalismo radical, cujo principal representante foi Leonel Brizola...”²³⁴ Ridenti faz, então, um resgate histórico dessas duas figuras tão conhecidas da cena política brasileira daquele período, e da atualidade, para afirmar que é possível uma “...aproximação pendular do Tropicalismo com as duas vias mencionadas, (...) alternativas e diferentes entre si, (...) a da esquerda radical nacionalista, liderada por Brizola, e a inspirada na esquerda acadêmica cosmopolita...”²³⁵

Depois dessa reflexão, é interessante a observação de Ridenti de que o populismo-nacionalista que Caetano Veloso critica, está mais relacionado com as posições culturais assumidas pelos comunistas no período, do que com o trabalhismo de Leonel Brizola. Também, salienta Ridenti, dificilmente Caetano Veloso personaliza suas críticas genéricas ao *populismo nacionalista*. Ele sempre dirigiu elogios aos artistas identificados como adversários do Tropicalismo, no sentido de amenizar as divergências e em nome da *convivência na diversidade*. Sendo assim, “...o tão combatido *populismo nacionalista* tende a virar uma caricatura, que está longe de fazer justiça às obras e aos autores diferenciados que compuseram as vertentes ditas *nacional-popular*, as quais ajudaram a esboçar o *ensaio geral de socialização da cultura*.”²³⁶ Na verdade, diz Ridenti, como muitos dos artistas de esquerda da década de 60, Caetano Veloso, apesar de suas críticas ao que denomina de *populismo nacional-popular*, “...é herdeiro do messianismo romântico dos anos 60.”²³⁷

Outra questão que Ridenti aborda sobre o Tropicalismo, através da análise de Caetano Veloso, é a de que a utopia do compositor não se reduzia a nenhum plano partidário, muito menos tencionava reunir seguidores. Na verdade “Ele se pretende acima das ideologias

²³⁴ Ibid, p.288.

²³⁵ Ibid, p.289.

²³⁶ Ibid, p.292.

²³⁷ Ibid, p. 298.

de partidos ou movimentos sociais, da direita ou da esquerda. É nesse sentido que ele [Caetano] afirma que o tropicalismo ‘pretendia situar-se além da esquerda e mostrar-se despididamente festivo’.²³⁸ Além disso, o Tropicalismo, ao assumir eventualmente uma postura de esquerda, estava sendo contraditório com relação à sua equivocada posição perante o mercado, ao qual Caetano Veloso se referia em tom depreciativo, mas que, ao mesmo tempo, seria; “...1. o inevitável monstro a expandir seu *tentáculo*, banalizando as artes; e 2. uma conquista nacional para o Brasil, necessária para seus artistas competirem em escala internacional.”²³⁹

Para Ridenti, tanto o que Caetano fala quanto o Tropicalismo são manifestações de uma intelectualidade presente em nossa sociedade de classe média que, no passado, beirava uma ruptura institucional, e num período mais recente, inclinando à *harmonização* e à *conciliação*, sem contudo perder a visão sobre a questão de um *Brasil como um todo*, no que diz respeito à identidade cultural do nosso povo. Portanto, esta é uma afirmação que parece mais apropriada do que designar o Tropicalismo como uma *linguagem do dominado*. Na realidade, toda essa indefinição de identidade de classe, bem como a utopia da brasilidade, como portadoras de uma nova civilização, nada mais são do que as marcas de uma vivência, de uma produção artística e de um pensamento social presentes na década de 60, que foi “...produzido pela intelectualidade emergente e engajada de classe média, buscando sua própria representação política enquanto classe, chegando no limite de ensaiar uma socialização da cultura.”²⁴⁰ É conveniente ver os movimentos Tropicalismo e o nacional-popular como diferentes e adversários, embora

“...primos-irmãos, a brigar em família, no movimento de uma revolução (...) concebida e abortada nos anos 60, numa época em que era premente para a intelectualidade a questão da identidade brasileira e da superação do subdesenvolvimento; eles foram parte de um momento histórico em que o radicalismo de classe média de ambos e de outros movimentos políticos e culturais chegou aos limites da ruptura com a ordem, das mais diversas formas.”²⁴¹

Como o tema da modernidade foi uma constante dentro das artes em geral, no período, Ridenti toma a canção *Sampa* (de Caetano Veloso), e, à luz da obra de Marshal Berman, *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar*, faz uma releitura do texto da música, traçando um caminho para a compreensão daquela modernidade, como também para o aclaramento da “...virada individualizante de artistas e intelectuais...”²⁴² Embora gravada em

²³⁸ Ibid, p.296.

²³⁹ Ibid, p.297.

²⁴⁰ Ibid, p.302.

²⁴¹ Ibid, p.302.

²⁴² Ibid, p.302.

1978, é dedicada a São Paulo, e nela pode ser identificado os principais elementos da modernidade, que remetem às incontáveis polaridades desse mundo moderno. Ridenti salienta que a letra da canção tem como base o cruzamento de duas avenidas do centro de São Paulo, consideradas importantes depois de 1965, período em que Caetano Veloso chegou a esta metrópole. Segundo Ridenti, na canção se cruzam “...passado e presente; presente e futuro; passado e futuro; frieza e sentimento; realidade e sonho; arcaísmo e modernidade; pobreza e riqueza; criação e destruição; espoliação e fruição; estrelas e fumaça; as avenidas Ipiranga e São João, entre outras esquinas.”²⁴³ Mas, ao mesmo tempo em que a letra faz alusão aos símbolos da modernidade, também se refere aos símbolos tradicionais, se cruzando com a música (melodia), um choro, ritmo tradicional. Cruzam-se os rumos modernizantes herdados dos norte-americanos com os descendentes dos imigrantes italianos. Além das migrações internas, como os nordestinos, denominados de *baianos*, incluindo aí “...os de fato nascidos no estado da Bahia, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, os integrantes do conjunto *Novos Baianos* e outros que *podem curtir numa boa* a típica garoa da cidade – gerando um caldo de cultura (...) que permitiria profetizar a construção de um *possível novo Quilombo de Zumbi* nessa terra de *filas, vilas, favelas e fumaça*.”²⁴⁴ Aqui, nessa relação do migrante nordestino (o baiano) com São Paulo, encontra-se um ponto em comum entre Durval Muniz e Ridenti, como sendo uma das questões preponderantes na produção tropicalista. Sendo que Durval analisa, acredita-se, que todos os aspectos que envolvem essa relação Nordeste/São Paulo, ao contrário de Ridenti, que faz apenas uma rápida abordagem ao analisar a canção *Sampa*.

Finalmente, para Ridenti, na canção, a *autodestruição inovadora* está na recriação do choro, que nega e incorpora, a um só tempo; “...na *feia fumaça* a simbolizar o desenvolvimento econômico e a destruição da natureza; no poder a um tempo criativo e destruidor do dinheiro. Entrecruzam-se a ‘visão sólida’ (*a força da grana que ergue coisa bela*) e a ‘visão diluidora’ (*e destrói coisas belas*)”.²⁴⁵ Também está presente a impressão do paulistano de viver numa metrópole sem passado, da existência de um eterno processo de criação/destruição, onde outros brasileiros, de outras regiões, não vêem suas próprias imagens espelhadas, refletidas. É uma terra olhada curiosamente, por um estranho em sua própria terra, a “...forjar intelectuais e artistas estranhos em seu próprio ninho, a indagar pelas suas raízes (...) a exercer atração e repulsa sobre artistas e intelectuais do resto do país.”²⁴⁶ Estes artistas

²⁴³ Ibid, p.305.

²⁴⁴ Ibid, p.306.

²⁴⁵ Ibid, p.307.

²⁴⁶ Ibid, p.307.

são pessoas comuns, *novos baianos*, seres perenemente mutantes, de um mundo desencantado, mas que encontram espaço para desfrutar da liberdade. São os *novos baianos* a fazer o seu caminho, *a curtir a vida numa boa*,

“...livres, *sem nada no bolso ou nas mãos*, passeando pela *garoa*, flanando *contra o vento*, curtindo *numa boa* a vida na grande cidade, aprendendo a ‘se deliciar na mobilidade’ da modernidade.(...) são os Novos Baianos do passado e do presente, como os artistas e migrantes da região Nordeste que se mudaram para São Paulo (...) Mas a fruição da liberdade moderna será também de *novos baianos*, de pessoas desconhecidas do futuro.”²⁴⁷

Ridenti busca, em seu trabalho, a brasilidade do povo brasileira, e nessa busca analisa o movimento tropicalista dentro da área cultural como um todo, sempre procurando estabelecer comparações com o movimento surgido um pouco antes, a Canção de Protesto, e que, juntos a outros movimentos culturais, dentro de específicas diretrizes históricas, construíram o que o autor chama de *ensaio geral de socialização da cultura*. Além de falar de características comuns vistas por boa parte dos analistas do movimento, o mais interessante, na análise de Ridenti, são as relações do movimento e/ou dos seus membros com a esquerda, com a guerrilha, de como se daria a tradução do movimento da área cultural para a da política, as relações com os mercados e os meios de comunicação, enfim, tudo dentro de uma contextualização histórica, onde o autor deixa perfeitamente claro as ligações com o social, que tornava evidente a necessidade do processo de destruição/incorporação de lamentos arcaicos/modernos para a construção do novo.

Comparando os trabalhos de Durval e Ridenti, sobre o Tropicalismo, pode-se observar que existem semelhanças mínimas. Algumas peculiares não apenas a estes dois, mas à maioria dos textos aqui analisados. E se está falando dos que se encontram no primeiro capítulo, escritos pelos mais diversos profissionais fora destes dois campos. Estas semelhanças são por conta das características inerentes ao movimento. Os trabalhos de Durval e Ridenti são, em sua maior parte, diferentes e não poderiam deixar de ser, já que o primeiro analisa o movimento dentro de uma contextualização cultural, enquanto o segundo, se utiliza do contexto político. Além disso, são olhares distintos, direcionados a uma riquíssima fonte de informações, o Tropicalismo, acentuadamente diferente de todos os outros movimentos surgidos até então, e é dessa diferença que se encontra essa fonte inesgotável de estudo. E também, cada um dos dois autores estudam objetos diferentes, portanto, identificados no movimento de forma própria à linha de pensamento do autor.

²⁴⁷ Ibid, p.308.

CAPÍTULO III - DISCURSO MUSICAL E EXEMPLARIDADE

1 – DISCURSO MUSICAL

A filosofia do pensador alemão Arthur Schopenhauer é considerada de um profundo pessimismo. Para esse filósofo, a vontade é dotada de um querer ao mesmo tempo irracional e inconsciente, mas é um mal que está, por natureza, ligado à vida do homem, conseqüentemente, ela dá origem à dor. Portanto, o prazer e a felicidade nada mais são do que a ausência ou interrupção provisória dessa dor. Ou seja, para Schopenhauer, “...somente a lembrança de um sofrimento passado criaria a ilusão de um bem presente (...) o prazer é momento fugaz de ausência de dor e não existe satisfação durável.”¹ Porém, o pensador indica algumas fontes que fazem cessar a dor, como por exemplo, a contemplação artística. Em seu pensamento, constata-se que a

“...contemplação desinteressada das idéias seria um ato de intuição artística e permitiria a contemplação da vontade em si mesma, o que por sua vez, conduziria ao domínio da própria vontade. Na arte, a relação entre a vontade e a representação inverte-se, a inteligência passa a uma posição superior e assiste à história de sua própria vontade; em outros termos, a inteligência deixa de ser atriz para ser espectadora. A atividade artística revelaria as idéias eternas através de diversos graus, passando sucessivamente pela arquitetura, escultura, pintura, poesia lírica, poesia trágica, e, finalmente, pela música. Em Schopenhauer, pela primeira vez na história da filosofia, a música ocupa o primeiro lugar entre todas as artes. Liberta de toda referência específica aos diversos objetos da vontade, a música poderia exprimir a Vontade em sua essência geral e indiferenciada, constituindo um meio capaz de propor a libertação do homem, face aos diferentes aspectos assumidos pela Vontade.”²

Tal colocação indica que a arte de um povo é a representação de seus anseios e vontades, sendo que, entre todas as artes, apenas a música liberta e exprime a vontade do homem de forma plena. Essa percepção está em *O Mundo como Vontade e Representação*, onde Schopenhauer destaca e dá ênfase à música. Para ele, a música é uma arte completamente isolada das demais, já que nela não encontramos cópia ou reprodução de idéias dos seres existentes no mundo. O pensador salienta que a música é uma arte “...a tal ponto grandiosa e majestosa, a atuar tão intensamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tal intensidade e perfeição, como se fosse uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo...”³ Schopenhauer salienta ainda que a música proporciona ao homem uma forte satisfação, e é

¹ SCHOPENHAUER, Arthur. Trad. De Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. XII. (**Os Pensadores**).

² Ibid, Op. cit. p. XII-XIII

³ SCHOPENHAUER, Arthur. “O Mundo como Vontade e Representação.” In: Série **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.72

com grande alegria que a sentimos fazer expressar o que há de mais íntimo e profundo em nós. À música deve ser atribuído “...um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos...”⁴ e que o seu comportamento em relação ao mundo, de alguma forma “...como apresentação em relação a apresentado, como cópia em relação a modelo...”⁵, pode ser concluído a partir de uma analogia com as outras artes, às quais possuem todo este caráter e cujo efeito sobre nós é totalmente igual, sendo o da música “...mais intenso, rápido, necessário, infalível.”⁶ Percebe-se que a relação reprodutora da música com o mundo é com certeza muito íntima, de uma verdade infinita e rigorosamente correta, pois é subitamente assimilada e compreendida por qualquer um, demonstrando que possui, de certa forma, uma infalibilidade:

“Contudo o ponto de comparação entre a música e o mundo, o modo pelo qual aquela se relaciona com este como cópia ou reprodução, se encontra profundamente oculto. A música foi exercitada em todas as épocas, sem poder fornecer satisfação a este respeito; contentes com sua compreensão imediata, abdicamos a uma apreensão abstrata desta compreensão imediata.”⁷

O que permite dizer que a música popular brasileira da década de 60, em seus diferentes movimentos, tendências e estilos, expressou uma vontade nacional. Também denotou o pensamento existente no período sobre as mudanças e permanências, não apenas relacionadas com a própria música, mas também com os outros setores da sociedade. Para Schopenhauer, as idéias são a objetivação própria da vontade, e incentivar o conhecimento dessas idéias através das coisas individuais, é a finalidade das artes. A música, indo além das idéias, é completamente independente e ignora o mundo aparente, que existiria mesmo que esse mundo não existisse. O que não pode ser afirmado com relação às outras artes, porque

“...a música é uma reprodução e uma objetivação tão *imediate* de toda a *vontade*, como a constitui o próprio mundo, como o são as idéias, cujo fenômeno multiplicado forma o mundo das coisas individuais. Portanto de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das idéias, mas *reprodução da própria vontade*, cuja objetividade também são as idéias; por isto o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência.”⁸

Isso permite que se faça uma relação interna da música popular brasileira daquele período, os movimentos surgidos que representavam a essência das vontades do povo naquele momento, ou de algumas classes sociais.

Para Schopenhauer, na *melodia*, que dirige o conjunto e se desenvolve ao acaso do começo ao fim, mas de forma contínua e significativa de uma só reflexão, está o mais elevado grau da objetivação da vontade, da vida e das aspirações, dotadas da meditação do

⁴ Ibid, p. 73

⁵ Ibid, p. 73

⁶ Ibid, p. 73

⁷ Ibid, p. 73

⁸ Ibid, p. 74

homem. Sendo este o único ser dotado de razão, capaz de olhar para todas as direções, sobre sua efetiva realidade e incontáveis possibilidades. Desse modo, somente

“...a *melodia* possui conexão significativa, intencional, do começo ao fim. Ela relata, em consequência, a história da vontade iluminada pela reflexão, cuja impressão na realidade efetiva constitui a série de seus atos; ela diz mais, porém, relata sua história mais secreta, descreve toda agitação, todo impulso, todo movimento da vontade, tudo o que a razão reúne sob amplo e negativo conceito de sentimento,..”⁹

Neste sentido, observa-se que os três movimentos musicais do período mencionado (a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo) possuíam uma conexão entre letra e melodia que expressavam, em perfeita sintonia, as reflexões de cada movimento. Em todos eles, a melodia realmente teve uma expressividade bem além do texto, como a Bossa Nova, cuja batida rítmica e melódica do violão representou uma grande mudança na história da música popular brasileira, e revelou a essência daqueles que representaram essa mudança, mesmo sendo apenas um segmento da sociedade, como definem alguns analistas e críticos.

Schopenhauer salienta que, por isso também sempre se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, da mesma forma que as palavras são a expressão da razão. Em todos os caminhos da essência humana, “...a melodia exprime o impulsionar múltiplo da vontade...”¹⁰, mas sempre mediante o reencontro finito do grau harmônico, e principalmente de um tom fundamental, que é a satisfação. Então, o compositor, além de revelar a essência mais íntima, também revela uma intensa sabedoria, tudo numa linguagem de difícil compreensão à sua razão. Dessa forma,

“...em um compositor, mais do que em qualquer outro artista, o homem é inteiramente separado e diferenciado do artista. (...) Assim como a passagem veloz do desejo à satisfação e desta ao novo desejo constitui felicidade e bem-estar, assim melodias ligeiras, sem grandes desvios, são alegres; lentas, resultando em dissonâncias dolorosas, e reencontrando o tom fundamental somente muitos compassos além, são análogas à satisfação retardada, dificultada, triste.”¹¹

Ao refletir e fazer uma analogia sobre o estado emocional do homem/compositor, e os movimentos e tons melódicos, Schopenhauer diz que a música não alimenta

“...nenhuma relação direta com elas, apenas mediatizada; pois ela jamais manifesta o fenômeno, mas unicamente a essência interna, o em-si de todos os fenômenos, a vontade mesma. (...) ela não exprime esta ou aquela alegria individual e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou humor, ou serenidade, mas a alegria, a aflição, a dor, o espanto, o júbilo, o humor, a serenidade (...) o que neles há de essencial (...) em toda parte a música expressa somente a quintessência da vida e de seus processos, nunca estes próprios, cujas diferenças portanto nem sempre influenciam aquelas. Justamente esta generalidade

⁹ Ibid, p. 75

¹⁰ Ibid, p. 76

¹¹ Ibid, p. 76

exclusiva sua, concomitante à maior precisão, lhe fornece este alto valor, que possui como panacéia de todos os nossos sofrimentos.”¹²

Neste caso, não é correta a colocação de que os três movimentos musicais em referência representaram as mudanças no processo histórico do período ao qual estão inseridos, mas que eles representaram a essência dessas mudanças. Tampouco expressam os sentimentos de uma determinada classe social ou de um único indivíduo, mas de toda a vida da sociedade em seu processo histórico.

Assim, a música como expressão de mundo torna-se uma linguagem com um alto índice de generalidades. Não a generalidade vazia da abstração, mas a de um tipo completamente distinto, combinada a uma exatidão clara e contínua. Por isso, a música se diferencia das outras artes,

“... por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da vontade ela própria, apresentando portanto para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, para todo fenômeno, a coisa em si. Desta forma, poderíamos denominar o mundo tanto música corporificada, quanto vontade corporificada; assim se explica por que a música realça em qualquer pintura, e mesmo em qualquer cena da vida real e do mundo, uma significação superior; tanto mais, quanto mais análoga é sua melodia ao espírito interior do fenômeno dado. Eis a razão por que é possível sobrepor a música a uma poesia como canto, ou a uma apresentação como pantomima, ou ambas, como ópera.”¹³

Schopenhauer diz que essa atuação no interior indescritível de qualquer música, dádiva que chega até nós como paraíso de nossa intimidade, porém imensamente distante, totalmente inteligível e no entanto inexplicável, encontra-se na reprodução de todos os movimentos da nossa mais profunda essência, porém completamente privados de realidade e sofrimento. Então, como o mais elevado grau da objetivação da vontade, que é o homem, não tinha a capacidade de se exprimir só e em destaque,

“...da mesma forma, a música, que, como o mundo, objetiva imediatamente a vontade, adquire perfeição apenas na harmonia completa. A aguda voz condutora da melodia requer, para produzir a totalidade do seu efeito, o acompanhamento de todas as outras vozes, até o baixo mais grave, a ser encarado como a origem de todas as outras: a melodia penetra a harmonia como parte integrante, como também vice-versa; e como unicamente na plenitude de vozes do todo a música exprime o que intenta, assim a vontade única e extratemporal encontra sua objetivação perfeita apenas na combinação perfeita de todos os graus que, por uma clareza crescente por graduações inumeráveis, revelem a sua essência.”¹⁴

Assim, para Schopenhauer, uma música dotada do mais alto grau de correção, não chega ao menos ser pensada, portanto, jamais executada. Em virtude disso, toda música possível é afastada da pureza perfeita. Então, a arte deve ser considerada a elevação superior, o desenvolvimento mais completo de tudo, e

¹² Ibid, p. 77

¹³ Ibid, p. 78

¹⁴ Ibid, p. 80

“Se o mundo todo, como representação, é apenas a visibilidade da vontade, a arte é o esclarecimento desta visibilidade, (...) O gosto pelo belo, o consolo proporcionado pela arte, o entusiasmo do artista, a lhe fazer esquecer as penas da vida, esta única prerrogativa do gênio em relação aos outros, a compensá-lo pelo sofrimento também crescente na mesma medida da lucidez da consciência e pela solidão árida numa multidão heterogênea – tudo isto repousa em que, (...) o em-si da vida, a vontade, a própria existência, é um sofrimento contínuo, em parte miserável, em parte terrível; o mesmo porém, considerado única e puramente como representação, ou reproduzido pela arte, apresenta um espetáculo significativo, destituído de sofrimentos. Este lado puramente cognoscível do mundo e a reprodução do mesmo numa arte qualquer constitui o elemento do artista. Ele é cativado pela observação do espetáculo da objetivação da vontade;...”¹⁵

A reflexão é de que toda arte, especificamente a música, como uma manifestação da mente humana, também é dotada de imperfeição, portanto, passível de críticas. A arte não é o resultado perfeito das ações do homem, apenas a mais elevada dessas ações. Pode-se então compreender a razão das críticas dirigidas aos movimentos musicais surgidos dentro do contexto histórico nacional e da música popular brasileira, no final da década de 50 ao final da de 60. Não apenas a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo, mas todos os outros que surgiram no período. Não existe perfeição para a música e nem para o artista, que traduz em arte a parte unicamente cognoscível do mundo, fazendo com que a arte represente para o artista um fim nele mesmo. Ou seja, Schopenhauer reflete que todo esse conhecimento puro, verdadeiro e profundo, torna-se para o artista “...um *fim* em si: nele ele se detém.”¹⁶

Para o alemão Theodor Wiesengrund-Adorno, enquanto não se pode falar que as obras de arte reproduzem a sociedade, e ao passo que seus autores não sentem a necessidade de saber nada sobre ela,

“...os gestos das obras são respostas objetivas a constelações sociais objetivas, muitas vezes adaptadas às necessidades do consumidor, mais freqüentemente em contradição com este, mas nunca suficientemente definidas por ele. (...) A obra de arte tende à sociedade não na solução de seus próprios problemas e nem sequer necessariamente na escolha deles, mas permanece tensa contra o horror que a história lhe produz. Ora o esquece, ora insiste nela. Ora cede a ele, ora se endurece contra ele. Ora se mantém fiel a si mesma, ora renuncia a si mesma para superar o destino. A objetividade da obra de arte é a fixação destes instantes. As obras de arte são como os gestos das crianças que o soar das horas fixa para sempre.”¹⁷

De uma forma geral, a década de 60 foi um período muito fértil para as artes como um todo. Introduzindo novos elementos (externos ou internos) tentava não resolver problemas existentes na sociedade, mas se mostrar contra os inúmeros problemas sociais que o processo histórico gerou. Para Adorno, as diversas

“...formas da arte registram a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos. E não há endurecimento da forma que não possa ser interpretado como negação da dureza da vida. Mas o fato de que a angústia do homem solitário se converta em preceito da

¹⁵ Ibid, p. 81-2

¹⁶ Ibid, p. 82

¹⁷ ADORNO, T. Wiesengrund. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 106

linguagem estética das formas revela em parte o segredo da solidão. A censura contra o individualismo tardio da arte é mesquinha, porque desconhece a essência social deste individualismo. O ‘discurso solitário’ interpreta melhor a tendência da sociedade do que o discurso comunicativo.”¹⁸

Na realidade, o individual e o coletivo na arte brasileira daquele período, são aspectos ainda hoje bastante discutidos. A discussão é que determinado movimento artístico é individualista, portanto egoísta e alienado, em nada contribuindo para o processo histórico de desenvolvimento humano da sociedade, embora o movimento seja esteticamente rico. Em compensação, outra tendência artística, que reflete o coletivo, estava comprometida com a essência social, no entanto não apresentava recursos estéticos. Sendo assim, são discursos diferentes, uma pode parecer mais sentimental e menos realista; a outra, menos sentimental, mais humana e socialmente realista. No entanto, ambas são arte e, neste caso, “a desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem. As obras de arte têm seus alicerces nos enigmas que o mundo organizado propõe para devorar os homens.”¹⁹ Então, para Adorno, no expressionismo “A categoria da obra de arte entendida como obra acabada e conclusa em si mesma não pode desdobrar-se nessa aparência que o expressionismo desmente.”²⁰ Essa mesma arte é portadora de um caráter duplo, pois quando a obra mostra um sujeito isolado e totalmente alienado, disfarçando uma harmonia e uma reconciliação consigo e com os outros, também

“...é ao mesmo tempo a instância que assinala limitações à individualidade. Se a individualidade tem uma posição crítica a respeito da obra, esta tem por sua vez uma posição crítica a respeito da individualidade. Se a casualidade individual protesta contra a lei social repelida de que ela mesma provém, a obra constrói esquemas para apropriar-se da casualidade. A obra representa o quanto há de verdadeiro, na sociedade, contra o indivíduo que reconhece a não-verdade da sociedade e reconhece até que ponto ele mesmo é essa não-verdade. Somente nas obras está presente o que supera a limitação entre sujeito e objeto.”²¹

Com relação especificamente à música, é em Adorno que se pode encontrar um entendimento muito mais abrangente da função da música nas relações dos homens, porque “...a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento.”²² Por outro lado, Adorno salienta que a sociologia da música apresenta uma dupla ligação com seu objeto, tomado de forma externa e interna, isto é, que “A significação social que habita a música em si mesma não é idêntica à

¹⁸ Ibid, p. 42-43

¹⁹ Ibid, p. 106

²⁰ Ibid, p. 48

²¹ Ibid, p. 48

²² Ibid, p. 40

sua posição e função social.”²³ Adverte que a harmonia entre as duas formas não é segura, principalmente na atualidade, quando a incoerência entre elas torna-se essencial, pois “A grande música, a música íntegra, outrora consciência adequada, pode tornar-se ideologia, aparência socialmente necessária.”²⁴, onde autênticas composições, que contêm a verdade, são “...degradadas pela circulação musical...”²⁵, se transformando em bens culturais que dão prestígio social àquele que consome, juntamente com a emoção que não existe na música, embora a essência inerente à música não seja indiferente a esta degradação. Portanto, as “Contradições como aquela entre o conteúdo social das obras e a função que acabam por cumprir determinam a fisionomia contemporânea da música.”²⁶ Então, toda a ostentação sociológica é nula, enquanto não forem identificados aos termos que constituem a música. Sendo assim, para Adorno, a expressão social de fenômenos musicais é indissociável da verdade ou falsidade, do êxito ou fracasso artístico, da consistência ou inconsistência destes fenômenos.

E muitos fenômenos artísticos aconteceram dentro da história da música popular brasileira nos anos 60. Foram fenômenos que, em virtude dessa não dissociação do verdadeiro ou falso, do sucesso ou fracasso, da consistência ou inconsistência, tanto as tendências musicais como seus representantes (cantores/compositores), nasceram e pereceram em um curto espaço de tempo, dentro do período. Enquanto alguns compositores ultrapassaram o tempo e chegaram aos dias atuais plenamente amadurecidos artisticamente, outros passaram às décadas seguintes sendo lembrados apenas por alguma obra de sua produção ou totalmente esquecido como artista, ou pelo que expressou sua música. São aspectos que acompanham o processo histórico em virtude exatamente das contradições existentes entre a proposta ou conteúdo social das obras e a função a qual se propuseram cumprir.

Adorno mostra que a sociologia da música trata esta como ideologia, mas não apenas como ideologia, pois a música se converte em ideologia só quando é objetivamente falsa, ou então quando existe contradição entre o que determina a sua essência e a sua função. Portanto, por ter uma natureza não-conceitual, supõe-se que ela nada tem a ver com a ideologia. Muito pelo contrário, pois é suficiente lembrar que a música movimentada “...pelas

²³ ADORNO, Theodor W. “Idéias para a Sociologia da Música.” In: WALTER BENJAMIM, MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, JURGEN HABERMAS. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores), p. 259.

²⁴ Ibid, p. 259. Adorno chama de grande música ou música séria, o que se conhece rotineiramente como música erudita ou clássica.

²⁵ Ibid, p. 259.

²⁶ Ibid, p. 260.

instâncias administrativas e pelos poderes políticos...²⁷, em virtude do seu poder criador de sensibilidade comunitária, é perfeitamente capaz de gerar

“...a ilusão do imediato no interior de uma sociedade reificada e alienada. É assim que foi manipulada durante o fascismo e é manipulada, hoje, nos países totalitários, e também nos não-totalitários – na forma de ‘movimento musical popular e juvenil’, com seu culto das ‘lealdades’ (...), da coletividade enquanto tal, da atividade empolgante e tenaz. O mundo racionalizado, que entanto permanece irracional, necessita cuidar do inconsciente para se ocultar. Tanto maior a desconfiança necessária à sociologia da música, que deve recusar a identificação entre o direito social da música e a sua função, eficácia e popularidade no interior da ordem existente. A própria definição da sociologia da música tende situá-la do lado da música enquanto poder social – justamente o que é preciso evitar. (...) Mas a música não é ideologia somente enquanto recurso imediato da dominação, mas também enquanto forma de falsa consciência, enquanto achatamento e harmonização de contradições.”²⁸

E neste sentido se tem, a partir de 1964, um Brasil vivendo sob um regime militar. E para a propagação de sua ideologia registra-se um retorno à música ufanista, com um discurso exaltando as grandezas do “governo revolucionário”. Assiste-se, excepcionalmente a partir do AI-5, a emergência de artistas e canções comprometidos com uma música nacionalista ufanista, tal como aconteceu no Estado Novo. São períodos que retratam fases marcantes do processo histórico da sociedade brasileira, conseqüentemente da música popular brasileira. Segundo Adorno, pela simples razão de existir, na sociedade como um todo, a música tem, em acentuada medida,

“...a função de alhear: as questões de que se ocupam os consumidores da vida musical (...) têm pouco ou nada a ver com a substância e o sentido da música, mas em compensação ajudam a sustentar o véu cultural, a ocupação com o espírito degradado em cultura genérica, que impede a muitos de ver o que importaria mais.”²⁹

Na realidade, a música, compreendida como um todo, é particularmente adequada para a ideologia, pois tendo em vista a falta de conceitos, dá liberdade aos ouvintes de se sentirem como seres dotados de sentimentos, que se relacionam livremente e que pensem o que mais lhes convier. De fato, a música funciona como uma

“...realização dos desejos, como satisfação substitutiva, mas sem que o mecanismo seja evidente, como é no filme. Esta função vai desde estimular o marasmo, um estado que exclua comportamentos racionais e críticos, até o cultivo da paixão enquanto tal, esse irracionalismo que já no século XIX se associara estreitamente às tendências repressivas e violentas da sociedade.”³⁰

Portanto, a música se desenvolve de acordo com a sua própria lei, que intimamente é social. Porém não apenas segundo essa lei, porque “...é movimentada e desviada no interior do campo das forças sociais.”³¹ Então,

²⁷ Ibid, p. 260.

²⁸ Ibid, p. 260.

²⁹ Ibid, p. 261.

³⁰ Ibid, p. 262.

³¹ Ibid, p. 266

“Se a música é privilegiada frente às outras artes graças à falta de aparência, no sentido de que não apresenta imagens, ela sempre participou, porém, com todas as forças, conciliando incansavelmente suas próprias tarefas com predomínio das convenções, do caráter de aparência da obra de arte burguesa.”³²

Numa visão bem contemporânea, Adorno diz que “A linguagem musical se polariza em seus extremos...”³³ e que em toda música pode ser forjada uma idéia onde está compenetrado a forma e o conteúdo. Sendo assim, “Todas as formas da música, não só a do expressionismo, são conteúdos precipitados. Neles sobrevive o que de outra maneira estaria esquecido e que já não pode nos falar diretamente. O que uma vez buscava refúgio na forma permanece anônimo na duração desta.”³⁴

Limitando-se à música brasileira dos anos de 1960, realmente se observa que existem extremos e estes procuram concentrar uma forma e um conteúdo correspondentes à idéias direcionadas. Assim, a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo (mesmo existindo divergências entre eles) defendiam idéias opostas àquelas defendidas por outros movimentos musicais no outro extremo do mesmo processo histórico (como o ufanista exaltando o regime militar, a Jovem Guarda e outros). E o melhor registro para a sobrevivência desses momentos são as próprias músicas. Do contrário, permaneceria despercebido para a história. Ou seja, graças ao registro musical, as imagens desse tempo da história podem ser preenchidas ou negadas.

Ao relacionar a música com o tempo, Adorno ressalta que “Os momentos de decurso musical se sucedem com independência...”³⁵, salientando que o reconhecimento do valor de uma obra musical é feito se acrescentando à profundidade, à melodia e à eficácia, uma qualidade. Isso significa que, em sua totalidade, “A grande música se revela no instante de seu decurso; no momento em que uma obra se converte verdadeiramente em composição, põe-se em movimento graças ao próprio peso e transcende o concreto (o isto e o aquilo) de que procede.”³⁶

Adorno também afirma que a música rígida está representando

“...a verdade social contra a sociedade. A música de conciliação reconhece o direito à música que a sociedade, embora falsa, ainda possui, assim como a sociedade, mesmo quando seja falsa, se reproduz e com isto aduz objetivamente, pelo fato de sobreviver, elementos em favor de sua própria verdade.”³⁷

³² Idem, **Filosofia da Nova Música**. Op. cit, p. 40

³³ Ibid, p. 42

³⁴ Ibid, p. 42

³⁵ Ibid, p. 54

³⁶ Ibid, p. 83

³⁷ Ibid, p. 99

Nesta reflexão, pode-se associar a Canção de Protesto, que detinha a proposta de falar a verdade, denunciando os problemas sociais que afligiam a grande maioria da população brasileira. Assim também, outros movimentos musicais sem o compromisso de transmitirem essa verdade, reconheciam que a sociedade tinha o direito à música, reproduziam elementos em favor do que essa sociedade julgava ser sua própria verdade. Em virtude dessas contradições sociais, emergiram nos anos de 1960, tendências musicais dentre as quais, pelo menos uma, defendia uma posição extremada, a música participante. Outros adotaram um tom conciliatório, mas nem por isso deixaram de fazer uma música de qualidade. Um exemplo foi a Bossa Nova, cuja história mostra ser uma rica fonte de elementos inovadores, sem perder a base da música popular brasileira, o samba.

Para Adorno, ao se admitir uma tendência histórica dos meios musicais, se entra em contradição com a “...concepção tradicional do material da música.”³⁸, que se define fisicamente de acordo com “...critérios de psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor.”³⁹ Mas no instante em que não se pode admitir a expressão histórica de um acorde, a exigência deste é que se leve em consideração, obrigatoriamente, toda uma carga histórica implicada, convertida numa qualidade sua. Então,

“O sentido dos meios musicais não se manifesta em sua gênese. Entretanto, não é possível separá-lo desta. A música não conhece nenhum direito natural e por isso toda psicologia da música é tão discutível. Na tentativa de reduzir a música de qualquer época a uma ‘compreensão’ invariável, supõe-se a constância do sujeito musical.”⁴⁰

O pensamento de Adorno mostra que a música, ao ser tomada “...como documento da expressão já não é ‘expressiva’. Sobre ela já não pende em vaga distância o que ao estar expressado lhe confere o reflexo do infinito.”⁴¹ À essa reflexão pode-se associar a Canção de Protesto, cujo objetivo principal dos seus textos era denunciar a vida miserável das populações urbana e rural, enquanto que, melodicamente, seu compromisso era o resgate de ritmos e sons do folclore brasileiro. Em seu conjunto, a Canção de Protesto é um documento, expressando objetivamente sua proposta, de forma rígida e unívoca. Então,

“...seu conteúdo subjetivo, este se torna rígido e se transforma justamente nesse elemento objetivo de cuja existência renega o puro caráter expressivo da música. Na relação documental com seu objeto, ela mesma se torna ‘objetiva’. Com suas explosões desvanece-se o sonho da subjetividade, tanto quanto as convenções. Os acordes documentais destroem a aparência subjetiva. Mas deste modo acabam anulando sua própria função expressiva. O que eles configuram como objeto, por mais exato que este seja, torna-se indiferente: é sempre a mesma subjetividade que perde seu encanto frente à exatidão do olhar com que a fixa a obra de arte.”⁴²

³⁸ Ibid, p. 35

³⁹ Ibid, p. 35

⁴⁰ Ibid, p. 35

⁴¹ Ibid, p. 47

⁴² Ibid, p. 47

Ao falar do artista, Adorno diz que ele não é um criador, uma vez que a época e a sociedade em que vive não delimitam esse artista de fora, mas exatamente na severa imagem de exatidão que suas mesmas imagens lhe impõem. Assim, a discussão do compositor com o material também é uma discussão com a sociedade, na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística apenas como um fator meramente exterior, como um consumidor.⁴³ Para esse pensador, “Nenhum artista está em condição de eliminar a contradição que há entre arte não-acorrentada e sociedade acorrentada: tudo o que pode fazer é contradizer esta sociedade acorrentada com a arte não-acorrentada, e até disso deve quase desesperar.”⁴⁴

Foi seguindo uma orientação dos CPCs, nos primeiros anos da década de 60, que um grupo de artistas decide contradizer a sociedade através da arte. Considerada um meio de comunicação livre, é uma condição que possibilita a discussão do artista com a sociedade, que passa a fazer parte da obra do compositor. Neste caso, o artista não é essencialmente um criador. E nesse período, muitos deles eram vistos pela sociedade através das imagens que eles passavam através de suas obras, e não como artistas, como criadores, fora das imagens por eles criadas.

Para Adorno, a música viva, hoje, é burguesa, ou seja, “O que a música reflete sim são as tendências e contradições da sociedade burguesa como um todo.”⁴⁵ Podemos então observar, com base nos ensaios de Adorno, a importância do signo musical para a história da humanidade, desde o seu surgimento até hoje, em que “...a medida da verdade social da música é dada pela contradição entre a sua substância, ligada à sua constituição imanente, e a sociedade que nasceu e em que está: é preciso que ela seja ‘crítica’,...”⁴⁶ Mesmo porque, segundo Adorno, se a música é tomada como fim em si mesma, ela estará apresentando a sua própria falta de utilidade, como acontece com os bens de consumo, que encerram em si sua própria utilidade.⁴⁷ Então, a partir do instante em que o processo da composição é medido apenas tendo por base a configuração inerente à cada obra e não mais de acordo com razões mais genéricas, tacitamente aceitas, não é mais possível ‘aprender’ a diferenciar o que seja uma música boa ou má. Sendo assim, “Quem quiser julgar deve considerar de frente os

⁴³ Ibid, p. 36-38

⁴⁴ Ibid, p. 87

⁴⁵ ADORNO, T. W. “Idéias para a Sociologia da Música”. In: Série **Os Pensadores**. P. 265

⁴⁶ Ibid, p. 267

⁴⁷ Ver, **Filosofia da Nova Música**. Op. cit. p. 27-8

problemas e os antagonismos intransferíveis da criação individual, sobre a qual nada ensina a teoria musical geral ou a história da música.”⁴⁸

E neste sentido, perduram até hoje as discussões sobre a música produzida no Brasil nos anos 60, considerando todos os movimentos e tendências desenvolvidos nesse período. Os críticos e analistas sempre estão questionando e se posicionando sobre um ou outro determinado movimento musical e classificando-o como uma boa música ou não. No caso específico dos três movimentos referenciados neste trabalho, são sempre colocados como uma boa música, tendo como contraponto outros movimentos musicais que, ou enalteciam a ideologia política do regime vigente, ou copiavam tendências musicais estrangeiras. Estas se encontravam em plena ascensão em termos de aceitação, como foi o caso do *rock* e do *iê, iê, iê*. Esses conceitos foram expostos considerando-se, sem dúvida, os problemas e as contradições que envolveram a criação individual de cada movimento, sendo deixado de lado critérios normalmente existentes numa composição musical, que a define como uma boa ou má peça musical.

Adorno, então, faz sua reflexão sobre a música popular. Segundo ele, esta música é caracterizada pela sua diferença com relação à música séria, e essa diferença é normalmente de níveis, sendo tão bem definidos e colocados que se considera o valor de uma totalmente independente da outra. Mas, um julgamento feito com clareza no que se refere à relação entre música popular e música séria, apenas é atingido quando se volta toda atenção a uma característica básica da música popular, que é a estandardização. Ou seja: “Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos.”⁴⁹

No caso de uma comparação, Adorno salienta que, na música séria, cada detalhe origina o sentido musical do todo da composição, isto é, a peça musical em sua totalidade só atinge “...o seu verdadeiro significado a partir do contexto. Somente através do todo é que ele adquire a sua peculiar qualidade lírica e expressiva...”⁵⁰ Já na música popular não ocorre algo semelhante, porque o sentido da música não sofreria nenhuma alteração se algum detalhe fosse retirado do seu contexto. Sendo assim,

“A inter-relação entre os elementos e a relação dos elementos com o todo não seria afetada.(...) O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, imperturbável, como se ao longo da peça não se tomasse conhecimento dele.”⁵¹

⁴⁸ Ibid, p. 17

⁴⁹ ADORNO, Theodor W. “Sobre Música Popular”. In: **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986, p. 116. (Coleção Grandes Pensadores Sociais).

⁵⁰ Ibid, p. 117.

⁵¹ Ibid, p. 118-9.

Mais uma vez, considerando-se a música popular brasileira como um todo, dentro do período estudado, independente de ser boa ou má, cada movimento ou tendência musical seguia um padrão em toda sua estrutura textual e melódica, além de outros elementos mais genéricos, como o público ao qual estava direcionado e comportamentos pessoais e artísticos dos seus criadores e defensores. Essa padronização realmente concorre para a rápida assimilação da composição, além do fato de que, se for feita a subtração de qualquer um dos versos de *Desafinado*, ou *Caminhando*, ou *Alegria, Alegria*, por exemplo, o conteúdo como um todo, do qual fala o texto, não deixa de ser entendido e de expressar o mesmo sentido de antes da supressão de um detalhe, o que não ocorre com a música erudita.

Se a característica fundamental da estrutura da música popular é a estandardização, Adorno continua completando que essa estrutura busca reações também *estandardizadas*, pois a audição desse tipo de música não é manipulada apenas pelos que a impulsionam, mas de alguma forma é também pela natureza própria dessa música. Isso porque

“...ela é composta de tal modo que o processo de tradução do singular para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição. A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida. (...) A música popular é ‘pré-digerida’, de um modo bastante similar à moda dos *digest* de material impresso.”⁵²

Por esse ângulo pode-se observar a colocação da música popular brasileira. A partir da Bossa Nova, originada no final da década de 50 e alcançando seu ponto alto no início da década de 1960, ela se estruturou dentro das regras da indústria cultural, com a finalidade de alcançar o ouvinte e o mercado consumidor.⁵³ Para isso, esse movimento musical, pela primeira vez, inova na produção e distribuição dos discos, utilizando-se da técnica para a montagem de equipe, apresentação gráfica e a nomenclatura dos discos. Tudo mudou a partir da Bossa Nova, e não apenas a forma de fazer samba: tem início a valorização do trabalho em equipe, no sentido de agilizar a produção e distribuição daqueles discos que estavam sendo muito bem aceitos no mercado; os meios de comunicação se utilizam de todos os meios possíveis para promover o produto cultural. O único ponto que permanece individual é o ato

⁵² Ibid, p. 120-1.

⁵³ O termo indústria cultural é aqui utilizado no sentido definido por Adorno, ou seja, a exploração sistemática e programada dos bens considerados culturais, pelos meios de comunicação como o rádio, o cinema, a TV e outros. Traz em seu interior todos os elementos próprios do mundo industrial moderno, exercendo um papel preponderante, que é o de portadora da ideologia dominante, portanto, é uma aliada e cúmplice da ideologia capitalista, contribuindo com muita eficácia, para a falsificação das relações entre os homens e a natureza. Ver WALTER BENJAMIM, MAX HORKHEIMER, THEODOR W. ADORNO, JURGER HABERMAS. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores), p. X-XVI.

de produzir, onde o compositor trabalha sozinho a sua composição, mas partilhando com outras pessoas o processo de gravação, quando a partir daí entra no processo da indústria cultural.

Mas Adorno ressalta que, embora toda produção industrial de massa resulte em estandardização, no que se refere à música popular apenas sua promoção e distribuição pode ser ‘industrial’, porque o ato de produzir música do tipo que está na moda, é feito de forma manufatureira. Nesse caso, a produção da música popular como um todo é altamente concentrada em sua organização econômica, contudo é ‘individualista’ com relação ao seu modo social de produção. Portanto, tem-se que a divisão de trabalho entre compositor, arranjador e harmonizador não é industrial, porém aparenta a industrialização, com a finalidade de parecer atualizada. E o que realmente aconteceu foi a adaptação de métodos industriais para a técnica de se promover. Então, “Os custos de produção não aumentariam se os vários compositores de melodias *hit* não seguissem certos padrões estandardizados.”⁵⁴ Sendo assim, é necessário buscar outras razões para a estandardização, e a imitação parece oferecer o caminho para enfrentar essas razões. De uma forma geral, os padrões musicais que envolvem a música popular originalmente se desenvolveram dentro de um processo competitivo. Com isso,

“Quando uma determinada canção alcançava um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito. Os *hits* de maior sucesso, tipos e ‘proporções’ entre elementos eram imitados, tendo o processo culminado na cristalização de *standards*. Nas condições centralizadas como as hoje existentes, esse *standards* acabaram se ‘congelando’. (...) foram controlados por agências cartelizadas, resultado final de um processo competitivo, e rigidamente imposto sobre o material a ser promovido. O não-seguir as regras do jogo tornou-se critério para exclusão. Os padrões originais, agora estandardizados, evoluíram num percurso mais ou menos competitivo. A concentração econômica em larga escala institucionalizou a estandardização, tornando-a imperativa. Como resultado disso, inovações feitas por empedernidos individualistas foram bloqueadas. Os modelos *standard* acabaram sendo investidos e revestidos com a imunidade da grandeza: ‘o rei não pode errar’. Isso também explica as redescobertas na música popular. Elas não têm o desgastado caráter dos produtos estandardizados, manufaturados segundo um padrão dado. O sopro da livre competição ainda está vivo dentro delas. Por outro lado, os famosos *hits* antigos que são revividos recolocam os padrões que foram estandardizados. Eles são a idade de ouro das regras do jogo.”⁵⁵

Adorno salienta que esse é o tipo de processo comum à música que está na moda. Observação que está relacionada com a Bossa Nova, que ficou por um grande período “na moda”, não apenas musicalmente, mas também no comportamento das pessoas. Quanto à imitação de um grande sucesso, mencionado por Adorno, também fez parte da Bossa Nova. Tanto aqueles que deram vida e defendiam o movimento, procuravam compor imitando canções com sucesso já registrado, como também outros compositores alheios à Bossa Nova

⁵⁴ Ibid, p. 121.

⁵⁵ Ibid, p. 121-2.

se lançavam na “onda” para emergirem artisticamente, compondo canções imitando o repertório bossa-novista.

Com a Canção de Protesto, embora os seus defensores não quisessem admitir a força comercial dessa tendência, a indústria cultural esteve presente, manipulando as músicas lançadas nos festivais, que alcançavam uma grande aceitação por parte do público, sendo imediatamente lançadas no mercado com gravações ao vivo. O autor/cantor era transformado em ídolo, contestador e de esquerda, cujo exemplo típico é Geraldo Vandré. Já com o Tropicalismo, a diferença é que seus integrantes defendiam e assumiam abertamente que estavam fazendo uma música que também era comercial.

Outro ponto complementar à standardização da música popular, refletido por Adorno, é a repetição. Esta visa quebrar a resistência ao musicalmente idêntico, levando o ouvinte a extasiar-se com o que já está determinado. Os ouvintes se tornam totalmente acostumados à repetição, são incapazes de distinguir um *hit* de um outro, a não ser pelo ato da repetição, que eles seriam forçados a recordá-lo. Ou seja,

“A repetição confere ao *hit* uma importância psicológica que, de outro modo, ele jamais poderia ter. Essa promoção é o inevitável complemento da standardização. Desde que o material preencha certos requisitos mínimos, qualquer canção pode ser promovida e transformada num sucesso, se houver uma adequada conexão entre gravadoras, nomes de conjuntos musicais, estações de rádio e filmes. Mais importante é o seguinte requisito: para ser promovido, um *hit* deve ter ao menos um traço através do qual possa ser distinguido de qualquer outro, e ainda possuir a completa convencionalidade e trivialidade de todos os demais.”⁵⁶

Aqui, pode-se identificar a Canção de Protesto que, embora não tenha sido produzida inconseqüentemente e direcionada às paradas de sucessos, mas com um objetivo específico. Pretendendo atingir um público bem amplo para conscientizá-lo, os compositores da música participante, principalmente os que falavam da situação social da área rural, acabavam repetindo, em boa parte de suas canções, os elementos textuais e melódicos. Surgia uma semelhança muito forte não apenas entre as obras de um mesmo compositor, mas também entre as obras de vários autores. Algumas delas chegavam às paradas de sucesso promovidas pelos meios de comunicação de massa.

Para Adorno, na música séria, o Novo, que é o sentido musical, é algo que não pode aparecer na forma do que já é conhecido, e muito menos ser reduzido a ele, mas que tenha sua gênese naquilo que já se conhece. É exatamente essa ligação entre o conhecido e o novo que é extinta na música popular. O ato de reconhecer torna-se aqui, um fim e não um meio, como deveria ser. Então,

⁵⁶ Ibid, p. 125-6.

“O reconhecimento do mecanicamente familiar na melodia de um *hit* não deixa nada que possa ser tomado como novo mediante a conexão entre os vários elementos. É um fato que na música popular a conexão entre esses elementos é tão ou mais dada *a priori* que os próprios elementos. Assim, reconhecimento e compreensão precisam coincidir aqui, ao passo que, na música séria, a compreensão é o ato pelo qual o reconhecimento universal conduz ao surgimento de algo fundamentalmente novo.”⁵⁷

Tem-se, dessa forma, o manejo comercial da música, que avilta o patrimônio existente ao torná-lo grandioso e denominá-lo de sacro, quando na realidade, está apenas confirmando o estado de consciência do ouvinte em si para quem a harmonia clássica vienense e o nostálgico romantismo se transformaram, de forma indiferenciada, em produto de consumo. Na atualidade, a música “...na sua totalidade, é denominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados.”⁵⁸ Ou seja, “...como a indústria cultural tem educado suas vítimas para evitar-lhes todo esforço no tempo livre que destinam ao consumo dos bens espirituais que lhes fornece, elas se aferram com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência.”⁵⁹

Percebe-se no pensamento de Adorno que a música ao invés de entreter, ela promove cada vez mais intensamente, no homem, seu emudecimento e sua incapacidade de comunicação. A racionalidade, que faz da música mais do que apenas uma ideologia é, ao mesmo tempo, o que mais possibilita a sua caricatura ideológica. Neste caso, “Como campo delimitado e cultivado da irracionalidade em meio ao mundo racionalizado, ela se transforma no estritamente negativo, tal como é racionalmente planejado, produzido e administrado pela indústria da cultura de massa em nossos dias.”⁶⁰ Observa-se que existe um processo de produção organizado e dirigido de acordo com o modelo industrial, que tem ocupado a área completa do consumo musical, substituindo o que tencionava a idéia de produção artística. Na realidade,

“A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda – e apenas – como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir.”⁶¹

Neste caso, a visualização de um resultado social na música popular brasileira da década de 60 não é uma questão evidente. Especialmente da canção de protesto, portadora de uma proposta essencialmente social, que era a denúncia de uma realidade, com a finalidade

⁵⁷ Ibid, p. 131.

⁵⁸ ADORNO, T.W. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição.”. In: ADORNO, T. W. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p.77 (Série Os Pensadores)

⁵⁹ Idem, **Filosofia da Nova Música**, p. 18

⁶⁰ Idem, “Idéias para a Sociologia da Música”. Op. cit, p. 262.

⁶¹ Idem, “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”, p. 67

de conscientizar e politizar o povo sobre a vida injusta vivenciada pela maioria da sociedade. A dificuldade em visualizar e avaliar esses resultados é devido a vários fatores, inclusive o fato de que, sendo uma música produzida por uma classe social universitária e intelectualizada, portanto mais favorecida. A questão é se realmente essa música chegava até às classes menos favorecidas, àquelas das quais falavam as canções, denunciando sua miséria, urbana ou rural.

Para a convivência do artista com essa indústria cultural, Adorno diz que o melhor seria que os artistas não pensassem muito, pois a liberdade de pensar faz com que se voltem necessariamente ao ato de pensar,

“...atesta a aflição, própria da cultura das massas e desprovida de todo conteúdo, pela perda da ingenuidade. (...) Quanto mais a todo-poderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe, ao onipotente estilo atual das luzes de néon, configurações dessa obscuridade que se quer eliminar e serve para esclarecer somente enquanto convence conscientemente o mundo, tão luminoso na aparência, de suas própria trevas. Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver; sua morte, hoje, como se delinea, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se opor.”⁶²

Segundo Adorno, na composição musical, a parte que realmente ‘pertence’ ao compositor, da mesma forma que qualquer artista produtivo, é muito menor do que possa supor a opinião vulgar, ainda dirigida pela idéia de gênio. É certo que, quanto mais alta for uma estrutura musical, muito mais o seu “...compositor se relacionará com ela como o seu simples órgão de realização, como alguém que obedece à exigência do objeto.”⁶³ Mesmo porque, o compositor não se encontra preso apenas às condições sociais objetivas da produção como sua proeza mais pessoal. Ele é, nela mesma social, já que “O sujeito da composição não é individual, mas coletivo. Toda a música, que seja a mais individualista pelo estilo, tem uma substância irredutivelmente social: qualquer tom diz ‘nós’.”⁶⁴

Nesse caso, pode-se fazer uma relação específica com a Bossa Nova, movimento musical que foi denominado de individualista, alienado e burguês, por críticos e pelos que integravam a tendência Canção de Protesto. Especialmente pela temática utilizada em seus textos, que traduziam a beleza e o bem estar que alguns elementos, como o “mar”, a “amor”, a “flor”, o “céu”, e outros, proporcionavam ao espírito humano, no sentido individual, mesmo que a melodia não reproduzisse o mesmo sentido.

De acordo com Adorno, não existe nenhuma regra mais repressiva do que aquela que fazemos valer sobre nós mesmos. Portanto “A violência que a música de massas

⁶² Idem, *Filosofia da Nova Música*, p. 21-22

⁶³ Idem, “Idéias para a Sociologia da Música”. Op. cit. p. 264

⁶⁴ Ibid, p. 265.

exerce sobre os homens continua subsistindo, no pólo social aposto, na música que se subtrai aos homens.”⁶⁵ É somente na época do cinema sonoro, do rádio e das modalidades musicais de propaganda, que a música ficou. Exatamente em sua irracionalidade, totalmente seqüestrada pelo *ratio* comercial. Tem-se as obras sucumbindo ao fetichismo e se transformando em bens culturais, mas sofrendo transformações em sua constituição. E então, “Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados. É precisamente através disto que tal música se torna ‘propriedade’.”⁶⁶ Diante de tudo que se tem dito, ressalta Adorno, é inevitável admitir que a prática dos arranjos musicais vem se impondo tendo em vista motivos *sui generis*. Essa realização dos arranjos é oriunda da música de salão, e é uma prática do entretenimento superior, “...que toma emprestada a exigência de nível e qualidade dos bens de cultura, porém transforma-os em objetos de entretenimento do tipo das músicas de sucesso.”⁶⁷ Nesse caso, as ‘estrelas’ dessa indústria da diversão não são somente as pessoas notáveis, os artistas célebres, são as próprias produções que assumem essa denominação. Vai-se organizando um verdadeiro panteão de *best sellers*, onde

“...o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. conseqüentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido. A própria escolha das produções-padrão orienta-se pela ‘eficácia’ em termos de critérios de valor e sucesso que regem a música ligeira ou permitem ao maestro de orquestra famoso exercer fascínio sobre os ouvintes de acordo com o programa;...”⁶⁸

Nesse período dos anos 60, em que foi intenso o movimento cultural como um todo, na música surgem, importado ou não, movimentos e tendências que promoveram a ascensão de “estrelas”. O “estrelismo” não era privilégio apenas dos movimentos e tendências denominados de alienados e apolíticos, como a Jovem Guarda e os que faziam uma música ufanista. Também a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo tinham suas “estrelas”. Mas, dentro do mecanismo da indústria cultural, onde o que faz mais sucesso é o melhor e o mais conhecido, o resultado é que a Jovem Guarda acabou superando os outros movimentos, considerados portadores de uma boa qualidade musical e textual.

Adorno enfatiza que “A consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintonia com a música fetichizada.”⁶⁹ A música é ouvida seguindo as normas já estabelecidas, pois como é perfeitamente claro, não seria possível uma depravação da música se existisse uma resistência do ouvinte. Ou seja, se o público, impondo suas exigências, ainda possuísse a capacidade de quebrar os obstáculos que balizam o que o mercado oferta.

⁶⁵ Ibid, **Filosofia da Nova Música**, p. 60

⁶⁶ Idem, “O Fetichismo..”. Op. cit, p. 81

⁶⁷ Ibid, p. 85

⁶⁸ Ibid, p. 75

⁶⁹ Ibid, p. 87

Verifica-se que não somente na música, mas em todas as áreas, “...a tensão entre substância e fenômeno, entre essência e aparência, agigantou-se em tal proporção que já é inteiramente impossível que a aparência chegue a ser um testemunho válido da essência.”⁷⁰

Portanto, na música popular brasileira do período mencionado, todos os movimentos estão incluídos nesta perspectiva do pensamento de Adorno. Embora a Canção de Protesto utilizasse a distração (música) para conscientizar as massas, e o Tropicalismo, da mesma forma, para debochar de uma sociedade cheia de contradições.

Originalmente, a música popular apela para uma estrutura mental de distração e desatenção, em que o público é distraído de uma realidade presente por uma ‘distração’ que não exige nenhuma atenção. Nesse caso, “A distração está ligada ao atual modo de produção, ao racionalizado e mecanizado processo de trabalho a que as massas estão direta ou indiretamente sujeitas.”⁷¹ O modo de produção tem a sua correlação não-produtiva no entretenimento. Um ato de relaxar que não exige nenhuma concentração, então,

“As pessoas querem divertir-se(...) eles só querem alívio simultaneamente do tédio e do esforço. Toda a esfera da diversão comercial barata reflete esse duplo desejo. Ela induz ao relaxamento porque é padronizada e pré-digerida. Sendo padronizada e pré-digerida serve, na psicologia familiar das massas, para poupar-lhes o esforço dessa participação (...) sem o qual não pode haver receptividade à arte. Por outro lado, os estímulos que ela providencia permitem uma escapadela da monotonia do trabalho mecanizado.”⁷²

Os que promovem esse divertimento, reflete Adorno, se isentam ao afirmarem que estão apenas fornecendo às massas o que elas pedem, o que, sem dúvida, é uma ideologia própria para finalidades comerciais, já que “...quanto menos a massa consegue discriminar, maior a possibilidade de vender artigos culturais indiferenciadamente.”⁷³ O que explica o fato das pessoas quererem esse tipo de coisa, é que na sociedade atual essas massas são modeladas da mesma forma que são os materiais aos quais elas são obrigadas a aceitar. Ou seja, “Os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular. O tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho. É um meio ao invés de ser um fim.”⁷⁴ Eles desejam produtos “...estandardizados e pseudo-indivuação,” já que seu momento de lazer não é nada além de uma fuga do trabalho, e neste caso, “Música popular é, para as massas, como um feriado em que se tem de trabalhar.”⁷⁵

⁷⁰ Ibid, p. 88.

⁷¹ Idem, “Sobre Música Popular”. Op. cit, p. 136.

⁷² Ibid, p. 136.

⁷³ Ibid, p. 136.

⁷⁴ Ibid, p. 137.

⁷⁵ Ibid, p. 137.

Em sua reflexão, Adorno diz que, quanto menos a música representa para as massas uma linguagem *sui generis*, mais ela adquire um caráter de receptáculo, e sua autonomia é substituída por uma função sociopsicológica e, “Em grande parte, a música é, hoje, um cimento social. E o significado que os ouvintes atribuem a um material, a lógica inerente a este, é inacessível a eles, está acima de todos os meios pelos quais eles alcançam algum ajustamento psíquico ao mecanismo da vida hodierna.”⁷⁶ Existem duas formas diferentes para a materialização desse ‘ajustamento’, que correspondem “...aos dois principais tipos sociopsicológicos de comportamento de massa em relação à música em geral e à música popular em particular: o tipo ‘ritmicamente obediente’ e o tipo ‘emocional’.”⁷⁷ Os ouvintes que são ritmicamente obedientes se encontram entre os jovens e são “...extremamente suscetíveis a um processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário.”⁷⁸ É um tipo que não se limita à qualquer posição política, sendo assim, “O ajustamento ao coletivismo antropofágico encontra-se com frequência tão grande entre os grupos de esquerda quanto entre os de direita.”⁷⁹ Qualquer experiência musical apresentada por esse tipo, tem como base a unidade rítmica da música, a batida, que é enfatizadora e irredutível. Assim,

“Tocar ritmicamente significa, para essa gente, tocar de um modo tal que, mesmo que ocorra pseudo-individualizações (...) preserva-se a relação com o ritmo fundamental. Para eles, ser musical significa ser capaz de acompanhar modelos rítmicos dados, sem ser perturbado por aberrações ‘individualizadoras’, inclusive ajustando as sínopes dentro das unidades básicas de tempo. Por essa via, sua resposta à música expressa de modo imediato o seu desejo de obedecer.”⁸⁰

Nesse caso, podem-se associar a Bossa Nova e o Tropicalismo, que adotaram e passaram para o ouvinte resultados inovadores depois de deglutirem elementos externos à música brasileira, e não se auto-definiram como defensores de alguma tendência política. Ao contrário da Canção de Protesto, definida como de esquerda e portadora de uma mensagem de esperança que gerava a felicidade momentânea dos socialmente desfavorecidos. Sendo então, um tipo ‘emocional’ que, como ressalta Adorno, de certa forma pode ser relacionado ao tipo de espectador de cinema, em que

“A realização dos desejos é considerada o princípio-guia na psicologia social desses filmes e, de modo similar, no prazer obtido com a música emotiva erótica(...) quando num filme sentimental ou numa música de mesmo tipo, a audiência toma consciência da avassaladora possibilidade de felicidade, eles ousam confessar a si mesmos o que toda a ordem da vida contemporânea comumente lhes proíbe de admitir, ou seja, que eles não têm efetiva participação na felicidade. O que aí se supõe ser realização de desejo é apenas a ínfima

⁷⁶ Ibid, p. 138.

⁷⁷ Ibid, p. 138.

⁷⁸ Ibid, p. 138.

⁷⁹ Ibid, p. 138.

⁸⁰ Ibid, p. 139.

liberação que ocorre com a compreensão de que, afinal, não se precisa negar a si mesmo a felicidade de reconhecer que se é infeliz e que se poderia ser feliz.”⁸¹

Segundo Adorno, tem-se um tipo de gênero musical que por mais que anuncie a intenção de jamais renunciar ao moderno e ao sério, “...se assimila à cultura das massas em virtude de uma calculada imbecilidade.(...) Fazia-se música segundo o capricho do dia, eliminando em suma tudo o que poderia ser musicalmente desagradável junto ao frívolo programa.”⁸² Então, observa-se que, uma nova fase da consciência musical das massas é definida pela negação e repúdio “...do prazer pelo próprio prazer”. E esse fenômeno é semelhante às condutas que os indivíduos costumam manter com relação ao esporte e à propaganda. Expressões como ‘prazer artístico’ ou ‘gosto artístico’ passaram a ter uma denotação curiosa e cômica. Vê-se que

“O fascínio da canção da moda, do que é melodioso, e de todas as variantes da banalidade, exerce a sua influência desde o período inicial da burguesia. Em outros tempos este fascínio atacou o privilégio cultural das camadas sociais dominantes. Hoje, contudo, quando este poder da banalidade se estendeu a toda a sociedade, sua função se modificou. A modificação de função atinge todos os tipos de música. Não somente a ligeira – reino em que o poder da banalidade se faria notar comodamente como simplesmente ‘gradual’ com respeito aos meios mecânicos de difusão. A unidade e harmonia das esferas musicais separadas deve ser repensada e recomposta. A sua separação estática, tal como a defendem e promovem ocasionalmente alguns conservadores da cultura antiquada, é ilusória – chegou-se a atribuir ao totalitarismo do rádio a tarefa de, por um lado, propiciar entretenimento e distração aos ouvintes, e por outro, a de incentivar e promover os chamados valores culturais, como se ainda pudesse haver bom entretenimento e como se os bens da cultura não se transformassem em algo de mau, precisamente em virtude do modo de cultivá-los.”⁸³

E neste contexto estão todos os movimentos e tendências musicais presentes no processo histórico de uma determinada sociedade e período, no caso, a música popular brasileira dos anos 60, sendo ela de esquerda ou de direita, quer ela representasse ou não os anseios de determinadas classes sociais ou a ideologia do regime político vigente. Todas elas, de uma forma ou de outra representavam uma agressão, mesmo porque, para Adorno, até na atualidade não existe “...nenhuma música que não tenha em si algo da violência do momento histórico e que, portanto, não se ressinta da decadência da experiência, da substituição da ‘vida’ por um procedimento de adaptação econômica, guiado pela violência dominadora da economia concentrada.”⁸⁴

Adorno enfatiza ainda que, atualmente, a música de massa apresenta pouco progresso no sentido do desencantamento, de fazê-la menos uma arma de fabricar alienados, e mais puramente lúdica, já que nessa faixa de música a aparência externa é tão forte quanto

⁸¹ Ibid, p. 140.

⁸² Idem, *Filosofia...*, p. 15

⁸³ Idem, “Fetichismo...”, p. 71-72

⁸⁴ Idem, *Filosofia da Nova Música*, Op. cit, p. 148-9

constante, “...e nada é mais ilusório do que a objetividade.”⁸⁵ Portanto, é uma ilusão enfatizar os aspectos técnico-científicos da música de massa da atualidade, porque estas inovações são simplesmente inexistentes, pois, a decisão de que uma técnica poderá ser entendida como ‘racional’ é exatamente a posição por ela ocupada “...no conjunto social e no conjunto da obra de arte concreta e individual. A tecnicização como tal pode servir à simples reação, desde o momento em que se firma como fetiche e pela sua perfeição substitui a perfeição da sociedade.”⁸⁶

Aqui se encontra o grande motivo que tem frustrado toda e qualquer experiência, no sentido de transformar o papel da música de massa. Sendo assim, “A arte musical capaz de ser objeto de consumo deve pagar o preço da sua consistência, e entre os erros que encerra não constituem erros ‘artísticos’, mas cada acorde falsamente composto ou retardatário expressa o caráter reacionário daqueles a cuja demanda a música é adaptada.”⁸⁷ Por outro lado, diante desse quadro sem esperança, Adorno termina por lançar uma luz, alimentando a idéia de que talvez toda essa situação decadente concorra para levar, um dia, ao inesperado. Onde a disciplina possa ser a expressão da solidariedade, desde que seu conteúdo seja a liberdade. Ou mesmo que a arte, aliada à sociedade, coloque um fim no conhecido caminho do sempre igual. E neste caso, a música criaria uma nova referência,

“...não a música popular, mas artística. Não é em vão que Mahler constitui o escândalo secreto de toda a estética musical burguesa. Qualificam-no de carente de capacidade criativa porque ele deixa em suspenso seu próprio conceito de ‘criar’. Tudo aquilo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito deste fato, nenhum dos seus temas apresenta o som habitual, todos são guiados como por um imã. Precisamente o que já está ‘gasto’ cede maleavelmente à mão improvisadora; precisamente os temas ‘batidos’ recebem nova vida como variações.”⁸⁸

Neste sentido, a referência mais forte entre os três movimentos musicais é o Tropicalismo, pois utilizou-se de temas culturais passados que, associados aos temas do seu tempo, resultou numa mistura muito bem elaborada, enriquecida com as figuras de linguagem e com uma estética irrepreensível. Também reviveu antigos compositores e canções, dando-lhes uma nova interpretação, de forma a valorizar as obras como um todo e principalmente a estética. Este foi um dos elementos de maior destaque dentro do Tropicalismo e da Bossa Nova. Existia uma preocupação básica entre os criadores e defensores dos dois movimentos,

⁸⁵ Idem, “O Fetichismo na Música...”. Op. cit, p. 104.

⁸⁶ Ibid, p. 105.

⁸⁷ Ibid, p. 105.

⁸⁸ Ibid, p. 107. Adorno está se referindo a Gustav Mahler (1860-1911), alemão, considerado o maior de todos os regentes de orquestras, e era admirado muito mais por essa qualidade do que pela sua atividade criadora. Um homem de energia fanática, conseguiu importantes postos de comando em teatros de óperas, onde realizou verdadeiros milagres com óperas de grandes mestres da música de vanguarda, que até hoje são consideradas apresentações insuperáveis. Ver CARPEAUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p.258-261.

em dar às suas obras uma estrutura estética perfeita, que resultou em uma das suas maiores riquezas. Já com a Canção de Protesto, segundo críticos, não existiu uma preocupação com a estética. Sua riqueza se encontra na semântica, ou seja, na parte textual, em função do seu objetivo como canção, que era a politização.

Também vale ressaltar que os três movimentos tiveram suas origens entre classes sociais privilegiadas, não dentro das classes sociais menos favorecidas. Então, para Adorno, a autenticidade estética é um aspecto socialmente indispensável, porque “...nenhuma obra de arte pode prosperar numa sociedade baseada na força, sem valer-se, por sua vez, da força; mas assim entra em conflito com sua própria verdade e já não pode representar uma sociedade futura que não conheça a força e não tenha necessidade dela.”⁸⁹ Adorno afirma ainda que

“A crua atribuição da música a classes e grupos é meramente assertiva e se converte muito facilmente no mau gosto da perseguição ao formalismo com o qual se estigmatiza como decadência burguesa tudo aquilo que não se abstém de fazer o jogo da sociedade existente. Até hoje a música existiu somente como produto da classe burguesa que incorpora como contraste e imagem toda a sociedade e a registra ao mesmo tempo esteticamente. Nisto, música tradicional e música emancipada são essencialmente idênticas.”⁹⁰

De acordo com Adorno, é possível fazer uma interpretação sociológica da música. E isso pode ser feito “...com tanto maior adequação, quanto mais alta for a categoria da música. A interpretação torna-se duvidosa quando a música é simplória, regressiva, nula.”⁹¹ A rigorosa divisão da música em séria e leve, institucionalizada e administrativamente hoje utilizada, necessita de

“...ser socialmente interpretada em vários níveis. Corresponde à ruptura entre arte alta e baixa, estabelecida desde a Antigüidade, que testemunha nada menos do que o insucesso de toda a cultura até os nossos dias. No final, a indústria da cultura de massas se apresta a administrar a música globalmente. Mesmo a música divergente só subsiste economicamente e assim socialmente através da proteção da indústria cultural, à qual se opõe – uma das contradições mais flagrantes da situação social da música. (...) A unidade da cultura musical contemporânea, como parte da indústria cultural, é a auto-alienação completa. Tolerar somente o que traga a sua chancela, a tal ponto que os consumidores nem o percebem mais.”⁹²

E no Brasil, no período aqui estudado, inegavelmente os mencionados movimentos musicais só conseguiram atingir o lugar a que chegaram e marcaram profundamente um período de tempo, devido aos meios de comunicação de massa. A subsistência desses e de outros movimentos e tendências musicais, por menos ou mais longa que tenha sido, é devida à indústria cultural, que é parte e fato concreto da vida contemporânea.

⁸⁹ Idem, *Filosofia da Nova Música*. Op. cit, p. 165.

⁹⁰ Ibid, p. 104.

⁹¹ ADORNO, T. W. “Idéias para a Sociologia da Música”. Op. cit, p. 267

⁹² -Ibid, p. 268.

Por fim, apesar de toda ênfase dada por Adorno ao estudo das sociedades através da música, a realidade é que existe dificuldade em encontrar, no campo da história, reflexões que focalizem essa arte como fonte de análise e explicação do passado ou presente, para a compreensão das relações humanas. Mas Adorno também diz que “...a dificuldade de rastrear os efeitos sociais da música é pouco menor que a de apreender a sua substância social. Pois o que se pode obter são as opiniões de ouvintes, sobre a música e sobre a sua relação com ela.”⁹³ Talvez esta seja uma das fortes razões para o não uso da música como fonte para o estudo das sociedades.

Já Eric Hobsbawm, em seu trabalho sobre o *jazz*, afirma que “A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticada e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns.”⁹⁴ Mas que, atualmente, a cultura popular dos países urbanizados e industrializados, compõe-se de

“... entretenimento comercializado, padronizado e massificado, transmitido por meios de comunicação como a imprensa, a televisão, o cinema e o resto, e produzindo o empobrecimento cultural e a passividade: um povo de espectadores e ouvintes, que aceita as coisas pré-empacotadas e pré-digeridas.”⁹⁵

Aqui pode-se observar a existência de um ponto de convergência entre Adorno e Hobsbawm, que é a padronização, comercialização e massificação das artes em geral e da música em particular. No que diz respeito à música popular brasileira, não tem sido diferente. Embora na década de 1960 esses três movimentos tenham sido destacados pelos seus teores de elaboração e conteúdo social, eles foram objetos dos meios de comunicação de massa. Todos os três movimentos recorreram à criação popular e a utilizaram, deglutida (ou em sua formação original), para produzirem obras que se tornaram “clássicos” dentro da história da música popular brasileira. Então, para Hobsbawm,

“A matéria-prima original do entretenimento de massas é, em grande medida, uma forma adaptada de entretenimento anterior, e até hoje a indústria continua a se reciclar de tempos em tempos, recorrendo à fonte, e encontrando algumas de suas atividades frutíferas nas formas mais antigas, perenes e menos ‘industrializadas’ de criação popular.”⁹⁶

Para esse historiador, é na cultura popular de qualquer sociedade que se encontra um sistema de mitos, moralismo e histórias relacionadas às necessidades deste mesmo mundo, dotadas de uma vigorosa tradição e força de vida, que a indústria de entretenimento toma, adorna e modifica de vez em quando, e produz em massa. Portanto,

⁹³ Ibid, p. 263

⁹⁴ HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 32.

⁹⁵ Ibid, p. 34.

⁹⁶ Ibid, p. 35.

considerando a vasta e t pida reserva da música *pop* moderna, não podemos esquecer que não   apenas o processo comercial que a torna monótona, “...mas as fontes frias e autênticas de onde retirou, ou ainda retira suas  guas.”⁹⁷ Portanto, não devemos esquecer disso, porque “...o fenômeno da cultura popular, mesmo hoje, não pode ser entendido se não tivermos sempre em mente sua contraditoriedade. A arte popular   mito e sonho, mas também   protesto, pois o comum das pessoas tem sempre alguma razão para protestar”⁹⁸

O raciocínio de Hobsbawm   de que a indústria joga no mercado produtos acabados para o uso da popula o. Portanto, o melhor público   aquele que assiste, fora ou em casa, sozinho ou em grupo, de forma regular e silenciosa o “...espetáculo de boca aberta.” No entanto, observa-se que,

“Se a indústria não conseguiu até hoje fazer do público um bando de idiotas   porque o público não são não quer *apenas* se sentar calado, como popula o passiva, para assistir ao *show*: quer também fazer seu próprio entretenimento, participar ativamente e, o que   mais importante, socialmente.”⁹⁹

De fato, na década de 1960, os movimentos em todas as áreas e segmentos da sociedade brasileira foram muito fortes. Na áreas culturais e especialmente na música, foi de uma prosperidade nunca registrada. E a participa o do público, apesar da indústria cultural está presente e manipulando, foi marcante. De acordo com Hobsbawm, observa-se que no público jovem encontra-se naturalmente uma maior vontade e desejo de fabricar e participar plenamente do seu entretenimento. Portanto, as buscas da cultura popular são, a um só tempo, ‘comerciais’ e ‘anticomerciais’. Mas cabem num esquema no qual “...sempre que uma sociedade anticomercial se torna grande o suficiente (dentro das condi es do capitalismo), ela passa automaticamente a ser comercial e a ser fornecida pela indústria com a maior intensidade possível, até ser diluída em papinha.”¹⁰⁰

Segundo Hobsbawm, se tivermos necessidade de ilustrar o tipo de arte e a rela o existente entre a arte e as pessoas, como sonhava Williams Morris,¹⁰¹ corre-se o risco de não chegar lá. E em larga medida,   isso que ocorre. Esse tipo de arte está claramente distante da realidade das artes nas sociedades urbanas e industriais e, provavelmente, a cada década que passa,

“...com a industrializa o e a padroniza o da produ o do entretenimento de massa, a distância aumenta ainda mais. Como iremos restaurar o devido lugar das artes na vida, e como fazer aflorar a capacidade criativa de cada um de nós.(...) Podemos ver que a arte popular

⁹⁷ Ibid, p. 36.

⁹⁸ Ibid, p. 36.

⁹⁹ Ibid, p. 37.

¹⁰⁰ Ibid, p. 37.

¹⁰¹ Com ‘uma arte feita pelo povo, para o povo, como prazer para o executante e o usuário’. Ibid, p. 39.

genuína, excepcionalmente vigorosa e resistente, realmente funciona e modifica o mundo moderno, e quais as suas conquistas e limitações.”¹⁰²

Finalmente, para Hobsbawm, nos últimos cinqüenta anos ocorreu a ‘revolução industrial’ do entretenimento popular, período em que tiveram início as grandes mudanças dentro da música popular. Nesse espaço de tempo, se presencia a ascensão do mercado nacional, e depois o internacional, para a indústria e seus adendos. Ou seja, ocorreu o crescimento de circuitos de teatro, de potentes “...agências de contratações, publicações e distribuição, (...) a mecanização da reprodução pela pianola e toca-disco, o fonógrafo, os filmes, o rádio, a televisão e as máquinas de música a moeda...”¹⁰³ Paralelamente, ao lado dessas ambiciosas e capitalizadas indústrias, aconteceu o crescimento de “...uma estrutura empresarial complexa e elaborada, ...”¹⁰⁴ Na realidade, o surgimento de uma indústria de entretenimento moderna, em alguns aspectos, foi bastante positiva para a música popular. Mesmo lesando, explorando e exigindo muito dos músicos. Porque, na medida em que transfigurou a música local em música nacional, fez com que grandes artistas chegassem a um grande público, assegurando o estímulo recíproco de estilos e idéias. Isso, “...enquanto não se meteu com o conteúdo da arte mas apenas com a sua distribuição, apenas os esnobes ou os saudosistas românticos terão algo em contrário.”¹⁰⁵ Mas a questão é que essa ‘revolução industrial’ acaba revolucionando também a produção, não apenas a distribuição da arte. Tudo é feito de forma a atingir a maior venda possível e nesse caso,

“Como em toda indústria de produção de massa, os produtos de longa duração e padronizados são ideais. Uma nova moda significa que os investimentos antigos perdem o seu valor, novos concorrentes podem aparecer no mercado e todos os tipos de dor de cabeça podem ocorrer.”¹⁰⁶

Finalizando, a escolha desses pensadores na análise do discurso musical foi, em parte, pela abrangente forma como é pensada a música como um todo e a sua importância em expressar a essência humana. Também pelo conteúdo com que a música popular é analisada, inclusive sua apropriação e manipulação pela indústria cultural. Enfim, são discursos que ressaltam aspectos do universo musical que estão perfeitamente relacionados com a música popular brasileira dos anos 60, principalmente a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo.

¹⁰² Ibid, p. 39.

¹⁰³ Ibid, p. 179.

¹⁰⁴ Ibid, p. 179.

¹⁰⁵ Ibid, p. 180.

¹⁰⁶ Ibid, p. 183.

2 – UMA EXEMPLARIDADE: GERALDO VANDRÉ¹⁰⁷

Na atualidade, ver, ler e falar sobre Geraldo Vandré¹⁰⁸ nos meios de comunicação de massa é muito difícil, praticamente impossível. Mesmo porque, pelas raríssimas notícias que se tem dele, através da imprensa escrita, é que resolveu se isolar de tudo e de todos. Talvez em razão desse posicionamento pessoal, se criou acerca do Vandré artista uma imagem mítica. Essa imagem é hoje plenamente defendida e argumentada por aqueles que acompanharam sua carreira, como sendo um reflexo do que passou o compositor como vítima da repressão militar, no final dos anos de 1960.

Voltando um pouco ao início da década de 60, observa-se que, como todos (ou quase todos, que produziram a música da linha participante) Geraldo Vandré também passou pelo movimento musical Bossa Nova. O seu ingresso no CPC (Centro Popular de Cultura) foi através de Carlos Lyra que, segundo Arnaldo D. Contier, já vinha compondo peças musicais para espetáculos encenados pelo teatro cepecista. Portanto, as canções e posições políticas de Carlos Lyra refletiam “...o seu engajamento nas lutas da UNE [União Nacional dos Estudantes], do Teatro de Arena, e, posteriormente, do CPC.”¹⁰⁹

Dentro da perspectiva do CPC, o objetivo era a definição de uma estratégia, visando a construção de uma cultura que fosse puramente ‘nacional, popular e democrática’. Os CPCs atraíam intelectuais com propostas para desenvolverem atividades de conscientização, junto às classe populares. E,

“Um novo tipo de artista, ‘revolucionário e conseqüente’, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela ‘arte revolucionária’, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a ‘ilusória

¹⁰⁷ Geraldo Pedrosa de Araújo Dias nasceu em 12 de setembro de 1935, na cidade de João Pessoa-PB. Tornou-se Geraldo Vandré, e este Vandré é uma abreviatura do segundo nome do seu pai, que se chamava José Vandregisilo. Coursou o ginásio em Nazaré da Mata, interior de Pernambuco, onde participava de festas organizadas pela direção do colégio, e onde, também, costumava assistir às apresentações de repentistas nas feiras. Aos 14 anos participou de um programa de calouros na Rádio Tabajara, em João Pessoa. Em 1951, foi para o Rio de Janeiro, e lá fez o curso Clássico, depois cursou Direito, concluindo em 1962. No Rio de Janeiro buscou se apresentar em programas desse tipo, participando de concursos musicais. Também procurou se apresentar em boates, nos intervalos das apresentações de artistas mais famosos. Em 1955, adotando o pseudônimo de Carlos Dias, defende a canção *Menina*, de Carlos Lyra, em um concurso da TV-Rio. Posteriormente, teve a oportunidade de se apresentar na Rádio Roquete Pinto, já como Vandré. Torna-se amigo de João Gilberto e Baden Powell, todos lutando por um espaço no mundo artístico. No início da década de 60, começa a se interessar por composição, e escreve sua primeira letra, canção que receberá a música de Carlos Lyra, seu primeiro parceiro. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (erudita, folclórica, popular). São Paulo: Art Editora, 1977, p.782-3; HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – **Geraldo Vandré**. n.º 34, São Paulo: Abril Cultural, 1971, 12p.

¹⁰⁸ Ao trabalhar como exemplaridade Geraldo Vandré, o objetivo é destacá-lo como um exemplo dentro da história da música popular brasileira, no contexto dos três movimentos abordados, principalmente a Bossa Nova e a Canção de Protesto.

¹⁰⁹ CONTIER, A. D. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)”. In: **Revista Brasileira de História**. V. 18, n. 35, 1998, p.38-9.

liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo’, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe ‘a consciência de si mesmo’.”¹¹⁰

Pode-se observar que esse projeto cultural enfatizando a nacionalização das artes em geral, marcou (direta ou indiretamente) muitos músicos, já que as realizações desses artistas absorviam, de forma consciente ou não, algumas “...*re-leituras* sobre uma possível revolução social no Brasil ou o surgimento de uma determinada *fase* ou *etapa* da História (conforme o marxismo-leninismo), de movimentos capazes de transformar a sociedade.”¹¹¹

No CPC do Rio de Janeiro, Lyra chegou a ocupar a direção do Departamento de Música e, como para ele a grande parte dos que faziam Bossa Nova tinha uma visão de direita, “...procurou envolver muitos artista indecisos: (...) procurou, de um lado, aproximar-se dos artistas comprometidos com as *raízes do povo*, (...) e, de outro, convencer os chamados artistas alienados, como Geraldo Vandré,...”¹¹² O próprio C. Lyra afirma: “O Geraldo Vandré, por exemplo, foi um dos meus parceiros que se politizou durante o processo. O Geraldo era um advogado cantador de boleros, que não tinha nada a ver com a política. Fui eu que arrastei ele.”¹¹³ Nessa época, Vandré cursava a Faculdade de Direito e, através do Centro Acadêmico, iniciou sua relação com Carlos Lyra, que já pertencia ao CPC, e com quem Vandré iniciara suas parcerias, pois passara a se interessar por composição (letra e música) e não apenas em seguir a carreira de cantor.

De acordo com a *Enciclopédia da Música Brasileira*, a produção de Vandré, na década de 60, foi algo em torno de 43 composições, sendo que, nos anos de 1963 e 1964 ele nada compôs.¹¹⁴ Em compensação, em 1965 e 1966 ele produziu mais de vinte canções, a maioria, sozinho. A maior parte da produção destes dois últimos anos chegou ao conhecimento de um público bem mais amplo, através dos meios de comunicação da época e dos festivais, alcançando o sucesso. Vale ressaltar que, a partir de 1965, é perfeitamente visível, além do aumento no número de composições, também a variação temática. Ou seja, o compositor demonstra claramente em algumas canções, o rompimento com a linha moderna, individual e urbanística da Bossa Nova.

¹¹⁰ HOLLANDA, Heloisa B.; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 9-10.

¹¹¹ CONTIER, Arnaldo D. Op. cit., p. 16.

¹¹² Idem, Op. cit. p. 39.

¹¹³ BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 99. O processo ao qual se refere Lyra, é o do seu ingresso e de outros compositores, bem como o trabalho por eles desenvolvido dentro do CPC, na busca de uma aproximação com as raízes musicais do povo.

¹¹⁴ Não foi possível, dentro do material pesquisado, encontrar uma indicação do motivo pelo qual ele não produziu nesse período.

Todas as suas composições são marcadas por uma estrutura melódica simples, porém, inegavelmente de uma grande beleza. Outro ponto forte em seu trabalho é o aspecto lírico, presente em quase todas as obras. Por isso, é muito difícil dividir seu trabalho em fases, como antes e depois do seu ingresso no CPC, por exemplo. Mesmo porque, ele começou a fazer parte daquele centro praticamente ao mesmo tempo em que começou a compor. Suas primeiras canções estão totalmente dentro da linha intimista da Bossa Nova e, observando-se bem, em suas últimas composições dentro da música participante, se encontram fortes elementos da Bossa Nova. E não poderia ser diferente, já que a canção de protesto surgiu como uma tendência dentro daquele movimento musical. Vandr e e outros “romperam” com o intimismo e a contemplação da Bossa Nova, e seus versos foram envolvidos por músicas do “...tipo regional, rural, baseado na toada e na moda de viola, quando não no frevo, no samba e na marcha-rancho.”¹¹⁵ Outra visão que caracteriza bem os elementos do trabalho de Vandr e dentro dessa nova tendência é a de J ulio Medaglia, ao dizer que ele “...apanhou tamb em com muita propriedade elementos da linguagem sertaneja, das regiões Centro-Sul do País, que aplicou em uma ‘moda de viola’ cujo resultado conferem a esse gênero musical uma força expressiva e um impacto popular que aparentemente ele não comportava.”¹¹⁶

Entretanto, existe quem afirma que Vandr e rompeu com a estrutura musical bossanovista logo em suas primeiras composi es. Franco Paulino   um dos que afirmam:

“A verdade   que, quando Geraldo Vandr e apareceu compondo, a música popular brasileira estava ficando cada vez menos brasileira e muito menos popular. E seu primeiro sucesso, como compositor, - um samba bem feito de parceria com Carlos Lyra - dispensava de uma vez a fórmula dos diminutivos frívolos e gratuitos, tão usados pelos bossanovistas de então. Era o ano de 1960 e este primeiro sucesso foi ‘Quem quiser encontrar o amor’, feito de parceria com Carlos Lyra e lançado em disco RGE. A música marcava uma primeira procura da nossa realidade cultural. Abria mão daquela chave fácil e jazificada de estruturar composi es. Daí Vandr e se animou para uma tentativa mais séria e, sobretudo, pioneira: a de apropriar-se de uma temática nordestina, trabalhando-a num tipo de can o de conteúdo bem mais coletivo. O resultado desta pesquisa de dois anos refletiu-se concretamente nas músicas ‘Can o Nordestina’ e ‘Fica Mal com Deus’ (1962). A esta altura do campeonato começo a ficar clara a necessidade de símbolos de comunica o mais coletivos e mais identificados com a nossa realidade.”¹¹⁷

Outra questão que marca as can es de Vandr e e as can es de protesto em geral   a interpreta o. Este   um ponto importante, porque, depois de pronta,   da forma como vai ser interpretada que depende a can o, para que sua mensagem seja absorvida e entendida pelo público. Daí, a importância de cantoras como Maria Bethânia e Nara Leão,

¹¹⁵ WISNICK, José Miguel. “Algumas questões de Música e Política no Brasil.” In: BOSI, Alfredo. (org.). **Cultura Brasileira: Temas e Situa es**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1992, p.121.

¹¹⁶ MEDAGLIA, J ulio. op. cit. p. 91.

¹¹⁷ PAULINO, Franco. **Geraldo Vandr e**. São Paulo: Som Maior. Discos RGE/Fermata. 303.2001 (p)1979 (capa).

como salienta Medaglia, com suas vozes primitivas, simples, diretas, expressivas e agressivas, sem perfeccionismo. Estas características também favoreceram Vandré, com sua voz sem grande potencial, mas perfeita para esse estilo de música, rica em melodia.¹¹⁸

Pode-se dizer que numa primeira fase, a maioria de suas canções está repleta do lirismo intimismo da Bossa Nova. Numa segunda fase, a maior parte de suas composições absorve um tom de lamento, o elemento terra e a coletividade. Mas com uma considerável presença de elementos como o “amor”, o “sofrer”, a “tristeza”, o “samba”, o “chorar”, o “mar”, o “sorriso”. Já numa terceira fase, o compositor deixa evidente em seu trabalho um intenso envolvimento com a Canção de Protesto, mas algumas composições ainda apresentam elementos que confirmam sua ligação com o movimento bossa-novista. Ressaltando-se que essa não é uma divisão cronológica da obra de Vandré. No entanto, observa-se um processo de amadurecimento em seu trabalho, no sentido de absorver cada vez mais a proposta da música participante, transportando para seus textos a perspectiva do CPC, de um artista revolucionário e conseqüente.

Ao começar sua carreira de compositor, Vandré inicia também suas parcerias, sendo a primeira com Carlos Lyra, em composições totalmente voltadas para a temática intimista e individualista da Bossa Nova. Nessa linha, estão *Quem quiser encontrar o amor*, gravado em 1961:

“Quem quiser encontrar o amor / vai ter que sofrer / vai ter que chorar. // Amor assim não é amor / é sonho é ilusão / pedindo tantas coisas / que não são do coração. // Amor que pede amor / somente amor há de chegar / para a gente que acredita / e não se cansa de esperar. // Feliz então sorrindo / minha gente vai cantar / tristeza vai ter fim / felicidade vai ficar.”¹¹⁹

Esta canção, executada em ritmo muito lento e acentuadamente melódico, está fortemente marcada pelo universo bossa-novista, embora essa música faça parte da trilha sonora do filme *Couro de Gato* (de Joaquim Pedro de Andrade), realizado em 1960. Documentário que mostra a vida dos garotos pobres da favela, caçando gatos para extraírem o couro, utilizado na fabricação de tamborins. O grande efeito era o contraste das imagens do filme com a música.

E em 1962, produz *Aruanda*:

“Vai, vai pra Aruanda, / vem, vem de Luanda / deixa tudo que é triste / vai, vai pra Aruanda. // Lá não tem mais tristeza, / vai que tudo é beleza, / ouve essa voz que te chama / vai, vai, vai. // Vai, vai pra Aruanda, / vem, vem de Luanda, / deixa tudo que é tristeza / vai, vai pra Aruanda.

¹¹⁸ Ver MEDAGLIA, Júlio. op. cit. p. 89-91.

¹¹⁹ VANDRÉ, Geraldo. Quem quiser encontrar o amor. In: **Convite para ouvir Geraldo Vandré**. RGE, p1988. 1 CD 344.6006. Faixa 16. Na Enciclopédia de Música Brasileira consta o ano de 1962, quando foi gravada pelo parceiro de Vandré, Carlos Lyra.

// Vem, vem de Luanda / lá não tem mais tristeza / vai que tudo é beleza / ouve essa voz que te chama / vai, vai, vai...”¹²⁰

Este é um samba marcado por um ritmo alegre e acelerado cuja letra (curta e repetitiva) dá forte ênfase à “tristeza” e à “beleza”. Sente-se nesta canção o despontar da “esperança”, já que ela afirma a existência de um lugar sem tristezas, onde só existe a beleza. Ou seja, apesar da linguagem escapista da Bossa Nova, se encontra subtendido a esperança num futuro muito próximo. Linguagem que dominou a semântica das canções desenvolvidas pelos que estavam ligados ao CPC.

Em 1965¹²¹, sozinho, compôs *Canto do Mar*: “Olá, quem vai pro mar (bis) / cantando como eu / foi que viveu. // Olá quem sabe amar (bis) / chorando como eu / foi que aprendeu. // Olá quem vai pro céu (bis) / não sofre como eu / por nós morreu. // Olá quem quer ficar (bis) / na vida como eu / foi quem viveu. // Lá, lá, lá...”¹²² É uma canção que apresenta uma letra curta, com uma certa repetitividade de palavras comuns ao repertório do compositor, com as quais consegue jogar e associar umas às outras. Na execução, o que se sobressai no acompanhamento, além da percussão, é o instrumento de sopro.

Em 1966¹²³, com Alaíde Costa, escreve *Canção do Breve Amor*:

“Breve foi a felicidade / que trouxe o breve amor / breve como a mais breve estrela / que no céu passou. // Breve o instante comovente da paixão / instante que vem e faz sofrer / e faz chorar o coração. // Breve como a perdida flor / que longe floresceu / e o homem não colheu / para o seu amor. // Breve foi a felicidade, / como longa esta saudade, / como triste o nosso amor.”¹²⁴

Nesse mesmo ano, com Baden Powell,¹²⁵ compôs *Rosa Flor*:

“Rosa flor nascida da tristeza / faz da sua dor beleza / e traz para quem quiser / fugir de todo o mal / e vir brincar de ser feliz. // Ouvindo a voz que vem / falando do amor, da flor / mulher da dor do amor de quem / nem mesmo amor / pode encontrar. // Foi num carnaval / que alguém chegou / falando em ser feliz / e Rosa chorando depois / que ele partiu / vive a esperar / pelo carnaval para sonhar.”¹²⁶

¹²⁰ VANDRÉ, Geraldo. Aruanda. In: **Hora de Lutar**. Rio de Janeiro: Chantecler, p1976. Rio de Janeiro: Chantecler, p1983. 1 LP 2.01.404.008, estéreo, face B, faixa 3.

¹²¹ É também deste ano a canção *A maré encheu*: “A maré encheu/a maré vazou/os cabelos da morena/o riacho carregou.//Era tão bonito/a gente amando/hoje vou sozinho/vou lembrando.//Ela que partiu/partiu chorando/eu não sei chorar/vivo cantando.//Vida sem amor/não vale nada/samba só se faz/com batucada.//Triste só tem vez/de madrugada/o mais o meu amor/com minha amada.” Ibid, *A maré encheu*. Op. cit, face A, faixa 2.

¹²² VANDRÉ, G. *Canto do Mar*. In: **Hora de lutar**. Face B, faixa 5.

¹²³ Também neste ano, compôs *Canto Aberto*, com Heraldo do Monte e Carlos Oulic; *O Cavaleiro*, com Tuca; *Pra que mentir*, com Gilberto Gil. São canções que não foi possível localizar as letras. Com o *O Cavaleiro* concorreu ao I Festival Internacional da Canção (fase nacional), realizado no Maracanãzinho, pela TV-Rio – RJ, onde obteve o segundo lugar. Ver ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, p.783.

¹²⁴ VANDRÉ, G. *Canção do breve amor*. In: **Convite para ouvir Geraldo Vandré**. Faixa 3.

¹²⁵ Além de exímio violonista, B. Powell compôs sozinho e em parceria com Tom Jobim, Vinícius de Moraes e muitos outros, como também gravou as mais expressivas composições desses autores, principalmente da Bossa Nova, divulgando com muito sucesso a música brasileira pela Europa. Também gravou canções que viraram “clássicos” da nossa música, como *Chão de estrelas*, de Orestes Barbosa e Silvio Caldas; *Carinhoso* e *Rosa*, de Pixinguinha. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. cit, p. 622-3

¹²⁶ Ibid, *Rosa Flor*, op. cit. faixa 7.

E também *Se a Tristeza Chegar*:

“Se a tristeza chegar / e seu coração sozinho encontrar / você vai sofrer / você vai chorar. // Mas se a tristeza chegar / e você quiser / e você lembrar / tanta gente aí / de maior tristeza / tristeza no olhar / de só trabalhar. // De trabalhar / para depois dormir / depois acordar e trabalhar / só trabalhar. // Se você quiser / se você lembrar / você vai saber / nunca mais chorar. // Que o amor mais lindo / vai ensinar / que todos os tristes / querendo juntos / toda a tristeza vai se acabar.”¹²⁷

Em *Canção do Breve Amor*, além dos elementos temáticos da Bossa Nova, a canção traduz um forte sentimentalismo. Ou seja, é um trabalho puramente lírico. É executada de forma bastante lenta, acentuando ainda mais seu lirismo. Essa estrutura textual e melódica se repete em *Rosa Flor* e *Se a Tristeza Chegar*. Nesta, encontra-se um desprendimento bem maior da individualidade e uma forte presença do coletivo, envolvendo aspectos das relações humanas. Ambas são marcadas pelo lirismo e também pela “espera”, na certeza de que haverá realizações num futuro, no sentido de estancar as injustiças. Segundo José M. de Souza Dantas, em *Rosa Flor*, “É intenso o ideal do autor fazer da dor a alegria, da tristeza a satisfação. A proposta é de um novo dia, um novo momento. A dor aguarda a felicidade.” Já em *Se a Tristeza Chegar*, “...há uma separação do individual e do social, com críticas ao primeiro, tentativa de conscientização coletiva e mensagem da necessidade do encontro, do fazer e sentir juntos. Vandrê desenvolve um lirismo social que condena o individualismo, o egoísmo.”¹²⁸

Com Luiz Roberto, ainda em 1966, fez *Tristeza de Amar*:

“Ver, tua tristeza não é de amor / vem, que a beleza pode acabar / é só no amor que o amor vai chegar / ainda que o amor nos faça chorar / viver tão bem quem vive a cantar / boa é a tristeza e a dor que é de amor / quem não tem um bem / não tem onde ir / e a vida vai e vem sem sair / de uma dor sem fim / de não ter alguém, / por quem partir, sofrer e sorrir.”¹²⁹

Nessa composição, é visível uma mensagem direcionada ao coletivo, embora de forma discreta e pouco abrangente “...ainda que o amor nos faça chorar...”. Na relevância dada à “tristeza”, à “dor”, à “beleza”, ao “amor” e ao “cantar”, o compositor começa a dirigir o texto da sua canção para a esperança de um dia tudo se resolver. Até lá, os homens podem sofrer, chorar e esperar, mas cantando. Neste sentido se encontra a afirmativa de Walnice Galvão: “E, como sempre, a grande e única tarefa coletiva é cantar.”¹³⁰

Neste mesmo ano, sozinho, Vandrê escreve *Depois é só chorar*: “Ama que tudo é só amor / sonha que a vida é só sonhar. / Toma do amor tudo que é bom / Toma

¹²⁷ Ibid, *Se a tristeza chegar*, op. cit. faixa 20.

¹²⁸ DANTAS, José Maria de Souza. **MPB: O Canto e a Canção**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988, p.136-8.

¹²⁹ Ibid, *Tristeza de amar*. In: op. cit. faixa 9.

¹³⁰ GALVÃO, W. N. op. cit., p. 109.

depressa enquanto é bom / Que depois do amor é só chorar / Sim. Depois do amor é só chorar.”¹³¹, e *Pequeno concerto que virou canção*:

“Não / não há por que mentir ou esconder / a dor que foi maior do que é capaz meu coração. // Não / nem há por que seguir / cantando só para explicar / não vai nunca entender de amor / quem nunca soube amar. // Ah... / eu vou voltar pra mim / seguir sozinho assim / até me consumir / ou consumir / toda essa dor / até sentir de novo / o coração/capaz de amor.”¹³²

Ainda dentro de um lirismo bastante forte, se encontram estas duas canções. Na primeira, o poeta/cantor deixa evidente, além da temática evasiva e escapista e do ritmo lento da Bossa Nova, que tudo se resolve através do amor. Ele é o sólido eixo sobre o qual os homens não apenas sonham, mas também realizam esses sonhos que, sem a existência desse amor, nada mais restará, apenas o choro. Esse mesmo sentido aparece no texto de *Pequeno concerto que virou canção*. Só que neste, o compositor/cantor reconhece que não pode mais esconder que não tem sentido em continuar cantando, uma vez que ninguém vai entender, por não saber amar e nunca ter amado e, já que a canção tem a finalidade de alertar, de explicar e de ajudar a manter as esperanças num futuro indeterminado, o autor, ao se desencantar com a canção, propõe um retorno a si mesmo, uma reflexão sobre sua capacidade de continuar ou não amando e lutando pelo amor e pela felicidade.

Todas estas canções estão totalmente dentro da temática poética intimista da Bossa Nova, falando de “amor”, “dor”, “flor”, “tristeza”, “chorar”, “céu” e “mar”. O que as diferencia são outros elementos da composição, como a estrutura melódica e o ritmo, que se juntam a um novo jogo das mesmas palavras em cada texto.

Neste primeiro conjunto de canções (expressivas na sua vida de compositor) observa-se que Vandré compôs totalmente voltado para os temas abordados e caracterizados pelo movimento musical bossanovista. Introduzindo algumas variações rítmicas e melódicas, e descartando um pouco o individualismo. Ele consegue, nessa parte do seu trabalho, expressar puramente Bossa Nova.

No segundo momento de sua produção, encontra-se uma menor recorrência aos elementos da Bossa Nova, e uma focalização mais forte da temática participante, introduzindo elementos que retratam a realidade presente, seguindo padrões que alentavam, através do cantar e da canção, a esperança e a luta por uma mudança. Estão presentes recursos extraídos

¹³¹ VANDRÉ. G. Depois é só chorar. In: **Convite para ouvir Geraldo Vandré**. faixa 8.

¹³² HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. Pequeno concerto que virou canção. In: op. cit. Lado 1, faixa 2, (2:34).

das manifestações culturais das várias regiões do país, como a toada, o lamento,¹³³ o repente,¹³⁴ a marcha¹³⁵, o frevo,¹³⁶ a moda de viola,¹³⁷ e outros.

Em 1962 Geraldo Vandré compõe (sozinho) *Fica mal com Deus*:

“Fica mal com Deus / quem não sabe dar / fica mal comigo / quem não sabe amar. // Pelo meu caminho vai / vai como quem vai chegar / quem quiser comigo ir / tem que vir do amor, / tem que ter para dar / vida que não tem valor. // Homem que não sabe dar / Deus que se descuide dele / jeito a gente ajeta / dele que se acabar.”¹³⁸

Nesta canção se tem uma toada na qual o “amor”, além de ser um forte elemento da Bossa Nova, é cantado tanto como o ato de doar quanto o de receber, com um elevado tom de fraternidade, bem ao estilo do “dando é que se recebe”. Visivelmente sugere o envolvimento de todos (coletivo) nesse ato, doando e recebendo “amor”, condição imposta para tornar a vida viável, gratificante, possibilitando a humanidade vivenciar uma existência digna e desenvolver seus valores mentais e materiais.

Esta e outras canções de Vandré são marcadas pelo tom fraternal que, segundo o compositor, está direcionado no sentido de que,

“A invenção e a elaboração somente transcendem seus aspectos puramente formais e passam a ser efetivamente criativas quando servem a uma necessidade real e concreta de repartir. Sem bondades e sem heroísmos. Por uma decorrência natural de ser e de ter. Porque repartir é, em última análise, um exercício fundamental da existência e a única razão de ser da propriedade. Construindo casas ou pontes, igrejas ou hospitais, pintando, curando doentes, voando ou varrendo as ruas, fazendo política ou amor, morrendo e, porque não, matando, a vida importa somente pela doação que se faz dela, pelo sentido e pela direção. Às vezes penso que cantando mereço um pouco a vida. Saldo em parte os meus compromissos e tenho então, cada vez mais forte, a impressão da liberdade. Por isso aprendo a cantar e canto.”¹³⁹

¹³³ Segundo Mário de Andrade, o lamento é uma “Ária escrita na forma de melodia acompanhada, (...) mas de caráter dramático ou elegíaco.” ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989, p. 281.

¹³⁴ O repentista é aquele que cria versos e canta de improviso, que é o repente. Também chamado de **cantador**, **violeiro** ou **poeta popular**, o cantor itinerante que divulga seus versos e dos outros, falando de homens famosos da região, dos grandes acontecimentos, aventuras, caçadas e derrubadas de touros. Também enfrentam adversários em desafios por um longo tempo, numa grande demonstração de imaginação. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. cit, p. 140-1; ANDRADE, Mário de. Op. cit, p. 437.

¹³⁵ É também chamada de marchinha, em virtude do tom alegre e do ritmo vivo com que é produzida, para acompanhamento dos foliões dos blocos carnavalescos. Em compasso binário, é acentuadamente marcada no tempo mais forte, para facilitar os passos dos carnavalescos. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Erudita, folclórica e popular. Op. cit., p. 448.

¹³⁶ Dança de andamento rápido e ritmo extremamente contagiante. É popular especialmente no carnaval do Recife, onde teve origem. ANDRADE, Mário. Op. cit. p. 233.

¹³⁷ Originada da **moda**, que tem um significado genérico de canto, melodia ou música, a moda-de-viola designa um tipo de canção rural, dentro de uma geografia limitada aos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Rio de Janeiro. Pela estrutura textual que apresenta, são legítimos romances, narrativas de acontecimentos marcantes para a imaginação popular, sátiras e casos de todo gênero, raramente são líricas e amorosas. O cantador caipira de modas parece não possuir as qualidades de improvisador que marcam o cantador nordestino, como também, não cultuam as lutas músico-poéticas, que melhor revelam o improviso. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. cit, p. 493.

¹³⁸ VANDRÉ, Geraldo. Fica mal com Deus. In: **Convite para ouvir Geraldo Vandré**, Faixa 11.

¹³⁹ VANDRÉ, Geraldo. **Canto Geral**. Rio de Janeiro: EMI ODEON, p1967. Rio de Janeiro: EMI ODEON, p1968, (capa).

No ano de 1965, numa parceria com Baden Powell, fez *Samba de mudar*:

“Pá, samba bom, / é samba meu, teu / da nossa dor / samba de sofrer / samba de saber / samba de querer / samba ih! / samba de mudar // Só quem sofreu e chorou / meu samba vai ouvir / meu samba vai cantar / só na tristeza e na dor / alguém pode entender / que a dor tem que acabar / e assim somente quem sofreu / quem chorou / meu samba vai ouvir / meu samba vai cantar / e tudo fica só. // Vá, é samba bom, / é samba meu, / teu, da nossa dor / samba de sofrer / samba de saber / samba de querer / samba ih! / samba de mudar. // Só na tristeza e na dor / alguém pode entender / que a dor tem que acabar / e assim somente quem sofreu / quem chorou / meu samba vai ouvir / meu samba vai cantar / e tudo fica só. // Vá, é samba bom / é samba meu, teu / da nossa dor / samba de sofrer / samba de saber / samba de querer / samba ih! / samba de sofrer.”¹⁴⁰

Focalizando também o coletivo é o texto desta composição, no qual se observa que o cantor/compositor se encontra exercendo plenamente sua função na canção, que é a de cantar para acabar com o “sofrer”, a “dor” e “mudar”, virar o jogo. Ponto central que já vem marcado no próprio título. Ressalta que somente aqueles que passaram por estas duas situações podem ouvir, cantar e entender essa canção, porque vivenciaram um processo, e o amadurecimento faz com que desejem o “saber” e o “querer” mudar. Tem uma estrutura melódica e rítmica um pouco mais complexa, talvez por causa da presença de Baden Powell na composição. É um samba autêntico, bem ao estilo da Bossa Nova, inclusive com uma introdução marcada pelo som da cuíca.

Com Carlos Castilho, fez *Despedida de Maria*:

“Vai companheiro, vai / inda que não voltes mais / leva todo amor da gente / pra que eu nunca fique atrás. // Vai companheiro, vai / que eu fico a me esperar / com todas as esperanças / que me dá teu caminhar. // Vai Maria que foi só tua / que só fez por te ajudar / não vai te faltar agora / na hora que é de salvar. / Pai e filho, toda terra / do sertão até o mar. // Maria tua mulher / que viveu pra te adorar / não vai te prender agora / na hora que é de lutar. // Por teus sonhos com Maria / Maria que é só te amar / e que agora, quem diria / não vai não, vai nem chorar.”¹⁴¹

A individualidade vai cedendo lugar ao coletivo no trabalho de Vandrê. Nesta composição, os companheiros são incentivados a continuar levando consigo, para todos, o seu caminhar. Neste caso, é a luta (e não a canção) que vai sustentar a esperança, que conta com a ajuda de Maria e do Pai, para salvar das injustiças econômicas e sociais, a terra sertaneja. A leitura da canção, pode ser entendida no sentido de que, para o autor, o companheiro, como um guerrilheiro, é Jesus Cristo, que é ajudado por Maria (sua mãe), por Deus (seu pai) e a outra Maria (sua companheira). Neste caso, o compositor está fazendo a leitura e a ligação entre a terra, o sertanejo e o companheiro/guerrilheiro de um ângulo da Paixão de Cristo, envolvendo a figura de Maria, e da Santíssima Trindade. Em tom de lamento, marcada na introdução, pelo som muito lento de uma flauta, e acelerado da terceira estrofe em diante, a canção se ajusta na temática participante que, embora tenha assumido o compromisso de falar

¹⁴⁰ VANDRÊ, Geraldo. Samba de Mudar. In: **Hora de Lutar**. Face B, faixa 1.

¹⁴¹ Ibid, Despedida de Maria, op. cit. face A, faixa 3.

da realidade presente, continua utópica e invocando novos mitos. Observa-se que a composição é influenciada pela poesia repentista, ou literatura de cordel.

Ainda no ano de 1965, com Moacir Santos, compõe *Dia de Festa*:

“Hoje é dia de festa / todos vão se encontrar / toda dor, todo pranto / hoje vai se acabar. // Vai sentir a beleza / joga as flores no mar / deixa toda tristeza / no seio de Iemanjá. // Vai que Nossa Senhora / pode nos proteger / vai e não te demora / que já vai amanhecer. // Vai e volta contente / todos vão te esperar / traz amor pra essa gente / tá na beira do mar.”¹⁴²

Observa-se que nesta canção não existe expectativa de um futuro próximo, as injustiças têm o momento marcado para chegarem ao fim. É hoje, porque é um dia de festa, quando todos estão protegidos por Nossa Senhora e vão comparecer para jogar fora suas dores e tristezas, que serão absorvidas por Iemanjá. A composição mostra como é simples resolver os problemas enfrentados pela gente/povo, praticamente através da festa e do sincretismo religioso. E depois que a festa acabar? Para essa pergunta, a canção não oferece resposta, porque está subentendido que ela não vai acabar, que se vive em constante festa. Portanto, nada mais utópico. Esse clima festivo está também na execução da música, cuja introdução é marcada por uma vigorosa percussão e um forte coro em tom de apelo, que se desenvolve num ritmo acelerado durante o tempo de execução.

Sozinho, compõe *Canta Maria*:

“É só saber querer pra poder chegar / canta Maria que já é dia de cantar / deixa o que é pranto / só pra quem só sabe chorar / olha Maria, teu filho cresceu / vai se salvar, canta Maria / que a vida Maria vai mudar, / nunca se perde por esperar / você que tanto sofreu / mas viveu pra valer / pode agora saber onde vai chegar. // Canta Maria / que já é dia de cantar / deixa o que é pranto / só pra quem só sabe chorar / olha Maria, teu filho cresceu / vai se salvar, canta Maria / que a vida Maria, vai mudar / nunca se perde por esperar / você que tanto sofreu / mas viveu pra valer / pode agora saber / onde vai chegar.”¹⁴³

Na mesma linha narrativa anterior, nesta composição o texto fala de Maria, que pode ser vista como a mãe de Jesus, ou uma mulher do Nordeste, mas também pode ser a própria terra nordestina. Está claro na canção que o cantar é a solução mais imediata para espantar a dor, o choro e a tristeza e, por isso, o compositor instiga fortemente Maria a cantar,

¹⁴² Ibid, *Dia de Festa*, op. cit. face A, faixa 4.

¹⁴³ Ibid, *Canta Maria*, op. cit. face B, faixa 2. O nome Maria foi empregado por Vandré várias vezes. Compôs *Canta Maria*, *Despedida de Maria*, *João e Maria* e *Maria Rita*. Em 1973, compôs *Maria memória da minha canção*: “Che! Chegado agora/bem dentro do meu coração/Mané pegou na viola/lembrou Maria, a canção.//Eu peço já memória/pro canto da salvação/Maria me dê memória/que eu não conto a nossa história/se não tenho permissão.//É mais que ainda Maria/se não tenho a tua mão/metida dentro, no fundo/guardada em meu coração.//A vida vivida juntos, Maria/prá perdição, pra glória/para as saudades que eu/hoje no chão.//Pisando nas cordas/me dê memória Maria/Maria meu coração.//Que agora não me falta/não me falta uma intenção/Maria que está guardada/no fundo do coração.//João decida de agora/na palma de minha mão/depois deixe que a saudade/decida quem tem razão.//Que a mão despalmada/em palmas/na estrada do coração / sempre chega na chegada/igual que a imaginação.//Maria me dê memória/depois se puder, perdão.” VANDRÉ, Geraldo. *Maria memória da minha canção*. In: **Das Terras de Benvirá**. Rio de Janeiro: Philips, p1973, Rio de Janeiro: Phonogram, p1978, 1 LP, 33 1/3 rpm, estéreo. Lado 2, faixa 2, (6:21).

porque ela é corajosa, não sabe e nem deve chorar. Com o seu sofrer ficou conhecendo aonde ir e aonde poderá chegar, já que aprendeu a lição vivenciando com o sofrimento, no qual seu filho cresceu e se salvou, provavelmente, da fome e das doenças, sem dúvida uma realidade nordestina. O texto também apresenta uma forte expectativa do esperar, do vai chegar. Nele, nada é concreto no presente, só o cantar, que encoraja o esperar e alimenta a certeza de que algo de bom vai chegar e tudo mudar. Por isso, desde já, não vale chorar. É um samba em tom de lamento, cujo acompanhamento é marcado, ao fundo, por um coral de vozes femininas, despertando a atenção ao ser executado.

E também *Vou Caminhando*:

“Vou caminhando, sorrindo, / cantando meu canto meu riso / não são pra enganar // quem vem de um bem / sabe o que diz / que há muito motivo / pra gente chorar / mas se lastimar / de nada vai valer // Já vi mãe chorar / criança não crescer / um menino que morreu / um pai que em vão padeceu // Pela vida vou levando / que lembrando espero eu / E vou caminhando, sorrindo / cantando / até um dia / lá, lá, lá, ...”¹⁴⁴

Este texto apresenta um forte conformismo que, aliás, é um componente que sempre acompanha as composições de Vandré. Utilizando-se de elementos da Bossa Nova, associados à expressões que traduzem características próprias da linha participante, no final o ouvinte se encontra totalmente tomado pela conformação. Depois de ver a mãe chorar, criança morrer e pai padecer, o sujeito da canção continua sua vida, sem amargura e sem revolta, apenas “...caminhando, sorrindo, cantando...”, esperando um dia, que continua incógnito.

No ano de 1966, com Fernando Lona compôs *Porta-Estandarte*:

“Olha que a vida tão linda / se perde em tristezas assim. / Segue teu rancho cantando / essa tua esperança sem fim. / Deixa que a tua certeza / se faça do povo a canção / pra que teu povo cantando / teu canto, ele não seja em vão. // Eu vou levando / a minha vida enfim / cantando / e canto sim / e não cantava se não fosse assim / levando / pra quem me ouvir / certezas e esperanças pra trocar / por dores e tristezas que bem sei / um dia ainda vão findar / um dia que vem vindo / e que eu vivo pra cantar / na avenida girando / estandarte na mão / pra anunciar. // Olha que vida / tão linda, tão linda / perdida, perdida, / tão linda, perdida.”¹⁴⁵

Nesta canção, em ritmo de marcha-rancho, estão fortemente reunidos o universo temático da Bossa Nova, o lirismo, a esperança e o coletivo, que marcaram a obra de Vandré. O texto é um verdadeiro hino de amor à vida. Mostra que o se deixar vencer pelas tristezas e conflitos, numa vida sem objetivos e sem nenhum sentido, é viver apenas pelo fato de existir. Então, existir é uma dádiva e para viver deve-se colocar de lado tristezas e conflitos, levando aos outros, de diversas formas, o amor e a esperança. Somente desse modo a vida é plena de sentido, porque é vivida com o coletivo, com o social, portanto com trocas,

¹⁴⁴ Ibid, Vou Caminhando. Op. cit, face B, faixa 4.

¹⁴⁵ HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. Porta Estandarte. Op. cit. Lado 2, faixa 1, (2:12). Com esta canção venceu o Festival Nacional de Música Popular, da TV Excelsior, realizado em 1966, sendo o primeiro prêmio do compositor.

companheirismo e umbridade. Todos juntos na avenida, erguendo uma bandeira em defesa de uma vida mais justa.

A letra e a melodia embalam o ouvinte num sonho e numa “esperança sem fim”, como fala a própria letra. Nela está expressa parte da mitologia criada pela canção de protesto, onde o cantor/compositor se faz porta-voz das tristezas de um povo, proporcionando-lhes uma vida linda, através apenas do cantar, que traduz esperanças e certezas. Para Walnice Galvão, esta canção é uma das formas do imobilismo e do espontaneísmo que Geraldo Vandré introduz em sua obra.¹⁴⁶ Ao mesmo tempo, é importante observar que a canção também anuncia a origem do movimento música participante, dentro da Bossa Nova. De certa forma critica a individualidade e o otimismo de uma “...vida tão linda”, que inapelavelmente se perderá “...em tristezas...”. Neste caso, a canção é a salvadora, porque traz a esperança, e o povo seguirá cantando, colocando um fim nas aflições. É uma composição que, apesar de conter muitos elementos da música participante, traduzindo aspectos da vida nacional, da existência de uma luta contra a ditadura na segunda metade da década de 60, por outro lado, expõe de forma acentuada, os elementos da temática bossa-novista. Observa-se “...que a vida tão linda” da Bossa Nova é tão visionária quanto a canção que leva “...certezas e esperanças pra trocar / por dores e tristezas...”

Num terceiro momento da produção de Geraldo Vandré, se tem um conjunto de composições nas quais se encontram ainda presentes elementos da Bossa Nova, porém, o que marca fortemente estas canções são os termos que povoaram os textos das músicas de protesto ou participante, com o compromisso de relatar uma realidade urbana ou rural das regiões brasileiras. Compromisso assumido por todos aqueles artistas que entraram para o CPC e, conseqüentemente, adotaram a orientação de que era um revolucionário.

No caso de Geraldo Vandré, ele adotou a linha participante, abordando a faixa rural, expondo as condições injustas de vida do trabalhador do campo, principalmente da região nordestina. Neste contexto, se encontra parte do seu trabalho da década de 60 que, além de toda uma linguagem para expressar a realidade, também se apropria e inclui elementos folclóricos e regionais na estrutura melódica e rítmica.

Portanto, a partir de 1965, o trabalho de Vandré pode ser considerado como sendo de tendência participante. Mas, em algumas composições ainda persiste uma terminologia da Bossa Nova. São deste ano as composições *Réquiem para Matraga*: “Vim aqui só pra dizer / ninguém há de me calar / se alguém tem que morrer / que seja pra melhorar

¹⁴⁶ Ver GALVÃO, W. N. op. cit. p. 96.

// tanta vida pra viver / tanta vida pra se acabar / com tanto para se fazer / com tanto para se salvar / você que não entendeu / não perde por esperar”¹⁴⁷, e *Cantiga Brava*:

“O terreiro lá de casa / não se varre com vassoura / varre com ponta de sabre / bala de metralhadora. // Quem é homem vai comigo / quem é mulher fica e chora / tô aqui quase contente / mas agora vou me embora. // Como a noite traz o dia / com presteza ou com demora / para quem andar comigo / sua vez e sua hora. // O que sou nunca escondi / vantagem nunca contei / muita luta já perdi / muita esperança gastei / até medo já senti / e não foi pouquinho não / mas fugir nunca fugi / nunca abandonei meu chão.”¹⁴⁸

O contexto retratado em *Réquiem para Matranga* e *Cantiga Brava*, que fazem parte da trilha sonora do filme *A hora e a vez de Augusto Matranga*¹⁴⁹, dirigido por Roberto Santos, apresenta uma forte presença de elementos da cultura nordestina. Ambas as canções impulsionam o apego à terra, no sentido de região e país, de ficar e lutar pelos seus valores, pelo seu chão e contra as opressões. As letras, acompanhadas de melodias simples e marcantes, giram em torno de uma esperança por um tempo em que todas as injustiças sociais terão um fim, quando a luta dos socialmente oprimidos, dos economicamente desfavorecidos, dos politicamente alienados será compensada de acordo com os objetivos apregoados pelo CPC. Possuem um ritmo forte e acelerado, e os versos lembram os improvisos dos violeiros repentistas nordestinos.¹⁵⁰ O conjunto das canções (letra, ritmo, melodia) passa uma imagem do sertanejo como homem rude, bruto, ignorante, grosseiro e de poucas palavras, porém decidido, objetivo, correto e verdadeiro, além de justo e capaz de amar. Em *Réquiem para Matranga*, o cantor/compositor fala claramente que está ali para anunciar a verdade para o público ouvinte de sua canção, e lança uma ameaça, “...você que não entendeu...”, cujo alvo, com certeza, não é esse público.

Também neste ano compõe *Hora de Lutar*:

“Capoeira vai lutar / já cantou e já dançou / não pode mais esperar. // Não há mais o que falar / cada um dá o que tem / capoeira vai lutar. // Vem de longe / não tem pressa / mas tem hora pra chegar. // Já deixou de lado / sonhos, dança / canto e berimbau. // Abram alas / batam palmas / poeira vai levantar. // Quem sabe da vida / espera dia certo / pra chegar. // Capoeira não tem pressa / mas na hora / vai lutar.”¹⁵¹

¹⁴⁷ Ibid, Réquiem para Matranga. In: op. Cit. faixa 2.

¹⁴⁸ VANDRÉ, G. Cantiga Brava. In: História da Música Popular Brasileira. **Geraldo Vandré**, n.º. 34. São Paulo: Abril Cultural, 1971, RCA p1971, 1 LP, lado 2, faixa 2, (4:00). Algumas fontes, como a *Enciclopédia da Música Brasileira*, trazem como o ano desta canção o de 1968, mas este é o ano em que ela foi gravada pela primeira vez. Sua inclusão na produção de 1965 é em virtude do filme ter sido realizado neste ano, já que ela pertence à trilha sonora, como *Réquiem para Matranga*, que foi produzida em 1965, de acordo com a própria Enciclopédia.

¹⁴⁹ O filme teve por base o conto homônimo de Guimarães Rosa, publicado no livro *Sagarana*. Na canção, Vandré faz uso de uma quadrinha popular, cantada por um dos componentes do bando de Joãozinho Bem-Bem, personagem do conto: “ ‘O terreiro lá de casa/não se varre com vassoura:/Varre com ponta de sabre,/bala de metralhadora.’ ” ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 31ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 371.

¹⁵⁰ São os tocadores de viola, instrumento folclórico e indispensável nas cantorias sertanejas. Possui um som agudo que de um modo geral é sentido como triste. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. cit, p.801

¹⁵¹ Ibid, Hora de Lutar, op. cit. face A, faixa 1.

Nesta composição, percebe-se a entrada de um novo membro que irá integrar o grupo que se dispõe a lutar por dias melhores na vida dos sertanejos. Com a capoeira em cena, podemos também observar que o compositor é categórico, afirmando que “não pode mais esperar”. Ou seja, com o cantar e o dançar, houve uma espera suficiente para agora se chegar a uma definição: de que o bom tempo de futuro indefinido agora tem dia e hora certa para chegar, pois a capoeira, com movimentos firmes e decididos, determinara o momento da luta. Por outro lado, assim como a canção define um tempo certo, num futuro, de dias melhores, e por isso reforça a esperança, contraditoriamente, no seu final, o compositor afirma que “capoeira não tem pressa”. Isto indica que ainda existem indefinições quanto ao momento final, que ainda existe uma espera. Essa idéia é reforçada pela forma como a música é executada: de forma lenta, em ritmo marcado e compassado do som do berimbau, sem pressa. Pode-se dizer que a canção apresenta uma contradição: enquanto no primeiro verso capoeira “não pode mais esperar”, nos dois últimos ela “...não tem pressa.” No geral, como os dois textos anteriores, está subtendido nos versos uma forte decisão para o ato de lutar, que por sinal, ficou apenas na canção. Tem uma estrutura na mesma linha da moda de viola, um dos gêneros cultuados pela canção de protesto. É executada num ritmo que aos poucos vai se acelerando e é marcada, entre um verso e outro, pelo som forte dos instrumentos.

E fazendo jus ao título, a canção *Ladainha*:

“Valha-me Nossa Senhora / mal de Deus Nosso Senhor / já fui homem, fui menino / mas é sempre a mesma dor. // Fui sozinho até agora / nenhum bem, nenhum valor / perdoe Nossa Senhora / não vivo mais nessa dor. // Já juntei a minha gente / gente boa pra plantar / gente de paz, mas valente / se tem luta vai lutar. // Tenho fê em Jesus Cristo / Deus de lá e Deus de cá / do dono da terra toda / e de quem vive pra plantar. // Perdoe Nossa Senhora / pela terra vou brigar / não quero Jesus na guerra / depois volto pra rezar. // Essa briga é só da gente / a gente é quem vai ganhar / já fui homem, fui menino / e hoje o que tiver de ser.”¹⁵²

Aqui, a execução se inicia com uma reza (Pai Nosso), e o intérprete começa a cantar sem acompanhamento musical, que só entra no terceiro verso. Ao longo da canção, se ouve ao fundo vozes que continuam a rezar, ou seja, toda a canção se desenvolve como uma cantilena, num ritmo muito lento. Não apresenta nenhum dado novo. Semanticamente há uma repetição de termos e palavras existentes na obra de Vandrê, sendo esta mais uma canção/prece do compositor, rogando a Deus, à Nossa Senhora e a Jesus pelas injustiças passadas aqui na terra. É também um aviso para toda gente, ligada à terra, diante do caos em que vive, não continuar esperando apenas pela providência divina, mas lutar pela seu chão.

Em 1966, compõe com Luiz Roberto, *Ninguém pode mais sofrer*:

¹⁵² VANDRÉ, G. *Ladainha*. In: **Hora de Lutar**. Face A, faixa 5.

“Quem vai me escutar/quem vai me entender / ninguém pode mais sofrer. // Amor é para dar / viver para viver / ninguém pode mais sofrer. // Há numa canção muito de ilusão / mas nessa tristeza / meu samba é certeza / de que um dia / o mundo a cantar / também vai dizer / ninguém pode mais sofrer.”¹⁵³

Esta composição possui a mesma estrutura temática da canção *Hora de Lutar*, onde o coletivo está registrado de forma bastante clara e generalizada, “...o mundo a cantar...” e o compositor/cantor apela para ser ouvido e entendido em sua canção, que carrega a mensagem incisiva de que “...ninguém pode mais sofrer...”. Esse “sofrer” pode ser esquecido cantando seu samba que, apesar da ilusão nele contido, nesse instante é a única certeza concreta de que um dia ninguém vai mais sofrer.

Neste mesmo ano compõe, com Theo Barros,¹⁵⁴ *Disparada*:

“Prepare seu coração / Pras coisas que eu vou contar / Eu venho lá do sertão / E posso não lhe agradar. // Aprendi a dizer não / Ver a morte sem chorar / E a morte, o destino, tudo / Estava fora de lugar / Eu vivo pra consertar. // Na boiada já fui boi / Mas um dia me montei / Não por um motivo meu. / Ou de quem comigo houvesse / Que qualquer querer tivesse / Porém por necessidade / Do dono de uma boiada / Cujo vaqueiro morreu // Boiadeiro muito tempo / Laço firme, braço forte / Muito gado, muita gente / Pela vida segurei. / Seguia como num sonho / E boiadeiro era um rei. // Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E nos sonhos que fui sonhando / As visões se clareando / Até que um dia acordei. // Então não pude seguir / Valente lugar-tenente / De dono de gado e gente / Porque gado a gente mata / Tange, ferra, engorda e mata / Mas com gente é diferente. // Se você não concordar / Não posso me desculpar / Não canto pra enganar / Vou pegar minha viola / Vou deixar você de lado / Vou cantar noutra lugar // Na boiada já fui boi, / Boiadeiro já fui rei / Não por mim nem por ninguém / Que junto comigo houvesse / Que quisesse ou que pudesse / Por qualquer coisa de seu / Querer mais longe que eu // Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E já que um dia montei / Agora sou cavaleiro / Laço firme, braço forte / De um reino que não tem rei.”¹⁵⁵

Com esta canção, Vandré ganha o seu segundo prêmio neste mesmo ano de 1966, agora, no II Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record – SP, em setembro/outubro.¹⁵⁶ Com uma letra razoavelmente longa, foi defendida por Jair Rodrigues, com gestos rompantes, que casava com os vigorosos acordes do acompanhamento, fazendo com que a mensagem chegasse ao público numa perfeita sintonia entre letra, melodia, ritmo e interpretação, provocando um verdadeiro desvario. Provavelmente esta foi a primeira canção que ultrapassou largamente todos os limites de expectativas de Vandré, em virtude do grande sucesso alcançado. Sem o tom lírico que quase sempre estava presente em seus textos, esta segue a mesma linha semântica de *Cantiga Brava* e *Réquiem para Matraga*. *Disparada*

¹⁵³ VANDRÉ, G. Ninguém pode mais sofrer. In: **Convite para ouvir Geraldo Vandré**. faixa 12.

¹⁵⁴ Theófilo de Barros Filho, contrabaixista e violonista, era um dos integrantes do *Trio Novo*, conjunto criado para acompanhar Geraldo Vandré. Em 1966, com a entrada de mais um integrante, Hermeto Pascoal, passou a se chamar *Quarteto Novo*. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. cit, p. 632.

¹⁵⁵ HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. *Disparada*. In: op. cit. Lado 1, faixa 1, (4:02)

¹⁵⁶ Classificação dividida com *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda.

mostra o compositor com um maior domínio dos elementos que constituem a Canção de Protesto, sobretudo na transmissão da mensagem, já que a composição é plenamente recheada de frases de ruptura e decisão, marcada por palavras como “não” e “morte”. Utilizando-se da figura do vaqueiro, o autor deseja mesmo é enaltecer o forte homem sertanejo que, preso a uma realidade econômico-sócio-cultural injusta, e a um meio físico cheio de contrastes, é capaz de “dizer não” e lutar contra todas as adversidades. Associa-se a essa canção uma influência literária exercida por Euclides da Cunha, ao descrever o homem do sertão nordestino, como um forte.¹⁵⁷ O DIA aqui não desaparece, ele está presente, no tempo passado, e o compositor, que é o vaqueiro/sertanejo, mostra que, como em um sonho, depositou suas esperanças num dia que irá chegar, e admite que, como o sonhado, conseguiu alargar sua visão, e acordou para uma nova realidade há muito tempo existente e vivenciada por ele, esse cavaleiro de “laço firme” e “braço forte”, vivendo num “reino” sem “rei”, onde quem manda não faz diferença no trato de “gado e gente”. Não resta dúvida de que existe uma forte preocupação com as profundas diferenças sociais e econômicas, presentes na sociedade desde o princípio do seu processo de formação, e que se encontra dentro da proposta da música participante que, como lembra Walnice Galvão, por ser uma produção de boa qualidade, carrega em si uma grande força de convicção, transmitindo, com sutileza, as mensagens, além de dar uma certa mobilidade ao ouvinte através de palavras-de ordem.¹⁵⁸

Neste mesmo ano, sozinho, Vandrê compôs *Canção Nordestina*:

“Que sol quente que tristeza / que foi feito da beleza / tão bonita de se olhar? / que é de Deus a natureza? / se esqueceram com certeza / da gente desse lugar. // Olha o padre com a vela na mão / tá chamando pra rezar, / menino de pé no chão / já não sabe nem chorar / reza uma reza comprida / pra ver se o céu saberá / mas a chuva não vem não / e essa dor no coração / quando é que vai se acabar? / quando é que vai se acabar?”¹⁵⁹

É um samba lento que deixa transparecer um tom de lamento, cujo acompanhamento é fortemente marcado pelo som do violão. O compositor se utiliza de toda a sua inspiração e genialidade poética para cantar a vasta beleza da terra nordestina, maltratada pela seca, mas principalmente para interrogar ao Céu/Deus o “porquê” de tamanha desolação. Também informa as preces que o povo nordestino faz para agradar a Deus, e pedir para Ele olhar essa terra e a gente aflita, além da própria canção ser uma prece a clamar por um olhar de Deus e da natureza. Ao orientar suas interrogações nestas duas direções, o autor indica que está consciente de que os problemas do Nordeste não decorrem de uma questão divina, criada

¹⁵⁷ Ver CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: Campanha de Canudos. 38 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, p. 129.

¹⁵⁸ Ver GALVÃO, W. N. op. cit, p.94.

¹⁵⁹ HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandrê**. Canção Nordestina. In: op. cit. Lado 1, faixa 3 (3:13).

por Deus e portanto, só Ele tem a solução. Na realidade, são problemas criados pelos homens e só eles podem resolver, por envolver questões políticas, econômicas e sociais. Também existem questões relacionadas tão somente com a natureza, mas também afetadas pelo homem, como é o caso do processo de desertificação do Nordeste, acelerado em virtude da intervenção do homem. Esta é uma canção totalmente integrada na temática participante.

Em 1967¹⁶⁰, a produção de Geraldo Vandré diminuiu bastante em relação aos dois últimos anos. Neste ano, em parceria com Hilton Accioly, compôs *João e Maria*:

“Quem sabe o canto da gente / seguindo da frente / prepare o dia da alegria. // A gente sorria / e tudo era só alegria / na mesma esperança / ficava de novo criança. // Na grande avenida / a vida perdía / o encontro marcado / no claro da lua. // Tudo ficou tão contente / porque minha gente / de novo era povo na rua. // E o grande cordão / cantava o refrão que crescia / da simples canção / que era de João e Maria. // E o povo na rua / pensou que era sua / de tanto que andava / atrás de qualquer alegria. // E na cantiga de João / que era só ilusão / jogou a esperança que havia. // A vida perdía / é como a mulher mais querida / levando João / e o povo na mesma avenida. // E um dia de festa / só mesmo podia / fazer da tristeza / a maior fantasia. / Quem sabe o canto da gente / seguindo na frente / prepare o dia da alegria.”¹⁶¹

Aqui, Vandré produziu um frevo, com o qual o compositor fez sucesso e que se tornou uma das suas canções mais conhecidas do público. É uma bela canção, bem denotativa do estilo do compositor, como um forte representante da música participante, onde termos bastante comuns à essa tendência (como “canto”, “dia”, “alegria”, “canção”, “festa”, “tristeza” e “esperança”) estão expressos no texto da composição. O compositor afirma que a canção é de João e Maria, mostrando a presença de uma individualidade que não tinha espaço nesse período. O povo, diante da situação política existente, se apropria dessa simples canção e sai à rua cantando com alegria para ter esperança de novo e protestar contra um regime de repressão instalado no poder. A canção, que era individualista, se torna coletiva, já que o povo saiu em festa a cantá-la, fazendo da tristeza uma satisfação fantasiosa, numa preparação para quando o verdadeiro dia da alegria chegar. Portanto, toda a letra é pura utopia, considerando a proposta cultural do CPC.

E também *Ventania*:

“Meu senhor, minha senhora / vou falar com precisão / não me negue nessa hora / seu calor sua atenção / a canção que eu trago agora/fala de toda a nação. // Andei pelo mundo afora /

¹⁶⁰ Neste ano, além das canções que serão analisadas, Vandré compôs *Rancho da rosa encarnada*, com Gilberto Gil e Torquato Neto (que não foi possível localizar a letra) e *Paixão Segundo Cristino*, com o seguinte trecho: “Respondo pela memória na história desta paixão que aos santos já deu a morte e aos vivos deixou a sorte de coisa pior que a morte – Senhor, a vida na escravidão.” Vandré apud Hist.da Música Popular Brasileira, p. 9. Em *Paixão Segundo Cristino*, o compositor se utiliza do contexto nordestino para alegorizar a crucificação de Cristo. Esse trabalho foi apresentado na Páscoa de 1970, na Igreja de Saint-Germain-des-Prés, em Paris, onde Vandré se encontrava, depois de se auto-exilar e viajado pelo Chile, Argélia, Alemanha, Grécia, Áustria, Bulgária e Itália, voltando novamente para o Chile. Ver HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, op. cit. p. 2 e ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, op. cit. p. 782.

¹⁶¹ HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. João e Maria. In: op. cit., lado 1, faixa 4 (2:27).

querendo tanto encontrar / um lugar pra ser contente / onde eu pudesse ficar / mas a vida não mudava / mudando só de lugar. // E a morte que eu vi no campo / encontrei também no mar / boiadeiro e jangadeiro / iguais no mesmo esperar / que um dia se mude a vida / em tudo e em todo lugar. // Pra alegrar, tenho a viola / pra cantar, minha intenção / pra esperar, tenho a certeza / que guardo no coração / pra chegar tem tanta estrada / pra correr meu caminhão. // Já soltei o meu cavalo / já deixei a plantação / eu já fui até soldado / hoje muito mais amado / sou chofer de caminhão. // Já gastei muita esperança / já segui muita ilusão / já chorei como criança / atrás de uma procissão / mas já fiz correr valente / quando tive precisão. // Amor pra moça bonita / respeito pra contra mão / saudade vira poeira / na estrada e no coração / riso, canto, peito aberto / sou chofer de caminhão. // Se você não vive certo / se não ouve o coração / não se chegue muito perto / não perdôo traição / riso franco, peito aberto / vou cantar minha canção. // De setembro a fevereiro / o que vi não vou negar / rodando o país inteiro / Norte, Sul, sertão e mar / aprendi a ser tão ligeiro / que alguém vai segurar. // Fui vaqueiro e jangadeiro / no campo e no litoral / cantador serei primeiro / cantando não por dinheiro / por justo anseio geral.”¹⁶²

Aqui está mais uma canção composta de uma longa letra, fazendo jus ao seu outro título, *De como o homem perdeu o cavalo e continuou andando*. Na linha de uma moda de viola e com forte influência da poesia repentista, a execução é intercalada por movimentos lentos e acelerados, muito se assemelhando à *Disparada*. Esta, bastante conhecida do público. Em *Ventania*, o compositor/cantor não apela para ouvirem sua canção, ele impõe que ela seja ouvida pelo fato dela trazer uma novidade: a descoberta de que a vida não muda, trocando-se de lugar, indo para qualquer parte da nação, com qualquer profissão, alegre e cantando. Essa mudança, afirma a canção, tem que ser em tudo, para todos e em todos os lugares, embora o autor não abra mão da “esperança”, do “esperar” e do “cantar”. Este cantar, inclusive, o compositor se propõe a fazê-lo, não por sucesso ou por dinheiro, mas pelo anseio do povo, que se manifesta em todas as partes do país. Enquanto em *Disparada* o autor julga que o seu canto e sua viola podem não agradar e, em conseqüência ele ameaça deixar tudo de lado e ir para outro lugar, em *Ventania* ele canta e ponteia sua viola principalmente pelo desejo ardente do público em ouvi-lo.

Ressalte-se que *Ventania* é uma composição de 1967, ano em que a repressão da ditadura militar já era muito presente e forte, tendo chegado ao ponto extremo após o AI-5, editado em dezembro de 1968. Nesta canção, Vandré fala da morte no campo e no mar, podendo ser vista como a morte de trabalhadores engajados na luta de resistência à ditadura e por uma vida socialmente mais justa, que foram vítimas do regime militar ou dos próprios patrões, como aconteceu com as Ligas Camponesas na zona da mata nordestina. A canção também fala da mudança de profissões, fator comum no período para os engajados na política que, ao serem identificados como subversivos, e para continuarem vivos, mudavam de lugar,

¹⁶² VANDRÉ, Geraldo. *Ventania*. In: **Canto Geral**. Rio de Janeiro: EMI ODEON, p1967. Rio de Janeiro: EMI ODEON, p1968 1 LP 052 421148, estéreo, lado B, faixa 1 (5:10). Esta canção foi inscrita no III Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, em Outubro/Novembro de 1967, mas foi desclassificada.

de nome e de profissão. Deixando de lado as ilusões, a saudade, a família, os amigos e as suas histórias de vida, mas mantendo guardado no coração o seu ideal de luta. No entanto, a cada novo rumo dado à sua vida, seguirá a luta pela vida com “...riso franco, peito aberto...”, cantando uma canção que ajudará a manter a esperança num novo amanhã.

Ainda neste mesmo ano, em parceria com Theo Barros e Hermeto Pascoal¹⁶³ compôs *De Serra, de Terra e de Mar*:

“Eu sempre quis ser contente / eu sempre quis só cantar / trazendo pra toda gente / vontade de se abraçar. // Eu tinha num sol mais quente / a terra pra me alegrar / e a serra florando em frente / lavava os seus pé no mar. // E não era de ser feliz / não era só de cantar / quem tinha tudo o que quis. // Se era pouco o que a gente tinha / por pouco porém convinha / a vida inteira para tocar. // Mas um dia tudo mudou / a vida se transformou / e a nossa canção também.”¹⁶⁴

Nesta composição, mais uma vez Vandr  homeneja a terra que, para o autor,   o centro de tudo, pois   ela que d  a “alegria”, o “cantar”, a “vontade de abraçar”, a “serra”, o “mar”, as “flores”. O que pode parecer pouco, mas para o autor e ouvinte, era tudo que convinha para se ter a felicidade, já que pouco   o que se teve a vida inteira. O tempo verbal no passado indica quais eram os objetivos da can o, ou seja, levar e garantir ao povo esperanças num dia bem próximo, quando tudo se transformaria. Neste texto, o compositor/poeta, mesmo consciente da sua fun o social, lembra que não era bem isso o que queria com o seu cantar (levar esperança para uma gente sofrida), ele só queria alegrar seu povo com a sua can o. Ou seja, pisando o seu chão, debaixo do sol quente, olhando a serra e as flores e molhando os pés no mar, era o bastante para ser feliz. O autor têm afirma que essa condi o da can o ser apenas para alegrar,   passado. Afinal, tudo mudou, inclusive a própria can o. Logo no início, o compositor deixa claro que ele só queria fazer sua poesia, cant -la e alegrar toda gente, como faz a natureza (o sol, a terra e o mar). Ou seja, sua própria mudança, de uma linha individualista e intimista, a Bossa Nova, para um canto coletivo. Este, valorizando os ritmos folclóricos e regionais e denunciando os problemas sociais, no caso,   a música participante. Observa-se têm que a idéia de mudança transmitida pelo texto ocorreu de forma brusca, sem passar por um processo. Esta can o pode ser classificada como uma balada, executada de forma muito lenta e melancólica.

E sozinho, compôs *Arueira*:

¹⁶³ Instrumentista, arranjador e compositor, Hermeto Pascoal de pois de passar por alguns quartetos e trios, em 1966 entrou para o *Trio Novo*, formando então o *Quarteto Novo*, como pianista e flautista. Com a dissolu o do conjunto, segue carreira solo, passando a atuar com sucesso fora do Brasil (Europa e Estados Unidos). Além do mais, por ser um grande músico e instrumentistas, têm inventa instrumentos e se utiliza da sonoridade de objetos estranhos ao mundo da música, como garrafas. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. cit, p. 588-9.

¹⁶⁴ VANDR , G. De Serra, de Terra e de Mar. In: **Canto Geral**. Lado A, faixa 4 (4:17).

“Vim de longe, vou mais longe / quem tem fé vai me esperar / escrevendo numa conta / pra junto a gente cobrar / no dia que já vem vindo / que esse mundo vai virar. // Noite e dia vem de longe / branco e preto a trabalhar / e o dono senhor de tudo / sentado, mandando dar. / E a gente fazendo conta / pro dia que vai chegar. // Marinheiro, marinheiro / quero ver você no mar / eu também sou marinheiro / eu também sei governar. / Madeira de dar em doido / vai descer até quebrar: / é a volta do cipó de arueira / no lombo de quem mandou dar.”¹⁶⁵

Nesta composição, apesar de continuar transmitindo o “esperar”, como muitas outras, é sem dúvida a mais vibrante, e talvez a mais agressiva da sua produção. Acompanhada de uma envolvente, vibrante e bela melodia, a letra narra o que vai ser feito quando chegar o momento de cobrar as injustiças sofridas, ao passar a mensagem de esperança. Quando então, quem mandou, quem deteve o poder, quem dominou, quem explorou vai ter seu papel invertido. É isso que alimenta e dá força ao conformismo da espera: saber o que vai acontecer quando esse dia da mudança chegar. Esse dia tão almejado e esperado, em que todos aqueles que vivem as injustiças sociais vão poder fazer com que aqueles que, no presente, são os donos de tudo, paguem e passem pelo mesmo estado de miséria no qual vive o povo no presente. Através deste texto, podemos perceber o grande teor utópico que sempre predominou na canção de protesto, e conseqüentemente, no trabalho de Vandré. Segundo a leitura de W. Galvão sobre essa canção, além do autor delegar a ação do homem a uma abstração, desviando o sujeito, podemos ver que “Idêntico desvio (...) ocorre mais duas vezes na mesma canção, sendo que agora o sujeito da história é a coisa, igualmente personificada: ‘...Madeira de dar em doido/vai descer até quebrar./É a volta do cipó de aroeira/no lombo de quem mandou dar.’”¹⁶⁶

Em 1968¹⁶⁷, Vandré produz, juntamente com Hilton Accioly, *Guerrilheira*:

“Quem disse que foi viola / quem disse que foi amar / viola só nos consola / e o amor não faz chorar. // As vezes ninguém controla / o pranto é da viola / na dor de Ter que ir embora /

¹⁶⁵ HISTÓRIA DA M. POP. BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. Arueira. In: op. cit. Lado 2, faixa 4 (3:08).

¹⁶⁶ GALVÃO, W. N. op. cit. p. 96. Na obra e Vandré, a palavra está escrita assim: *Arueira*; mas Walnice Galvão escreve *Aroeira*. De acordo o dicionário da língua portuguesa, não existe a palavra “arueira”, mas “aroeira”. Optou-se trabalhar de acordo com o que está escrito na produção do compositor.

¹⁶⁷ Neste ano, fora as canções que serão analisadas, Vandré compôs *Amor, Amor e Bonita*, com Hilton Accioly. Com a última, participou do IV Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record – SP, em Novembro e Dezembro de 1968. Não foi classificada pelo júri especial, mas o júri popular colocou-a em quarto lugar. Com Heraldo Monte compôs *Canta Maninho*. Não foi possível localizar as letras destas composições. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, op. cit. p. 277-8 e 782-3. Sozinho, produziu *Maria Rita*: “Pego a viola/me lembro dela/toco a viola/só quero ela.//Só mesmo Rita/na vida aflita/quando se agita/em laços de fita/traz alegrias/pro meu cantar.//Pego a viola...//Laço de fita/na vida aflita/só mesmo Rita/quando se agita/traz alegrias/pro meu cantar.//Pego a viola...//Na vida aflita/quando se agita/só mesmo Rita/em laços de fita/traz alegrias/pro meu cantar.//Pego a viola...//Quando se agita/só mesmo Rita/em laços de fita/na vida aflita/traz alegrias/pro meu cantar.//Pego a viola...” E *Companheira*: “Meu canto está tão contente/nunca mente o canto meu/olho a vida bem de frente/o meu cantar nunca esconder.//Fala muito de tristezas/que tristeza sempre vem/quando penso em tantas vidas/que de seu nem vida tem.//Mas agora sou feliz/e meu canto vem e diz/encontrei a companheira/paz pra mim a vida inteira.//Amada, amada companheira/derradeira...aia,aia..lá, laia.” VANDRÉ, G. Maria Rita. In: **Canto Geral**. Op. cit. lado A, faixa 3 (3:28); Ibid, *Companheira*, In: op. cit. lado A, faixa 2 (3:05).

quando mais se quer ficar. // O amor que chora / nem viola é pra chorar / é a vida que desenrola. // Ah! Se perder sem costurar / é a vida que desenrola / se perder sem costurar. // Há pressa, não há demora / há perda, nunca o plantar / os frutos, quase maduros / e a gente tem que deixar.”¹⁶⁸

Esta canção se inicia com um som instrumental muito acelerado, e o canto é feito de forma lenta. É uma típica moda de viola, um lamento de amor num sentido amplo e eclético, incluindo a terra, com sua gente e seus frutos, que o violeiro/cantador tem que deixar, consolando sua dor e seu pranto com o pontear da viola, embora afirme que o amor não faz chorar, que o pranto não é dele (o violeiro/compositor), mas da viola, e que tudo isso não deve ser nada além do que passa qualquer ser humano no desenrolar da vida. Também pode ser lida como uma referência às mulheres engajadas, especialmente às que tiveram que partir, fugindo da repressão e vivendo na clandestinidade. Embora se apreenda a idéia de conformismo no final, no conjunto se tem uma canção bastante forte.

E também *O Plantador*:

“Quanto mais eu ando / mais vejo estrada / mais se eu não caminho / não sou é nada. // Se tenho a poeira / como companheira / faço da poeira / o meu camarada. // O dono quer ver / a terra plantada / diz de mim / que vou pela grande estrada. // Deixem-no morrer / não lhe dêem água / que ele é preguiçoso / e não planta nada. // E eu que plantei muito / e não tenho nada / ouço tudo / e calo na caminhada. // Deixo que ele diga / que sou preguiçoso / mas não planto em tempo / que é de queimada.”¹⁶⁹

Esta música é executada de uma forma onde se alternam versos em ritmo lento e acelerado, marcados fortemente pelo acompanhamento instrumental, especialmente pelo som da viola/violão. O texto relata, na voz do plantador/compositor, a vivência e a relação do dono da terra e do homem que nela planta, cujo produto não vai para quem planta, para quem nela trabalha, mas para o que tem o poder de possuí-la: o latifundiário. A visão que o dono da terra tem daqueles que a cultiva, é de que são preguiçosos. E se a terra não dá o resultado esperado, é sempre por culpa do trabalhador. No último verso, tem-se delineada uma sombra de revolta do trabalhador contra o dono da terra, em que ele se nega a plantar porque não é tempo, mesmo que tenha de ir contra uma ordem do dono. É uma forma de se negar a trabalhar, não por preguiça ou coisa parecida, mas tendo por base o tanto que já fez, sem ter conseguido melhorar sua vida em absolutamente nada. Mas, também está expresso no penúltimo verso a conformação e a omissão desse trabalhador diante das acusações do dono da terra, ele se limita a ouvir tudo, se calar e caminhar.

Com uma letra também longa, Vandr  fez *Terra Plana*:

“Meu senhor, minha senhora / /Me pediram pra deixar de lado toda tristeza / pra s  trazer alegrias e não falar de pobreza / e mais, prometeram que se eu cantasse feliz / agradaria com

¹⁶⁸ VANDR , G. Guerrilheira. In: *Canto Geral*. Lado B, faixa 5 (3:17).

¹⁶⁹ *Ibid*, O Plantador. In: op. cit, lado B, faixa 2 (3:25).

certeza / eu não posso enganar / misturo tudo que vi / canto sem competidor / partindo da natureza do lugar onde nasci / faço versos com clareza; / a rima, belo e tristeza / não separo dor de amor / deixo claro que a firmeza do meu canto / vem da certeza que tenho / de que o poder que cresce sobre a pobreza / e faz dos fracos riqueza / foi que me fez cantador. // Meu senhor, minha senhora / vou indo esse mundo afora / num canto que é tão valente / e mesmo se está contente / fala sempre a toda hora / quase num tom de quem chora. // Eu sou de uma terra plana / de um céu fundo e um mar bem largo / preciso de um canto longo / pra explicar tudo que digo / pra nunca faltar comigo / e lhe dar tudo que trago. // Aos pés de muitas igrejas, lá você vai encontrar / esperança e caridade / querendo se organizar / mil cegos pedindo esmola e a terra inteira a rezar. // Se um dia eu lhe enfrentar / não se assuste capitão / só atiro pra matar / e nunca maltrato não / na frente de minha mira / não há dor nem solidão. // E não faço por castigo / que a Deus cabe castigar / e se não castiga ele / não quero eu o seu lugar / apenas atiro certo na vida / que é dirigida pra minha vida tirar.”¹⁷⁰

Neste texto o compositor está tão ciente do efeito que a canção promove, que afirma precisar de um canto não apenas valente, mas longo, para poder falar tudo que é necessário para o povo ouvir e ter esperanças e caridade. Em seu longo cantar, lembra da necessidade de se recorrer à reza, à igreja e a Deus, mas também a uma possível luta, um enfrentamento que poderá resultar em mortes, antes que a sua vida seja tirada. Possui a estrutura de uma moda de viola, executada alternando ritmo e melodia em movimentos rápidos e lentos. É visível a influência da literatura de cordel e dos violeiros repentistas a cantarem seus improvisos nas feiras e nas portas das igrejas pelo interior nordestino, com seus versos homéricos envolvendo as pelepas entre cangaceiros e homens da lei (polícia), Deus e o Diabo, o céu e o inferno, o patrão e o peão, o pobre e o rico. Enfim, explorando uma rica fonte de temas sempre antagônicos, que fazem parte do imaginário nordestino e que, sem dúvida, marcou o trabalho de Vandrê. Na realidade, essa é uma composição que condiz com a análise de W. Galvão, na qual ela diz que a canção vira um mito dentro da moderna música popular brasileira, no sentido de que se cantava para se consolar, na espera de que um dia as injustiças teriam um fim; se cantava para comunicar ao público que esse dia chegaria; e ainda, se cantava para o dia realmente chegar.¹⁷¹

E finalmente, *Pra não dizer que não falei das flores*, ou simplesmente *Caminhando*, como é mais conhecida:

“Caminhando e cantando e seguindo a canção / Somos todos iguais braços dados ou não / Nas escolas, nas ruas, campos, construções / Caminhando e cantando e seguindo a canção. // Vem, vamos embora / que esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer // Pelos campos a fome em grandes plantações / pelas ruas marchando indecisos cordões / inda fazem da flor seu mais forte refrão / e acreditam nas flores vencendo o canhão // Vem, vamos embora /...// Há soldados armados, amados ou não / quase todos perdidos de armas na mão / nos quartéis lhes ensinam antigas lições / de morrer pela Pátria e viver sem razão // Vem, vamos embora /...// Nas escolas, nas ruas, campos, construções / somos todos soldados armados ou não / caminhando e cantando e seguindo a canção / somos todos iguais braços dados ou não // O amores na mente as flores no chão / a certeza na frente, a história na mão / caminhando e

¹⁷⁰ Ibid, Terra Plana, op. cit, lado A, faixa 1 (3:46).

¹⁷¹ Ver GALVÃO, W. N. op. cit. p. 104.

cantando e seguindo a canção / aprendendo e ensinando uma nova lição // Vem, vamos embora...”¹⁷²

É no ano de 1968 que Vandré compõe a canção que talvez tenha sido a causadora de marcantes mudanças em sua vida, tanto pessoal quanto profissional. *Pra não dizer que não falei das flores* (ou *Caminhando*) foi a canção eleita espontaneamente para ser o hino de resistência à ditadura militar. Oficialmente proibida no final de 68, continuava sendo cantada por milhares e milhares de pessoas (entre operários, estudantes e intelectuais) e com certeza contribuiu enormemente para a construção do mito Geraldo Vandré. Obteve uma aceitação geral logo após à sua classificação no festival. Posteriormente, foi estrategicamente explorada pelos meios de comunicação, com base na calorosa recepção dos espectadores. Representou o desabafo pelo momento político, já que o público buscava algo que acalentasse uma esperança de luta.¹⁷³ Ao cantá-la, invocando palavras que expressavam um encorajamento à resistência, ela funcionava como o grande alívio para suportar a pressão. Na realidade, talvez ela seja mais forte no sentido que induz à paz, ao sossego, ao alívio e à forte esperança, em virtude da sua estrutura melódica.

Sem uma construção sofisticada, textual e musicalmente falando, com apenas dois acordes, como admite o autor que, na noite da apresentação da canção no festival, teria dito: “- O meu medo maior é o júri. É que eles têm votado em coisa muito complicada, e a minha canção só tem dois acordes.”¹⁷⁴ *Caminhando* é de rápida assimilação e memorização textual e melódica. Seus versos, até hoje, têm o poder de manter vivo o que conquistou naquela época. Observa-se que na letra não existe uma complexidade literária que envolva metáforas, alegorias ou outras figuras de linguagem. É direta, uma marca do estilo do compositor. Pode-se dizer que o texto utiliza as palavras de forma simples e clara, fazendo com que o ouvinte identifique de imediato o significado e a mensagem contidas na letra. O que, provavelmente, é uma das causas da imensa euforia do público que assistia à apresentação da canção, interpretada pelo próprio autor, sozinho com seu violão, numa noite daquele festival de 1968, após ter enfrentado a resistência inicial do público presente, chegando a dizer que “a vida não se resume a festivais.”¹⁷⁵

No sentido de reavivar a memória do ouvinte, o início da letra confirma os objetivos da canção de protesto, que era cantar, e seguir a vida e a canção. Todos juntos, os

¹⁷² VANDRÉ, Geraldo. *Pra não dizer que não falei das flores*. In: **Geraldo Vandré**. São Paulo: Som Maior, Discos RGE/Formata, p1979. 1 LP, lado A, faixa 1 e lado B, faixa 7.

¹⁷³ Foi classificada em segundo lugar no III FIC (Festival Internacional da Canção), realizado pela TV Globo, em setembro de 1968. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, op. cit, p.278.

¹⁷⁴ HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. Op. cit, p. 1.

¹⁷⁵ VANDRÉ, G. In: **Geraldo Vandré**. Lado A, faixa 1.

menos ou totalmente desfavorecidos, deveriam continuar lutando e esperando o momento final da repressão e da imposição de poder pelas camadas sociais mais abastadas. Numa contraposição a essa expectativa no futuro, no refrão, o compositor/cantor convoca todos, do mundo rural e urbano, os com fome e os indecisos, a não mais esperar, cantando, o dia de amanhã. Conclama todos, de imediato, a buscar de fato uma vida melhor. Mesmo porque, o período de espera ensinou que essa não é a posição mais sábia, e o povo sabe o que quer e o que deseja. É lançar-se na luta por uma existência mais digna, e não ficar esperando simplesmente uma mudança acontecer, como num passe de mágica, com cantos e flores, sem luta e sem canhão. Só com a luta o povo terá “...a certeza na frente, a história na mão”, e poderá seguir “aprendendo e ensinando uma nova lição.”

Percebe-se que continua presente no texto o tom de fraternidade que Vandr  costuma colocar em seu trabalho. Aí, o caminhar e o cantar seguindo a can o, como forma de acalantar as esperanças, serve para reforçar e conscientizar o público da idéia de que todos são iguais, independente do lugar e da condi o social que o indivíduo ocupa na sociedade. Também pode-se observar que, em setembro de 1968, o autor convoca a todos para uma a o no presente e não no futuro, através da can o.   como se quisesse apressar o processo, temendo uma atitude extrema por parte dos grupos que se encontram no poder. De fato,   o que acaba acontecendo em dezembro daquele mesmo ano, com o AI-5, fazendo o país mergulhar numa ditadura plena. Deve ser considerado também, o fato do compositor anunciar o que os quartéis ensinavam aos seus soldados. Armados sim, mas sem a certeza de serem amados ou não, tinham como objetivo e missão defenderem a Pátria, uma antiga li o ainda plenamente ensinada nos quartéis, fazendo com que o soldado vivesse uma vida sem outra razão, abdicando dos próprios anseios e objetivos. Sem dúvida, toda a letra, cantada por Vandr  naquele memorável dia de setembro de 68, “...instiga o público para o enfrentamento...”¹⁷⁶

No entanto, quando escutamos a can o, reunidas letra e música (melodia), não sentimos muito fortemente a incita o para a urgência de se partir, já, para a luta. Embora o texto faça essa convoca o, o conjunto da can o embala o ouvinte mais no sentido de deleite que para o arrebatamento de uma a o imediata. Para Mariângela Nunes,

“Era preciso cantar os desejos e a rebeldia do presente, sem remetê-los verbalmente para o futuro. O desejo enunciado não   passível de acontecer no ‘aqui e agora’. O convite   transgressão funciona como um desabafo proporcionado pela externaliza o do conflito interno. Nesta perspectiva, a música tem um caráter lenitivo: acalantar agressivamente o sonho

¹⁷⁶ NUNES, Mariângela. “No canto e no protesto, tudo   saudade.” In: **Filip ia**. CCHLA/UFPPB, Ano II, n . 19, Nov/Dez/1997, p.4.

que a realidade insistia em negar. É questionável se o texto da música incita ou alivia o ouvinte ‘sem fome e seu fuzil’. ‘A voz em reboição o peito em calma?’¹⁷⁷

Sem esquecer de mencionar que a música reflete os traços dos sujeitos de uma determinada época e espaço, Mariângela ressalta ainda que,

“Caminhando, cantando e outros ‘andos’, encharcam o texto, e musicalmente falando é anti-revolucionário. ‘Prá não dizer que não falei das flores’ cheira a entulho. Repete sons, jargões e gerúndios. É conservadora como ‘Amélia’ aquela que era mulher de verdade. Porém não foi pelos seus requintes poéticos e harmônicos que a canção hipnotizou o público. A letra da canção trouxe à tona anseios, perspectivas, hostilidades e ressentimentos de uma geração reprimida ‘pelas botas’ e disciplinada pela retórica.”¹⁷⁸

No trabalho *Em Busca do Povo Brasileiro*, Marcelo Ridente ao falar de Carlos Marighella, diz o seguinte:

“Em seu ‘Chamamento ao povo brasileiro’, de dezembro de 1968, Marighella afirmava a necessidade de mostrar que a morte de Guevara na Bolívia ‘não significou o fim da guerrilha. Ao contrário, inspirados no desprendido exemplo do Guerrilheiro Heróico, prosseguimos no Brasil sua luta patriótica, trabalhando junto ao povo com a *certeza na mente* e a *História* a nosso favor’ (...) Note-se que essa palavras remetem implicitamente aos versos conclusivos da famosa canção de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, que acabara de ser gravada: ‘a certeza na mente/ a *História* na mão/ caminhando e cantando e seguindo a canção’, vindo depois o estribilho, afinado com a proposta guerrilheira: ‘vem, vamos embora, que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora, não espera acontecer’.”¹⁷⁹

Embora a letra denuncie uma situação e clame uma decisão para as angústias sociais, existe a idéia de um dia que virá, como também registra a presença de elementos da Bossa Nova. Na realidade, *Caminhando*, como tantas outras canções, se encontram totalmente dentro do estilo da música participante e dentro dos parâmetros do CPC, do conceito de “arte popular revolucionária”, que seus membros defendiam e pretendiam produzir. É uma tendência da qual José M. Wisnik diz, de forma apropriada, que:

“Na *canção de protesto* a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (...) que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal. Esse sujeito, que busca manter ‘a história na mão’ como quem detém as rédeas de um cavalo, aparece tanto no *caminhando* (...) de Geraldo Vandré, como no *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, ou na cabralina e alegoricamente exemplar *A estrada e o violeiro*, de Sidney Miller.”¹⁸⁰

Esse conjunto de canções é bem representativo da relação de Vandré com a terra. No caso, com o sertão nordestino, e do seu compromisso como integrante do CPC, em produzir uma música participante, sem nenhuma influência de elementos estrangeiros e falando da realidade nacional, expondo a verdadeira cara do povo brasileiro que, vivendo uma

¹⁷⁷ Ibid, op. cit, p. 4.

¹⁷⁸ Ibid, op. cit, p. 4.

¹⁷⁹ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.169.

¹⁸⁰ WISNIK, J. M. op. cit., p.122

condição de vida subumana. É desse quadro que o compositor se utiliza para escrever suas canções, focalizando sobretudo o universo rural nordestino.

No presente trabalho, se encontra grande parte do repertório de Vandré, da década de 60.¹⁸¹ Ao se auto-exilar, entre o final de 1968 e início de 1969,¹⁸² deixa esse registro na *Canção da despedida*, em parceria com Geraldo Azevedo.¹⁸³ Primeiramente foi para o Chile, e lá apresentou uma nova canção, depois do grande sucesso de *Caminhando*, intitulada *Desacordonar*, cuja letra e ano de produção/gravação (se é que chegou a ser gravada) não foram possíveis de serem localizados. O que se sabe é que ele apresentou-a num concurso de misses, naquele país, oito meses depois de desaparecer de cena no Brasil, o que se leva a mensurar que provavelmente ele compôs esta canção em 1969.¹⁸⁴ Existem outras composições que também não se conseguiu detectar o ano de produção/gravação, como *Nosso Amor* e *Fim de tristeza*, em parceria com Baden Powell e que, possivelmente, foram produzidas na primeira metade da década de 60. Já *Quem é homem não chora*¹⁸⁵ (com Vera Brasil), *Você que não vem*¹⁸⁶ e *República Brasileira*,¹⁸⁷ também não se chegou a identificar o ano de produção.

Toda essa fonte musical praticamente se esgotou nesse período, ou seja, na década de 60. Depois do AI-5, com a total repressão, Vandré sai do Brasil, e surge a lenda, ainda hoje plenamente aceita, discutida e citada como verdadeira, de que o compositor foi

¹⁸¹ Em 1973 Vandré retorna do Chile e grava o disco Philips/Fontana 6485 103, *Das Terras de Benvirá*, com as seguintes canções: *Na terra como no céu*, *Das terras de benvirá*, *Vem, Vem*, *Canção primeira*, *De América*, *Sarabanda* (ou *A festa do lobisomem*, um instrumental), *Maria memória da minha canção* e *Bandeira Branca*.

¹⁸² Dentro do material pesquisado, não foi encontrada uma data precisa de sua saída do Brasil.

¹⁸³ Nessa época, Geraldo Azevedo era um dos integrantes do Quarteto Livre (viola e violão), conjunto que acompanhou Geraldo Vandré nas suas últimas apresentações naquele período. A letra da canção: “ Já vou embora/mas sei que vou voltar/Amor, não chora/Se eu volto é pra ficar/amor, não chora/que a hora é de deixar/o amor de agora pra sempre ele ficar/eu quis ficar aqui mas não podia//O meu caminho a ti não conduzia/um rei mal coroado/não queria o amor em seu reinado/pois sabia, não ia ser amado/amor, não chora/eu volto um dia/o rei velho e cansado já morria/perdido em seu reinado/sem Maria quando eu me despedia/ e no meu canto lhe dizia.” QUINTETO VIOLADO. *Canção da Despedida*. Geraldo Azevedo, Geraldo Vandré. [Compositores]. In: **Quinteto Canta Vandré**. Atração Fonográfica, 1997. 1 CD. Faixa 12 (3 min 26 s).

¹⁸⁴ Ver HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA., op. cit. p. 2.

¹⁸⁵ “Quem é homem não chora/meu amor foi embora/e hoje eu choro só de lembrar/meu amor foi embora/quem é homem não chora/mas eu vou viver a chorar/quem nunca amou nunca sofreu/não chorou mas não viveu/vai falar só por falar/quem sabe bem/do seu valor/não vai deixar de amar/para não chorar/coisa tão triste/é ver um bem sem acabar/muito mais triste porém é nunca mais.” VANDRÉ, G. *Quem é homem não chora*. In: **Convite para ouvir Vandré**. Faixa 14.

¹⁸⁶ “Onde vai você que não vem/você que chegou chorando/comigo viveu sonhando/e depois partiu/deixando aqui seu bem/fazendo da tristeza o bem maior/que a vida tem//Vou procurar a felicidade deixar/quando a tristeza viver/só de saudades das coisas/que esse amor somente prometeu/ficou nas promessas tanto tempo/e se perdeu/ou se perdeu.” Ibid, *Você que não vem*, op. cit. Faixa 19.

¹⁸⁷ Trecho da letra: “De la naturaleza de tu sueños/de la corteza de un planeta heño/ e de la decisión de Chile entero/juntos com el querer de um extranjero/por un principio del mundo/por una nube de sal/por un tiempo de relojes/y una hora fatal/una república brasileira/una república brasileira/unas palabras ligeras/unas ventajas de abejas/de corazón de metal...” QUINTETO VIOLADO. *República Brasileira*. Geraldo Vandré. [Compositor]. In: **Quinteto Canta Vandré**. Op. cit. faixa 4, (5 min 29 s).

preso, torturado e passado por uma “lavagem cerebral”, se não antes de sua saída, mas na sua volta, em 1973. E houve quem registrasse a passagem de Vandré pela estrutura repressora do regime militar, como Nilson Lage, ao falar da música participante daquele período, quando faz o seguinte comentário: “...Geraldo Vandré, autor de *Disparada*, que a repressão e o exílio contribuíram para aniquilar física e mentalmente, após o êxito de seu *Prá não dizer que não falei das flores*, uma espécie de hino dos contestadores de 1968...”¹⁸⁸ Mas, segundo uma reportagem da revista *VIP-Exame*,

“Propagou-se que ele enlouquecera em razão de torturas nos porões da repressão política. Circulou também a versão de que ele teria até sofrido uma lavagem cerebral. E assim, como que lobotomizado, não conseguiria mais compor. O fato é que toda essa bruma em torno de Vandré e a herança musical que deixou em 1968, com clássicos como o épico *Disparada*, só fizeram crescer seu mito. (...) virou mártir, como se para ser vítima da ditadura, que em última análise destruiu sua vida, precisasse ainda passar pelo pau-de-arara”¹⁸⁹

É interessante observar que, em toda essa polêmica, o próprio Geraldo Vandré nega que tenha passado por essa situação. Segundo Thales Guaracy,

“Na vida real, ele recusa esse papel. ‘Nunca fui preso, torturado, essas coisas que dizem por aí’, afirma. ‘Essa é a história que foi vendida pela mídia.’ O mito tornou-se tão forte que assumiu foros de verdade. O fato, porém, é que nunca veio a público nada de concreto nesse sentido. Geraldo não consta de nenhuma das listas do levantamento conhecido como Brasil: Nunca Mais, ...”¹⁹⁰

O próprio coordenador do Projeto Brasil: Nunca Mais (o pastor Jaime Wright) diz: “Ao todo, o levantamento tem 17 000 nomes – não encontrar aí Geraldo Vandré, se realmente tivesse sido preso ou torturado, seria o mesmo que fazer uma relação dos políticos brasileiros e não achar Ulysses Guimarães. ‘Não há nenhuma razão para não acreditar em Geraldo Vandré.’”¹⁹¹

Parceiros na música e companheiros na vida de Vandré também afirmam que ele não passou por tal situação de repressão.

“ ‘Geraldo nunca foi torturado, nunca levou sequer um tapa da repressão’, diz Carlos Lyra, o *Carlinhos*, seu ex-parceiro musical, com quem manteve relação até 1984. ‘Ele refugiou-se na casa de Guimarães Rosa, e depois na de Mariza Urban, ficando na clandestinidade antes de fugir do país’, afirma Geraldinho Azevedo, ...”¹⁹²

Observa-se que existe uma necessidade das pessoas, especialmente das que participaram e vivenciaram os acontecimentos políticos e culturais daquele período, em afirmarem que o comportamento do compositor, depois dessa época, sem dúvida foi o

¹⁸⁸ LAGE, Nilson. “1964 a 1968 – Parecia o fim – mas estava apenas começando.” In: **Os Grandes Enigmas de Nossa História**. Rio de Janeiro: Otto Pierre, 1982, p. 74.

¹⁸⁹ GUARACY, Thales. Vandré Vive. *VIP-Exame*, São Paulo, edição 119, ano 14, n. 3, p.52-54, março. 1995.

¹⁹⁰ GUARACY, Thales. Op. cit, p.54

¹⁹¹ Ibid, op. cit. p. 54.

¹⁹² Ibid, op. cit. p. 54.

resultado da forte repressão/tortura da qual teria sido vítima. Talvez seja uma necessidade de justificar a capacidade de luta e de engajamento político daquele que foi capaz de compor uma canção como *Caminhando*. É como se tal capacidade fosse um privilégio apenas daqueles engajados politicamente, pertencentes à esquerda e que fizessem uma arte que levasse uma mensagem de conscientização política/luta às camadas populares. E para provar que Vandré era esse personagem, ele deveria ter passado por esse processo de martirização, afinal sua canção havia sido proibida. Mas, tantas outras também foram, e nem por isso seus autores foram transformados em mitos revolucionários. É neste sentido que Mariângela Nunes salienta:

“Não bastasse este profundo apego nacionalista, essa ‘cultura de protesto brasileira’ foi também preconceituosa, paternalista e autoritária. Tal esquerda se julgava guardiã de um projeto de arte popular, e de um saber superior ao do povo, visto não só como frágil mas desprovido de qualidades artísticas e culturais.”¹⁹³

Transformado em “mito” e chamado de gênio, Vandré se sente incomodado com estes adjetivos, porque, na realidade, impõem uma carga muito grande de responsabilidade, e um papel preponderante dentro do processo histórico daquele período, papel que talvez não lhe coubesse, e ele continua tendo consciência disso, já que,

“No fervilhante caldeirão político de 1968, talvez ele tenha sido a única pessoa lúcida no país quanto a seu verdadeiro papel histórico, não se vendo com o compromisso que lhe impuseram de sustentar a imagem de Che Guevara de viola na mão. Antes de fugir, ele já havia se definido como ‘um profissional da canção e não da política’, como dizia.”¹⁹⁴

Nestas poucas notícias que se tem sobre Vandré durante o período de exílio, retorno e permanência no Brasil, até a atualidade, ele afirma continuar compondo, mas não uma música dentro do conceito popular. Ele diz que, “Agora, cultura popular não existe mais no Brasil, hoje. Existe cultura de massa. Isso é terrível, mas é verdade.”¹⁹⁵ Sua atenção está voltada para a música erudita, com a proposta de compor peças para orquestra sinfônica (só música instrumental) porque, segundo o compositor, “os níveis de abstração são maiores.”¹⁹⁶ Empenhado no trabalho com esse gênero musical, afirma que todos os seus “...projetos se resumem a uma principalidade do ponto de vista musical, que é a música erudita. O que falta ao Brasil é erudição nacional.”¹⁹⁷ Mas ressalta que “ Não pode haver, de minha parte, ruptura

¹⁹³ NUNES, M. op. cit, p. 4.

¹⁹⁴ GUARACY, T. op. cit, p. 57

¹⁹⁵ MURAL DE NOTÍCIAS. Imagem Assessoria de Comunicação & Publicidade. Entrevista/Geraldo Vandré. João Pessoa, 1991. Apresenta uma entrevista concedida por Geraldo Vandré. Disponível em <http://www.imagem.jor.br/mural/entrevista/vand02.htm>. Acesso em 01.10.99, p. 1 de 6.

¹⁹⁶ Ibid, Op. cit, p. 3 de 6.

¹⁹⁷ Ibid, Op. cit, p. 2 de 2.

com a música popular. Porque a cultura popular é a base de tudo. É da cultura popular que resultam as formas eruditizadas.”¹⁹⁸

Na entrevista concedida em dezembro de 1991, ao ser solicitado para fazer uma avaliação da importância dos festivais de música da década de 60, Vandré diz que:

“Aquele era um momento de grande efervescência, de grande criatividade. A arte verdadeiramente dita é sempre uma alternativa de identidade nacional. Toda manifestação artística, toda obra de arte, existe neste sentido: como alternativa de identidade nacional, ou seja: se não existe sentimento, pensamento e orgulho nacionais, não existe arte. A arte é coisa de determinadas pessoas, num determinado tempo, com características próprias. O mais é coisa amorfa, que é igual aqui e na Conchichina. É a cultura de massa, para castrar e calar tudo. Não há mais nada mais subversivo para a cultura de massa do que ser nacional.”¹⁹⁹

Dentro do seu projeto para compor peças sinfônicas, encontra-se um poema com o título de *Capitania de Wanmar*, estruturado de forma que “...terá uma abertura, um primeiro movimento (chamado *As Amazonas*) e diversas canções, que ele chama de *Fabianas*. Uma delas é a que mostrou na Semana da Asa, e já compôs outras três.”²⁰⁰

Contrariando aqueles que o consideram um mito e mártir do regime militar, Vandré afirma não ter nenhum motivo para ser contra os militares, e que a sua implicância “...é contra a sociedade civil. Tudo porque foi declarado anistiado político, quando nem mesmo era processado pelo regime militar, tanto que voltou ao Brasil em 73, muito antes da Anistia...”²⁰¹ E, ao contrário de toda a divulgação envolvendo o compositor e o regime militar, “Geraldo não se tornou um refém das Forças Armadas quando voltou ao Brasil em 1973.”²⁰²

Para Vandré, a mídia é a responsável pelo rumo que tomou sua vida pós-68, e

“...acredita que a sociedade merece a ignorância em que ele a deixa, privando-a de sua arte, em função do que chama de ‘processo da *mass media*’ – a massificação do consumo, que do seu ponto de vista destrói o indivíduo, sobretudo o que faz arte. E, como ele pode pessoalmente atestar, constrói imagens para ser consumida, que fogem ao controle de quem as encarna. (...) ele acha que seu caminho é a música erudita, exclusivamente para as elites. ‘Eu nunca fui popular’, afirma. ‘Eu fui vulgarizado.’”²⁰³

Geraldo Vandré confirma que saiu do Brasil depois de 1968, assim como outros artistas. Alguns por livre e espontânea vontade, num ato de precaução com relação à pressão exercida pelos meios de repressão e outros, depois de passarem pela prisão. Em sua reportagem na revista VIP-Exame, Thales Ramalho afirma que:

¹⁹⁸ Ibid, Op. cit, p.1 de 6.

¹⁹⁹ Ibid, Op. cit, p. 1 de 6.

²⁰⁰ GUARACY, T. Op. cit. p. 55. Parte da letra: “Desde os tempos distantes de criança/Numa força, sem par, do pensamento,/Teu sentido infinito e resultante/Do que sempre será meu sentimento:/Todo teu, todo amor e encantamento,/Vertente, esplendor e firmamento./Vive em tuas asas, todo meu viver;/Meu sonhar marinho, todo amanhecer./...” GUARACY, T. Op. cit, p. 55.

²⁰¹ Ibid, Op. cit., p. 54

²⁰² Ibid, Op. cit., p. 55

²⁰³ Ibid, Op. cit., p. 55

“Talvez o maior problema tenha sido a volta de Geraldo ao Brasil, depois de perambular por vários países e, segundo a lenda, tombar sob o peso das drogas no Chile, até ser trazido de volta por seu pai em 1973. Fragilizado pelo exílio, pode ter sido dura demais a retratação pública que lhe impuseram como preço para permanecer no país, depois de um mês de interrogatórios no Exército. Como aconteceu com outros repatriados, Vandré deu uma entrevista à TV um mês após o seu retorno, no aeroporto de Brasília, como se estivesse chegando, e afirmou que desejava ‘integrar-se à nova realidade brasileira’, e ‘só fazer canções de amor e paz’,...”²⁰⁴

Segundo essa fonte, esta foi a situação que Vandré enfrentou. De certa forma, confirmada por Geraldinho Azevedo, na mesma matéria, se referindo aos interrogatórios: “‘Ele [Vandré] deve ter sofrido uma pressão psicológica muito grande para isso (...) Muitas vezes a gente nem admite essas coisas, a impotência é demais para o orgulho. Geraldo mesmo antes já era uma pessoa um tanto excêntrica, meio paranóica, muito radical, imagino o que sentiu.’”²⁰⁵

Vandré diz que voltou do Chile porque ‘estava morrendo’ de saudades e nega que tenha se drogado, embora admita ter utilizado cocaína, ainda quando estava no Brasil, por um período de seis meses. Também diz ter sido preso na França por porte de *haxixe*. Fato que rendeu um bom noticiário para os jornais, especialmente do Brasil.²⁰⁶

Sempre controverso e misterioso, Geraldo Vandré foi muitas vezes considerado louco, e mesmo um excêntrico. No entanto, para muitos ainda é um “mito” que, por várias razões, perdera o raciocínio lógico, portanto, não consegue ter a noção exata de sua importância (de herói) para o processo histórico daquela década. Segundo Thales Guaracy,

“Na realidade, o que parece à primeira vista ser loucura é fruto de uma série de equívocos que se comete em relação a Vandré, talvez porque ele próprio nunca tenha se preocupado seriamente em desfazê-los. Inicialmente alimentado pelo seu criador, o mito tomou vida própria e de certa maneira soterrou o cidadão paraibano Geraldo Pedrosa de Araújo Dias (...) Por renegá-lo, Geraldo foi tratado realmente como louco, numa atitude semelhante à que desterrou também no Brasil outros ídolos da década de 60, tanto de esquerda (como Sérgio Ricardo, ainda hoje amargurado no esquecimento) quanto de direita (como Wilson Simonal, cuja carreira foi destruída pela acusação de que teria delatado colegas à polícia política).”²⁰⁷

De certa forma, percebe-se que, acima de tudo, Vandré queria mesmo era ser apenas um poeta, escrever e cantar seus versos ricos em lírica, de conotação política ou não. São versos diretos, crus, mas que estão resgatando e passando valores culturais/musicais originários de algumas regiões brasileiras, como: a embolada, o cordel, o frevo, a moda de viola, a marcha-rancho, o lamento, a toada, e outros. Resgatou/valorizou personagens típicos dessas regiões: o vaqueiro, o retirante, o boiadeiro, e o violeiro. As obras do compositor podem ser vistas também neste sentido, de onde se pode extrair a história de ritmos e

²⁰⁴ Ibid, Op. cit., p. 56

²⁰⁵ Ibid, Op. cit., p. 56

²⁰⁶ Ver GUARACY, T. Op. cit. p. 56-7.

²⁰⁷ Ibid, Op. cit. p. 54.

melodias brasileiros de uso popular, com textos que podem ser o caminho para o estudo da origem da música no Brasil. Aliás, não foi aleatoriamente que os compositores da canção de protesto, ligados ao CPC, escolheram esses ritmos e melodias para seus textos, pois dessa forma se tornava bem mais fácil a assimilação pela população. Daí porque muitas críticas são feitas no sentido de que a canção de protesto, como uma tendência da Bossa Nova, era rica semanticamente, mas pobre em estética, já que, ao invés de buscar desenvolver novas formas musicais, a exemplo da Bossa Nova, empreendeu uma volta às origens mais remotas. Afinal, como diz Favaretto,

“A música de protesto nada modificou no que diz respeito à linguagem da música popular. Além da atitude política que vinculou, impulsionou o samba, aproveitou o folclore, a música rural ou urbana e definiu uma forma expressiva de cantar. Esta caracterização é, entretanto, genérica: os compositores e cantores que alinharam sob esta proposta realizaram-na de maneira diversas, quer quanto ao texto, quer quanto à música.”²⁰⁸

Portanto, sendo a década de 60 um período de renovação radical da música brasileira, e estando Geraldo Vandré e a parte mais expressiva de sua produção inseridos neste espaço de tempo, além de normalmente já ser um agente histórico, ele é parte e agente especificamente desse **novο**, dentro da música popular em particular, e da arte e cultura de um modo geral. Tem-se que pensar no fato dele ter desenvolvido um trabalho, como ser humano e como artista, ressaltando as manifestações de valores políticos, morais, econômicos, religiosos e outros, dele mesmo e da sociedade em que vive, com o objetivo de gerar uma fonte de conhecimento e consciência para a melhoria da qualidade de vida da maioria dos homens dessa mesma sociedade. Vandré “Apresenta homens concretos, vivos, na unidade e riqueza de suas determinações, nos quais se fundem de um modo peculiar o geral e o singular.”²⁰⁹ E, nesse sentido, dentro do raciocínio de Adolfo S. Vázquez,

“Arte e sociedade não podem se ignorar, já que a própria arte é um fenômeno social. Em primeiro lugar, porque o artista – por mais originária que seja sua experiência vital – é um ser social: em segundo, porque sua obra – por mais profunda que seja a marca nela deixada pela experiência originária de seu criador, por singular e *irrepetível* que seja sua plasmação, sua objetivação nela – é sempre uma ponte, um traço de união, entre o criador e outros membros da sociedade; terceiro, dado que a obra afeta aos demais, contribui para elevar ou desvalorizar neles [sic] certas finalidades, idéias ou valores; [sic] ou seja, é uma força que, com sua carga emocional ou ideológica, sacode ou comove aos demais. Ninguém continua a ser exatamente como era, depois de ter sido abalado por uma verdadeira obra de arte.”²¹⁰

²⁰⁸ FAVARETTO, C. op. cit. p. 144

²⁰⁹ VÁZQUEZ, Adolfo Sanches. *As Idéias Estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p.35.

²¹⁰ *Ibid*, Op. cit, p. 122.

O período no qual está inserido a Canção de Protesto, foi de uma grande criatividade nas artes como um todo. No entanto, foi a música que simbolizou fortemente a oposição ao regime ditatorial. Mesmo enfrentando a censura e a indústria cultural, a música conseguiu ser um grande veículo de denúncia do autoritarismo. Sendo Vandr  um dos maiores disseminadores desse movimento musical e, a constata o da existência de poucos e breves estudos sobre este compositor, este trabalho representa mais uma contribui o para a história desse compositor e da música popular brasileira. A inten o aqui   também enfatizar que o trabalho de Vandr , assim como a música,   uma fonte não apenas de deleite, mas também de estudo, no sentido apontado por Geraldo Vinci, para “...a possibilidade e, principalmente, a viabilidade do historiador tratar a música e a can o popular como uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares.”²¹¹ Mesmo porque, esse compositor teve seu trabalho inserido nos movimentos de resistência, representado pela música *Caminhando*.

Portanto, por ser, entre as diversas formas musicais, uma can o popular, traduziu, através dos versos e melodia, os anseios da popula o. E Vandr  soube utilizar os elementos do folclore brasileiro e da poesia popular, compondo can es que expressavam os sentimentos e as experiências do povo. As can es de Vandr  denotam traços de que “...o grande compositor de can es   aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articula o entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos.”²¹² Salientando que esta   uma visão, a deste trabalho, sobre o compositor/cantor Geraldo Vandr , e uma leitura de suas can es. Muitas outras leituras e interpreta es poderão surgir, considerando ser a música popular uma grande fonte para a busca do conhecimento histórico.

Finalmente, a dificuldade em localizar fontes que ampliassem este trabalho sobre Vandr , sua vida e sua obra, bem como o seu posterior isolamento (que permanece até os dias atuais), não possibilitou o fechamento de algumas questões, entre as quais, a de que ele queria ser tão somente um poeta e nada mais, segundo o próprio compositor. Visto desse modo, se deduz que ele queria apenas traduzir em can es a sua poesia, e não que suas composi es incitassem   luta armada. Pode-se também concluir que ele mesmo não teria

²¹¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: can o popular e conhecimento histórico”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 20, n . 39, 2000, p. 203

²¹² NAPOLITANO, Marcos. Op. cit, p. 80

tido um ativista do movimento de resistência ao regime militar, um revolucionário. Embora os poucos registros históricos indiquem aspectos de conotação política da vida do compositor, na realidade são insuficientes para uma conclusão sobre essa polêmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho historiográfico encontram-se algumas análises sobre a música popular brasileira da década de 60. O mesmo teve como foco a Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo, comumente conhecidas como MPB. Teve como objetivo analisar em separado o pensamento e a visão dos mais diferentes autores, com uma formação intelectual diferenciada de cientista social e historiador sobre a música brasileira desse período.

Inicialmente, procurou-se apreender os diferentes olhares sobre os referidos movimentos musicais e suas relações com o contexto nacional, por ter sido um tumultuado momento da história brasileira. É perceptível a forma como um poeta, um musicólogo, um sociólogo, um jornalista e outros contextualizam os movimentos musicais. Alguns desses estudiosos demonstram que estes movimentos da música brasileira parecem ter existido apenas no contexto cultural, deixando a impressão da inexistência dos aspectos sociais, políticos e econômicos que envolvem a música. Especialmente a desse período, quando tornou-se um veículo de denúncia da precária realidade social existente, produto do processo de dominação presente em toda a história do Brasil. São ressaltadas algumas perspectivas, que são historiadas segundo um modelo tradicional de concepção de tempo (o linear), onde os estilos, artistas e movimentos vão se sucedendo de forma ordenada e mecânica. Salientando-se que não foram utilizados trabalhos biográficos, ou sobre qualquer um dos movimentos musicais que utilizassem como fio condutor seus principais artistas divulgadores do movimento.

Quanto à visão dos cientistas sociais e historiadores, é possível detectar, muitas vezes claramente, a diferença com relação aos primeiros. Embora a história da música popular brasileira escrita por profissionais dessas duas áreas de conhecimento não sejam abundantes. Esta é uma realidade constatada pelo presente trabalho, especificamente no que diz respeito aos historiadores. Mas, pelos que aqui foram analisados, é possível observar o olhar de cada um ao contextualizar o movimento musical por ele estudado e a relação com os aspectos social e político da história nacional.

Procurou-se demonstrar também o rico patrimônio histórico que é a música como representativa das vontades, sentimentos e anseios humanos. Portanto, uma inesgotável fonte de estudo para a história. Ao mesmo tempo em que, como música popular, os três movimentos musicais estão inseridos na indústria cultural, dentro dos conceitos pensados por

Adorno. A indústria fonográfica e a radiofonia já estavam presentes como meios de comunicação de massa antes da década de 60, mas foi neste momento que alcançaram uma grande expansão com relação à produção, difusão e circulação. A música popular é fortemente associada aos meios de comunicação de massa e ao mercado. É a oferta de obras estandardizadas, que passa a influenciar no gosto, a determinar moda e a impor gêneros. Criaram-se ídolos, como Vandré, que afirmou sua intenção de ser apenas um poeta. No entanto, foi transformado nesse ser mítico pelo público e pela indústria cultural.

Como exemplaridade dentro da história da música popular brasileira dos anos 60, focalizou-se Geraldo Vandré (compositor atuante da Canção de Protesto) com canções que tornaram-se ícones desse movimento. Hoje totalmente ausente dos meios artístico-culturais, como compositor e cantor, desde que voltou da Europa e da América Latina, em 1973. Mesmo assim, sua imagem de gênio criador de fortes e belas canções, utilizadas como hinos dos movimentos de resistência à Ditadura Militar, ainda persiste, alimentando o mito Vandré, cuja ausência como produtor e sujeito é justificada pela “lavagem cerebral”, da qual teria sido vitimado pela repressão dos governos militares. É fácil vislumbrar que é a necessidade de se justificar o gênio, num jogo que, como diz Nietzsche, “E assim como para ti o mito morreu, morreu também para ti o gênio da música...”¹

Por fim, respeitando-se o desafio que todos aqueles não cientistas sociais e historiadores enfrentaram para escreverem sobre a música popular brasileira da década de 1960, aqui se constata a afirmativa de Contier, de que só raramente a história da música é escrita por historiadores. Formando um grande e valioso patrimônio histórico e cultural nacional, a música popular brasileira também é um grande subsídio para o estudo da cultura humana. Nela está contida as diversas culturas, a mistura de raças, o encontro e a fusão de elementos oriundos de uma arte local, regional e nacional. Unifica e absorve o tom, a melodia e o ritmo das manifestação mais remotas ao que existe de mais moderno em música e poesia. Enfim, a música, principalmente a popular, é um encontro de etnias, religiões, ideologias, contradições, experiências vividas (conflitantes ou não) e relações individuais e coletivas.

¹ NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 34.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. **Um Historiador Dileta**nte. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Bertrand/Brasil, 1994.
- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. Trad. Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. **Sociologia**. Organizador: Gabriel Cohn. Coordenador: Florestan Fernandes. Traduções de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes Cientistas Sociais).
- _____. **Textos Escolhidos**. Consultoria: Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Série Os Pensadores).
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **O Engenho anti-moderno**. A invenção do Nordeste e outras artes. Tese de doutoramento – Universidade Estadual de Campinas - Campinas - São Paulo, 1994.
- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil** (1964-1984). 4. edição - Petrópolis: Vozes, 1987.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileira**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1989.
- BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. “A ‘Origem do Samba’ como Invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)” In: **Revista de Ciências Sociais**. São Paulo: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, nº 01, ano 11, Junho/1996.
- BENJAMIM, Walter; HORKHEIM, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. **Textos Escolhidos**. Traduções de José Lino Grunnewald...[et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- BOSI, Alfredo. (org.) **Cultura Brasileira: Temas e Situações**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARPEUX, Otto Maria. **Uma Nova História da Música**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

CASTRO, Rui. **Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova**. 2 ed., São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto(Os anos 60)”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, v.18, nº 35, p. 13-52, 1998.

_____. “Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações. (1926-80).” In: **História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas**. Anais do XVI Simpósio Nacional da ANPUH/Rio de Janeiro. São Paulo: p. 151-189, 1993.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. 38. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

DANTAS, José Maria de Souza. **MPB: O Canto e a Canção**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

DICIONÁRIO BÁSICO DE FILOSOFIA. Hilton Japiassú, Danilo Marcondes. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

DICIONÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1986.

DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. Nicola Abbagnano. Tradução de Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um Cineasta**. Trad. de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: (erudita, folclórica e popular). São Paulo: Art Editora, 1977.

ENCICLOPÉDIA DELTA UNIVERSAL. Rio de Janeiro: Delta, s/d, v. 12-13.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. 3 ed. São Paulo: Ateliê, 2000

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos: Ensaios Críticos**. 2 ed., São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GUARACY, Thales. “Vandré Vive”. In: **VIP-Exame**. São Paulo: edição 119, ano 14, nº 3, março, 1995.

HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Caetano Veloso**. São Paulo: Abril, 1971, n° 22.

HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Gilberto Gil**. São Paulo: Abril, 1971, n° 30.

HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. São Paulo: Abril, 1971, n° 34.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Trad.: Ângela Noronha. 2. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10 ed., São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ISTO É TIMES. **1000 QUE FIZERAM O SÉCULO 20**. São Paulo: Ed. Três, s/d.

LAGE, Nilson. “1964 a 1968 – Parecia o fim – mas estava apenas começando.” In: **Os Grandes Enigmas de Nossa História**. Rio de Janeiro: Otto Pierre, 1982.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira** (Erudita, Folclórica, Popular). 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta**. 29 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico.” In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 20, n° 39, 2000.

MURAL DE NOTÍCIAS. Imagem Assessoria de Comunicação & Publicidade. Entrevista/Geraldo Vandré. João Pessoa, 1991. Apresenta uma entrevista concedida por Geraldo Vandré. Disponível em <http://www.imagem.jor.br/mural/entrevista/vand02.htm>. Acesso em 01 de outubro de 1999.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. “Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate.” In: **Revista Brasileira de História**. v. 18, n° 35, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico O.; BACAL, Tatiana; MEDEIROS, Thaís Gomes de. “Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música

Popular no Brasil.” In: **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. São Paulo: ANPOCS, n° 51, 1° semestre de 2001.

NIETZCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Série Os Pensadores).

NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Encyclopédia Britannica do Brasil Publicações, 1998.

NUNES, Mariângela. “No canto e no protesto, tudo é saudade.” In: **Filipéia**. CCHLA/UFPB, Ano II, n° 19, Nov/Dez/1997.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANT’ANNA, Affonso Romano. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 3. ed., Petrópolis: Vozes, 1986.

SCHOPENHAUER, Arthur, Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980.(Os Pensadores).

SOUZA, José Maria de. **MPB: O Canto e a Canção**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: De Olho na Fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanches. **As Idéias Estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em Movimento: Música, Festivais e Censuras**. São Paulo: Olho d’Água, 1999.

DISCOGRAFIA

GILBERTO, João. **O Mito**. Rio de Janeiro: EMI, p1988. 3 discos sonoros, estereo.

GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga. 50 anos de chão**. RCA/BMG Ariola, s/d, 3 CDs.

HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Geraldo Vandré**. São Paulo:RCA, p1971, 1 LP. (parte do fascículo n° 34, da Abril Cultural).

QUINTETO VIOLADO. **Quinteto Canta Vandré**. Atração Fonográfica, 1997. 1 CD.

VANDRÉ, Geraldo. **Convite para ouvir Geraldo Vandré**. RGE, p1988. 1CD 344.6006.

_____. **Hora de Lutar**. Rio de Janeiro: Chantecler, p1976. Rio de Janeiro: Chantecler, p1983, 1 LP 2.01.404.008, estereo.

_____. **Das Terras do Benvirá**. Rio de Janeiro: Philips, p1973, Rio de Janeiro: Phonogram, p1978, 1 LP, 33 1/3 rpm, estereo.

_____. **Canto Geral**. Rio de Janeiro: EMI ODEON, p1967. Rio de Janeiro: EMI ODEON, P1968, 1 LP 052 421148, estereo.

_____. **Geraldo Vandré**. São Paulo: Som Maior, Discos RGE/Formata, p1979, 1LP.