

DANIELA RIBAS GHEZZI

***“MÚSICA EM TRANSE: O MOMENTO CRÍTICO DA
EMERGÊNCIA DA MPB (1958-1968)”***

**CAMPINAS
MARÇO / 2011**

DANIELA RIBAS GHEZZI

**“MÚSICA EM TRANSE: O MOMENTO CRÍTICO DA
EMERGÊNCIA DA MPB (1958-1968)”**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Marcelo Ridenti
S.

Este exemplar corresponde à
redação final da Tese defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 30/03/2011

BANCA

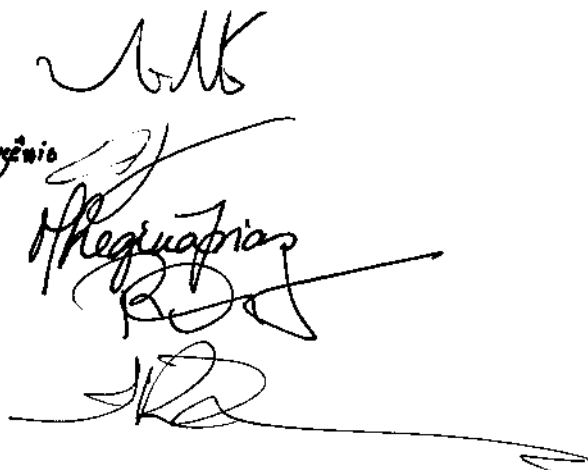
^{S.}
Prof. Dr. Marcelo Ridenti

^{F. de Eugênio}
Prof. Dr. Marcos Napolitano

^{R.}
Profa. Dra. Márcia Tosta Dias

^{J.P.}
Prof. Dr. Renato Ortiz

Prof. Dr. José Roberto Zan



SUPLENTES:

Profa. Dra. Santuza Cambraia Naves

Profa. Dra. Gilda Figueiredo Portugal Gouveia

Prof. Dr. Sílvio César Camargo

CAMPINAS
MARÇO / 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

G343m **Ghezzi, Daniela Ribas**
Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB
(1958-1968) / Daniela Ribas Ghezzi. - - Campinas, SP : [s. n.],
2011.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Música popular brasileira . 2. Bossa Nova. 3. Tropicalismo
(Movimento musical). 4. Música popular brasileira – Crítica e
interpretação. I. Ridenti, Marcelo Siqueira, 1959-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Music in trance: the critical moment of the emergence of MPB
(1958-1968)

Palavras chaves em inglês (keywords): **Brazilian popular music**
Bossa Nova
Tropicalia (Musical movement)
Brazilian popular music – Criticism
and interpretation

Área de Concentração: Sociologia da Cultura

Titulação: Doutor em Sociologia

Banca examinadora: **Marcelo Siqueira Ridenti, Renato Ortiz, José Roberto**
Zan, Marcos F. Napolitano de Eugênio, Marcia Tosta
Dias

Data da defesa: 30-03-2011

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

ao Marcão

*companheiro de jornada:
do acordar
aos acordes da madrugada*

AGRADECIMENTOS

Lembrar de todos os que contribuíram, direta ou indiretamente, para que este trabalho se concluísse é uma tarefa tão ou mais árdua do que colocar no papel todas as idéias que tive sobre a MPB ao longo dos últimos anos. Mas com uma diferença: enquanto as idéias que compõem o trabalho foram amadurecendo ao longo do percurso, os agradecimentos só são redigidos ao final de todo o processo. Neste momento, já não há mais tempo para vasculhar a memória em busca daquelas pessoas que, em alguma ocasião, foram fundamentais ao trabalho mas que por ora escapam da lembrança. Tentando não ser injusta nem passar por ingrata, desde já me dirijo a todos aqueles que se encaixam nessa situação: a todos vocês, obrigada!

E dentre aqueles que são impossíveis de não serem lembrados, começo agradecendo aos meus pais Sergio e Clarice, à minha avó Ana, ao meu saudoso avô Zeca, à minha irmã Simone, aos meus tios Claudio e Ana, aos meus primos João Vítor e Júlia, e ao meu zio Luciano: a compreensão de vocês quanto às minhas ausências dá mais sentido à expressão “amor incondicional”. Da família que ganhei, agradeço à D. Lúcia e ao Sr. Tarcísio pela compreensão, carinho e cuidado de sempre (e também pelos quitutes, sempre deliciosos e bem-vindos); e à Luciana, pela amizade e pelas acolhidas em Campinas. “Saravá, Sarajevo, Sara Vaughan”! E “força na peruca”!

Aos amigos, tão essenciais em minha vida, gostaria de fazer uma lista imensa, com o nome de absolutamente todos, de todas as cidades onde finquei alguma raiz – São Roque, Franca, São Paulo, Santos, Campinas – e também por onde estive de passagem. Mas como isso só seria possível num volume igual a uma lista telefônica (pois tenho um “Arrastão” de amigos), cito apenas aqueles que contribuíram efetivamente com o trabalho: obrigada a Dani Landi, que sempre vem em “Disparada” me ajudar com todo o tipo de coisa, e a Roberta Cardinali, pelas conversas sempre regadas com muita música brasileira e biritas estrangeiras. A ambas, obrigada pela amizade acima de tudo: guardo vocês “a sete chaves”. Obrigada Carlo Romani, pela opinião sempre sincera (mesmo que eu “não mude de opinião”) e pela motivação. A todos do Grupo Improvise (inclusive àqueles que já não fazem mais parte do grupo) meus agradecimentos entoados em forma de canção, por me lembrarem que sem emoção (“quem me dá uma

emoção?") e sem arte, a vida não vale à pena, e que somos sempre "eternos aprendizes". Não poderia deixar de agradecer aos queridos amigos virtuais/reais Paul Beuter (Frankfurt) e André Luis Oliveira (Salvador), que além de terem cedido a mim todo o acervo musical de que dispunham, mantiveram sempre um instigante interesse pela pesquisa. À Sandra Dominicis, a quem aproveito para dar um recado: "Chega de saudade"! Aos amigos músicos Saulo Alves e Clairton Rosado, pela "Boa palavra" sobre música popular, além das risadas. Ao amigo Fabio Caveira, pelo socorro nos momentos mais desesperados de pane total (não falei que você merecia um agradecimento especial? Promessa cumprida!). Ao Marcão, por simplesmente tudo, tudo, e por me fazer saber "a dor e a delícia de ser o que é". Vocês todos são "Divinos, maravilhosos"! E finalmente, mas não menos importante, obrigada Minduim e Pagú, companheirinhos fiéis das horas mais solitárias ao computador: vocês merecem muita "Alegria, alegria" e um belo passeio "Domingo no parque" do Museu do Ipiranga, além de muitos ossinhos!

Agradeço também ao meu orientador Marcelo Ridenti, que, confiando em mim e no meu trabalho, me acompanhou em cada passo desde o mestrado, sempre com leituras atentíssimas e apontamentos importantes. Ao professor Renato Ortiz, pelas conversas sempre esclarecedoras. À Márcia Dias, pela amizade e pela disposição em compartilhar os frutos do trabalho. Ao professor J. R. Zan, pelas sugestões no exame de qualificação. Às professoras Gilda F. P. Gouveia e Élide Rugai, por terem feito parte de maneira indelével da minha formação intelectual. À Tânia Garcia da Costa (professora da Unesp/Franca que conheci pessoalmente na ANPUH de 2009), pela gentileza de me ceder seu trabalho ainda em *mimeo*. À Santuza C. Naves, pela elegância na arguição do meu *paper* na ANPOCS 2010. Aos colegas de Unicamp Érica Mello, Mariane Barreto, Michel Nicolau Netto, Rosane Pires Batista, Roberto Ravena Vicente, Diego Vicentin e Fábio Candotti, pelas caronas, cervejas, risadas, discussões e tudo o mais que a vida acadêmica envolve.

Também não poderia deixar de agradecer à Joyce Porto (Arquivo Multimeios CCSP), à Sandra Santos (Cedem-Unesp), à Christina Faccioni (Seção de Pós Graduação IFCH-Unicamp), e ao funcionário da xerox da biblioteca do IFCH/Unicamp, pela delicadeza e solicitude à toda prova. E finalmente, agradeço à FAPESP, cujo auxílio tornou possível a realização deste trabalho.

RESUMO

O trabalho analisa o processo de modernização da música popular brasileira compreendido entre 1958 e 1968, passando pelas tendências da bossa nova, da canção de protesto, da “moderna música brasileira” e do tropicalismo. No decorrer desse processo deflagrou-se a sigla MPB, reconhecível a partir de 1965. O objetivo do trabalho é o de compreender a gênese e identificar os princípios musicais que se tornaram parâmetros legítimos da produção musical conhecida como MPB, bem como o de analisar o processo de autonomização de um campo de produção simbólica: o campo da MPB.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Bossa Nova; Canção de Protesto; Tropicalismo; MPB; Campo de Produção Simbólica.

ABSTRACT

The work analyzes the process of modernization of brazilian popular music between 1958 and 1968, going by the trends of the bossa nova, song of protest, the “modern brazilian music”, and the tropicalism. During this process emerged the acronym MPB, recognizable since 1965. The objective is to understand the genesis and identify the musical principles that have become legitimate parameters of music production known as MPB, as well as to analyze the autonomization process of a symbolic production field: the field of MPB.

Keywords: Brazilian Popular Music; Bossa Nova; Song of Protest; Tropicalism; MPB; Symbolic Production Field.

LISTA DE TABELAS E QUADROS

Tabela I – Número de sambas em relação a outros gêneros nacionais (1917-1928)	51
Tabela II – Distribuição de gêneros musicais dentre as gravações mais representativas (1929-1945)	53
Tabela III – Registro de obras musicais e teatrais para garantia de direitos autorais por instituição (1935-1939)	55
Tabela IV – Registro de obras musicais para garantia de direitos autorais Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) por gênero musical (1935-1936)	56
Tabela V – Registro de obras musicais para garantia de direitos autorais Instituto Nacional de Música por gênero musical (1935-1939)	57
Tabela VI – Registro de obras na Escola Nacional de Música por gênero musical (1940-1948)	61
Tabela VII – Registro de obras na Escola Nacional de Música composições musicais segundo o gênero artístico (1947-1949)	63
Tabela VIII – Registro de obras na Escola Nacional de Música composições musicais segundo o gênero artístico (1950-1959)	64
Tabela IX – Lançamentos em 78rpm por gênero musical (1930-1960)	66
Quadro I – Lançamentos de Sérgio Ricardo e Carlos Lyra (1957-1963)	199
Quadro II – Resumo dos principais eventos musicais: São Paulo e Rio de Janeiro (1959 – 1966)	259
Quadro III – Cronologia dos lançamentos em disco e eventos ligados à MPB (1958 – 1968)	283
Quadro IV – Distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (1965/1968)	298
Quadro V – Resumo dos Festivais na TV (1965 a 1969)	369

SUMÁRIO

Introdução	15
-------------------------	----

PRIMEIRA PARTE

A Formação Histórica da Música Popular Brasileira

Capítulo 1 - As Indústrias da Cultura	27
Nota metodológica	27
A formação da tradição do samba	29
As indústrias da cultura no debate cultural	40
Panorama geral dos meios técnicos	45
A dinâmica dos gêneros musicais através dos registros	49
A profissionalização do mercado musical	71
Capítulo 2 - A Música Popular no Rádio e no Disco: anos 40 e 50	83
Nota metodológica	83
A Era de Ouro da música popular	83
A programação radiofônica: “regionalismo” X “internacionalismo”	87
A avaliação da <i>Revista de Música Popular</i>	98
O confronto de duas tradições: baião X samba	102
Capítulo 3 – A Gênese da Bossa Nova	111
Os “modernos” da pré bossa nova e João Gilberto	111
Produção e consumo musical distintivos	116
O samba como espaço de experimentação	123
O “salto” de João Gilberto	128

SEGUNDA PARTE

A Autonomização e o Desenvolvimento do Campo da MPB

Capítulo 4 - Da Bossa Nova à Bossa Nova “nacionalista” – 1959 a 1963	147
A consolidação da bossa nova – 1959 a 1962	147
Enquanto isso ... do contexto político-cultural do fim dos anos 1950 ao CPC	174
CPC e bossa nova “nacionalista”: o <i>sambalanço</i> de Carlos Lyra	185
Capítulo 5 – Da Canção de Protesto à idéia de MPB - 1964 a 1966	207
O contexto relacional	207
“Acidente necessário” e “espaço dos possíveis”: a multiplicação de propostas e as novas feições da música popular após o CPC	215

Rio de Janeiro: teatro, música e disco na configuração da canção de protesto	219
São Paulo: show, disco, e TV na configuração da “música brasileira moderna”.....	247
Da “música brasileira moderna” à MPB	262
Capítulo 6 – da MPB ao Tropicalismo – 1966 a 1968	303
Edu Lobo e Chico Buarque: os médiuns das possibilidades da MPB	303
Edu Lobo ou “ <i>como ser brasileiro da melhor maneira possível</i> ”	304
Chico Buarque ou “ <i>mas o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações</i>	317
O tropicalismo e a MPB: toda a festa estranha do mundo moderno	332
 Considerações Finais	 371
 Referências Bibliográficas	 375
 Referências Discográficas	 385

INTRODUÇÃO

A pergunta que me incomodava, que sempre me acompanhou em minha vida acadêmica, e que motivou este trabalho, é simples. Muito simples se comparada à resposta que ela exige. Afinal, o que é a MPB? Para além do significado literal, quais as idéias contidas nessa sigla tão familiar, e ao mesmo tempo, tão difícil de ser definida?

A resposta é complexa. Um estudo realizado entre 1997 e 2001 (ULHÔA, 2001) revelou que as pessoas que se declaravam nessa época “fãs de MPB” englobam quase tudo nessa vaga categoria, desde os compositores de maior prestígio (como Chico Buarque e Caetano Veloso), os de menor prestígio (como Roberto Carlos), passando pelos representantes do rock nacional (Legião Urbana, Skank, Paralamas do Sucesso), e até o pagode¹. Dentre os mais “rejeitados” como MPB, aparecem o pagode, o funk, a música sertaneja, a “axé music”, o rock, etc². Curioso notar que dentre os mais “rejeitados” enquanto MPB, ou símbolos da “má MPB”, aparecem alguns nomes/estilos que também são enquadrados com MPB, como o de Roberto Carlos, o pagode, e o rock.

Mas o que leva as pessoas que se declaram “fãs de MPB” considerarem o rock ao mesmo tempo “MPB” e “não MPB”? Ou o pagode? Ou Roberto Carlos? Ou ainda, o que leva as pessoas a considerarem Roberto Carlos MPB, e Wando não?

O estudo citado tenta compreender tais discrepâncias na classificação de gêneros e artistas levando em consideração categorias como escolaridade, profissão, idade, e sexo, e também a influência da consagração pelo tempo transcorrido e pelo mercado. Não cabe aqui problematizar as conclusões desse estudo, de natureza mais etno-musicológica do que sociológica. Mas as questões que ele levanta são interessantes, pois se percebe que passadas algumas décadas da eclosão da chamada MPB, a sigla parece ter ampliado o diâmetro de sua

¹ Em 298 questionários analisados, os artistas/estilos que mais apareceram enquanto “artistas conceituados” foram (por ordem de importância nos resultados): Caetano Veloso, Chico Buarque, Djavan, Milton Nascimento, Tom Jobim, Gilberto Gil, Marisa Monte, Roberto Carlos, pagode, Gal Costa, Legião Urbana, Samba, Skank, Ivan Lins, choro, Maria Betânia, bossa nova, Paralamas do Sucesso, Hermeto Pascoal.

² Em 298 questionários analisados, os artistas/estilos que mais apareceram enquanto “artistas rejeitados” foram (por ordem de importância nos resultados): pagode, funk, Tiririca, Gerasamba, música sertaneja, Roberto Carlos, rock, Wando, Gabriel o pensador, Claudinho e Bochecha, Falcão, Leandro e Leonardo, Planet Hemp, Chitãozinho e Chororó, rap, Xuxa, Elymar Santos, Maurício Mattar, música baiana, Raça Negra.

significação, ou ter aberto ainda mais seu grande “guarda-chuva”. Parece que ao nos afastarmos do contexto que permitiu o surgimento da MPB, a sigla perde em identidade e assume o sentido genérico de “popular” e “brasileiro”.

A referência a tal estudo serve aqui apenas para ilustrar, com exemplos empíricos, quão complexa é a resposta à pergunta “o que é a MPB”. Serve também para evidenciar que as manifestações musicais não podem ser plenamente compreendidas sem o contexto cultural que lhes originou, pois é ele quem fornece os referenciais para sua compreensão. A pertinência da música é, portanto, cultural: as manifestações artísticas devem fazer sentido para a coletividade – ou ao menos para uma parte dela – para serem compreendidas. Por outro lado, se os referenciais culturais favorecem a compreensão das manifestações artísticas, as artes também podem propiciar um adensamento da compreensão do contexto histórico-cultural. A música, por sua linguagem abstrata e polissêmica, pode ser um bom artifício para a compreensão de idéias de um determinado tempo histórico, ou arco temporal, idéias que não poderiam ser tão bem compreendidas de outra forma, mesmo com uma descrição racional de um determinado contexto. Mas para favorecer tal tipo de entendimento, que tipo de abstração a música deve conter? O que devem intuir os artistas para favorecer a compreensão de seu tempo histórico pela coletividade que compartilha de seus códigos culturais? Qual é o “mistério” dos espaços entre as letras da sigla MPB que a torna extremamente pertinente para boa parte dos brasileiros, e ao mesmo tempo, faz com que a sigla seja ainda quase indefinível?

As intuições individuais são também coletivas, e as manifestações artísticas, por suas propriedades indutoras de revelação de sentido, são bons artifícios para o adensamento da compreensão de uma época, uma sociedade, ou uma sociedade numa época. Além da pergunta “o que é a MPB”, outra se faz igualmente importante: qual a importância da MPB para a compreensão de sua época? O que ela revela sobre a sociedade brasileira? Porque a MPB é tão indefinível e ao mesmo tempo tão reconhecida, nacional e internacionalmente?

Observando as tendências musicais dos anos 60, principalmente aquelas que hoje aparentemente são um consenso quando são classificadas como MPB – a bossa nova, a canção de protesto, e o tropicalismo – nota-se que a música popular nesse período começa se auto-definir e a ser definida de uma maneira diferente em relação às décadas anteriores. A partir

dessas tendências, a música popular cria para si uma identidade distinta daquela em que o samba era a tendência hegemônica, forjando legitimidades e ilegitimidades a partir dessa nova identidade. Mas quais seriam os princípios, ou os códigos culturais, ordenadores dessa nova dinâmica musical?

Além dessas questões mais voltadas para as questões propriamente musicais, havia nessa época um processo de modernização em curso, que propiciou o surgimento desse tipo de manifestação artística (principalmente pelas novas tecnologias e pelas novas formas de sociabilidade que engendrava). Mas a modernização não só propiciou o surgimento da MPB, como também foi interpretada pela MPB. Qual teria sido a interpretação contida na MPB? Qual teria sido a mediação dos músicos identificados à MPB entre as demandas do universo social e o fazer artístico? Tais interpretações eram pertinentes para a coletividade? Elas disseram, afinal, algo sobre a sociedade brasileira daquele período?

Foi a partir disso que este trabalho começou a se delinear. Devido ao fato de a música popular manter um forte vínculo com as idéias e problemáticas de seu tempo histórico, a tentativa de achar uma resposta à pergunta que originou este trabalho exigiu um mergulho na cultura brasileira desde o início do século XX.

Os capítulos deste trabalho foram construídos tentando responder a estas questões. Primeiramente, foi necessário falar do processo que levou à consolidação do samba, símbolo maior da identidade musical brasileira. A consolidação do samba foi um processo socialmente construído, que articulou questões de ordens diversas: intelectuais, sociais, estruturais, políticas, e formais. Em seguida, foi necessário recuperar o contexto estrutural que propiciou a tradicionalização do samba no cancionário popular, especialmente no disco e no rádio. Nesse cenário, começaram a surgir as primeiras entidades autorais, que mostram a dinâmica dos gêneros registrados e o enraizamento do samba na cultura musical brasileira. Todo esse contexto contribuiu para uma crescente profissionalização da cadeia produtiva da música. Este percurso compõe a argumentação do primeiro capítulo, denominado “As Indústrias da Cultura”. As fontes utilizadas foram pouco exploradas pela bibliografia específica, que, até o momento, pouco se dedicou ao levantamento de dados do mercado cultural das décadas iniciais do século XX.

No segundo capítulo, denominado “A Música Popular no Rádio e no Disco: anos 40 e 50”, a discussão estrutural dá lugar à articulação entre os meios técnicos e a dinâmica da produção musical, com ênfase no contexto musical que antecedeu o surgimento da bossa nova. A chamada “Era de Ouro” da música popular acabou por canonizar autores e intérpretes de samba, mas também acabou por limitar o desenvolvimento das formas artísticas. O samba nos anos 1940 se desenvolvia no ambiente radiofônico, dividindo-se entre duas correntes principais (o “*mainstream*”, mais comercial; e o chamado “samba tradicional”). Por um e outro motivo, não havia liberdade para experimentações formais. Em resposta a tal situação, os músicos interessados na renovação do repertório começaram a se aproximar da música estrangeira, especialmente do jazz, o que contribuiu para o delineamento de uma nova forma de sociabilidade (que seria extremamente importante para o surgimento da bossa nova). Isso fez com que, fora o *mainstream*, se desenvolvessem nos anos 50 duas correntes na música popular: uma mais “regionalista”, que se apoiava no repertório do samba tradicional e no baião, e outra mais “internacionalista”, que assimilava a influência do jazz (corrente a partir da qual a bossa nova teria se originado). Nesse contexto, ressalta-se a importância dos “críticos” da *Revista de Música Popular*, que mobilizaram argumentos de Mário de Andrade e de outros intelectuais para “folclorizar” a música popular urbana “autenticamente brasileira”, no intuito de legitimar principalmente o repertório do samba tradicional e deslegitimar as influências estrangeiras. O surgimento do baião é um dado importante do contexto musical do período, pois, como se verá no terceiro capítulo, ele foi um precedente necessário à escolha do samba como substrato formal das experimentações estéticas desenvolvidas a partir da influência do jazz. Esse foi o contexto musical anterior ao surgimento da bossa nova, problematizado no segundo capítulo.

No terceiro capítulo, procuro identificar as origens da bossa nova. A meu ver, dois fatores foram determinantes para tanto: em primeiro lugar, as pesquisas formais realizadas a partir da influência da música estrangeira, mais autônomas em relação às experiências musicais anteriores; em segundo lugar, a sociabilidade *moderna* dos consumidores brasileiros de jazz e do chamado “samba moderno”. Estes dois fatores teriam contribuído para que começasse a se delinear um consumo musical distintivo, de onde a bossa nova parece ter herdado parte de sua pertinência cultural. A geração de músicos comprometidos com a renovação musical, que se orientava culturalmente por uma nova sociabilidade, dedicou-se ao trabalho de pesquisa formal após a influência do jazz, encontrando na tradição do samba seu espaço primordial de

experimentação. É aqui que surge a idéia de autonomia artística na música popular brasileira. E é nesse contexto, marcado pela modernização, que surgiu uma geração de artistas que foi capaz de intuir e abstrair as demandas desse tempo histórico e revertê-las em formas estéticas renovadas, revelando problemáticas culturais pertinentes – e não resolvidas – desde o Modernismo. Nessa geração, destaco neste trabalho a importância da mediação artística realizada por João Gilberto, e tento identificar em sua trajetória no meio musical o que teria circunstanciado suas intuições e abstrações revertidas em uma *forma* musical: a “batida”. Esses são os temas tratados no terceiro capítulo, denominado “A Gênese da Bossa Nova”.

Estes três capítulos iniciais constituem a primeira parte do trabalho (denominada “A Formação Histórica da Música Popular Brasileira”), onde procurei apontar todos os pressupostos da idéia de MPB, o que acabou por evidenciar que a bossa nova, em diversos aspectos, foi um divisor de águas na produção musical popular no Brasil. Na mudança de uma fase pioneira, marcada pela incipiência tanto das indústrias da cultura como da própria produção musical, para outra, mais moderna, foi possível observar a emergência de condições para a autonomização de um campo de produção simbólica. A partir disso, a produção musical passaria a ser organizada a partir de suas leis internas, de forma a criar uma identidade própria que abrigou diversas noções de legitimidade, todas elas pertinentes à coletividade – ou parte dela. É em torno dessa identidade, norteadora da produção musical do período, que emerge a idéia de MPB. Acredito que a autonomização desse campo, que venho chamando de campo da MPB, seja não só fruto da modernização pela qual o país passou nos anos 50, como também adense a compreensão da sociedade brasileira nas décadas de 50 e 60 em virtude de sua pertinência cultural.

Na segunda parte do trabalho, denominada “A Autonomização e o Desenvolvimento do Campo da MPB”, procuro colocar em evidência o processo de autonomização do campo da MPB, ou o momento crítico da emergência da MPB, compreendido entre 1958 (ano de eclosão da bossa nova) e 1968 (ano do fim do tropicalismo). No quarto capítulo, intitulado “Da Bossa Nova à Bossa Nova ‘nacionalista’ – 1959 a 1963” procurei colocar em evidência o percurso trilhado pela música popular brasileira desde a bossa nova até ao contexto em que parece ter havido uma multiplicação de propostas musicais. Nesse itinerário, alimentando o surgimento e a consagração da bossa nova, ressaltai a diferença hierárquica entre os circuitos do disco e do show. Tal hierarquização, assim como a polarização que ela causou na dinâmica da produção

musical, teria sido uma das características peculiares ao caso brasileiro de autonomização de um campo de produção simbólica no universo da música popular. Outra particularidade seria o fato de que o processo de reconhecimento da pertinência cultural da música popular ter se dado *ao mesmo tempo* em que se dava a consolidação dos parâmetros mercadológicos que a indústria cultural utilizaria para operar no mercado brasileiro, obrigando que o trabalho dos músicos *fizesse coincidir* os parâmetros da legitimidade musical aos parâmetros mercadológicos da indústria fonográfica, isso num contexto político desfavorável a tal coincidência. A equação proposta por Carlos Lyra – em que o procedimento de valorizar a tradição podia ser interpretado como uma operação simbólica modernizante da expressão musical – teria sido emblemática dessa peculiaridade. Procurei colocar em evidência que a politização de Lyra, além de atender às demandas do universo político estudantil, era *também* um processo individual de construção do projeto autoral, que mobilizava dois *capitais sociais* diferentes capazes de individualizar sua trajetória. Creio que seja justamente esse crivo individual, que articulou engajamento político e desenvolvimento estético, que evidencie seu papel de mediador cultural. As duas motivações – a política e a musical – colocadas em prática pelo projeto autoral de Lyra não podem ser hierarquizadas, pois uma contribui para a eficácia simbólica da outra. Daí a necessidade de interpretar essas duas motivações de maneira não hierárquica, ainda que as questões políticas parecessem mais candentes para o meio estudantil. Pode-se dizer que, à semelhança da emblemática trajetória de João Gilberto (que rapidamente influenciou uma geração inteira de músicos), Lyra também teria “inventado” uma posição até então inexistente no campo em que estava inserido, influenciando toda a geração seguinte de músicos.

No quinto capítulo (“Da Canção de Protesto à idéia de MPB - 1964 a 1966”), abordo o contexto musical situado entre 1964 e 1966, em que houve uma multiplicação de propostas musicais que culminariam na idéia de MPB. O eixo central da argumentação foi o de evidenciar a interlocução e a complementaridade entre os circuitos carioca e paulista, procurando compreender as questões musicais na perspectiva do contexto relacional e auto-referenciado em que elas se inseriram. Além disso, procurei apontar de que maneiras esse contexto relacional acabou por estruturar os principais elementos que se tornariam os princípios de legitimidade da MPB. As transformações que se operaram na música popular após as experiências do *Opinião* no Rio de Janeiro, e dos shows no Teatro Paramount em São Paulo, fizeram com que um dos símbolos do período – o programa *O Fino da Bossa* – se relacionasse de maneira ambígua com o

movimento que originou o nome do programa: ao mesmo tempo em que a música que ali se apresentava havia nascido herdando as conquistas formais da bossa nova (especialmente a harmonização dissonante, a sofisticação melódica, e o poder distintivo, além do engajamento da bossa “nacionalista”), ela também contribuiu decisivamente para a derrisão do projeto bossanovista ao se erigir como “música brasileira moderna” (que trazia um novo paradigma de interpretação vocal, mais vigoroso, e um novo paradigma de acompanhamento instrumental – que mantinha os timbres da bossa nova, mas incorporava tanto a acentuação rítmica do samba como as mudanças de andamento do *hot jazz*). É apenas levando-se em consideração que a bossa nova foi uma revolução inaugural de um campo, que se pode compreender o fato de uma música tão expressiva e vigorosa como a “música brasileira moderna” popularizar-se sendo exibida num programa de TV que levava a *bossa* no nome. Daí deduz-se o poder simbólico da revolução inaugural, que se impõe sobre os *novos* mesmo quando esses *novos* reivindicam sua existência pela diferença. Os circuitos carioca e paulista abordados neste capítulo colocaram em evidência o processo de reconhecimento social pelo qual a música popular passou no decorrer do período. Ao se realizar em teatros (lugar privilegiado das artes cultas) e ao evidenciar o trabalho intelectual orientando a atividade artística, a música popular demonstra a mudança do lugar social da crítica cultural, antes restrita aos artistas e críticos ligados aos valores modernistas. A argumentação mostrou que mesmo a atuação dos intérpretes – decisiva para tais transformações – era orientada pela atividade intelectual, algo inédito na música popular brasileira. Nesse sentido, não foi à toa que as principais transformações musicais do período foram colocadas em prática por intérpretes, tanto vocais (Nara e Elis) como instrumentais (os diversos trios). No tocante às indústrias da cultura, o grande diferencial em relação à fase anterior foi a feição integrada que os meios assumiram no período (com o que a nascente MPB contribuiu estrategicamente) – o que, por outro lado, garantiu a profissionalização de toda a geração envolvida na renovação. Se na bossa nova os dois tipos de circuito (o disco e o show) implicavam níveis diferentes de profissionalização, já que apenas o circuito do disco era gerido pela indústria fonográfica, na fase da “música brasileira moderna” tanto o processo produtivo do disco como o do show eram geridos pelas indústrias da cultura. O show era veiculado pela TV (que passou a encomendar pesquisas de audiência para racionalizar a relação com as agências de publicidade e com os patrocinadores), e também gerava discos lançados pela indústria fonográfica. Tal integração resultaria na fórmula dos Festivais, fortes no universo cultural

brasileiro sobretudo a partir de 1966. Juntas, tais indústrias da cultura alçaram toda a geração de músicos e intérpretes a um nível de profissionalização talvez só obtido, até então, por maestros ou ícones isolados da Era do Rádio.

No sexto e último capítulo, denominado “Da MPB ao Tropicalismo – 1966 a 1968”, procurei colocar em evidência que as problemáticas da esquerda nacionalista e o desenvolvimento histórico do campo da MPB levaram à configuração de dois paradigmas composicionais – o de Edu Lobo e o de Chico Buarque – que passaram a ser sínteses dessas problemáticas, tornando-se os maiores emblemas da MPB. Cada um deles foi responsável pela introdução de determinados elementos na MPB: Edu Lobo incorporou aos princípios de legitimidade da MPB o lastro com o tempo histórico dos anos 60, representado pelo regionalismo nordestino; e Chico incorporou aos princípios de legitimidade da MPB o lastro com a identidade cultural brasileira, realizado através da reinserção do samba dos anos 30 na plêiade de gêneros legítimos da MPB. Tais posições, dotadas de ampla legitimidade no meio musical, foram, contudo, questionadas pelo tropicalismo, que inseriu novos parâmetros de legitimidade na MPB. Quanto ao tropicalismo, procurei mostrar que a possibilidade de ruptura já estava inscrita no campo, já que seu desenvolvimento e as posições anteriormente construídas em seu interior forneceram os parâmetros com os quais o movimento dialogaria criticamente. Essa possibilidade de ruptura ofertada pela história do campo fica evidente na avaliação que Caetano Veloso fez do contexto musical imediatamente anterior ao tropicalismo, ocasião em que o músico propôs a idéia de “linha evolutiva” da MPB.

Ao longo do trabalho, procurei identificar quais foram as problemáticas culturais mobilizadas pelos músicos identificados à MPB, tentando compreendê-las em seus significados específicos no interior do campo (ou seja, compreender como tais problemáticas foram expressas musicalmente, como as expressões musicais representaram uma “tomada de posição” diante das múltiplas possibilidades do campo, e quais as conseqüências dessas escolhas para o desenvolvimento do campo). Ao selecionar certos elementos dessa realidade multiforme, busquei descobrir qual era o sistema de relações próprias ao campo, o que implicou em dar novos significados aos posicionamentos dos agentes, independentemente das intenções declaradas por eles. Também procurei apontar os diferentes processos socioculturais de legitimação simbólica pelos quais essas tendências passaram ao longo de um período de dez anos, na tentativa de

compreender os motivos e os elementos que tornaram tais tendências legítimas para os pares, e pertinentes para a coletividade. Sendo a música popular uma das principais formas de auto-representação da sociedade brasileira, e tendo a MPB se constituído num novo espaço de discussão sobre a produção cultural brasileira, foi necessário compreender de que maneiras a MPB assumiu a função de crítica cultural.

Depois que esse caminho interpretativo começou a ser trilhado, a pergunta que originou este trabalho talvez tenha se tornado para mim menos incômoda, porém não menos instigante.

PRIMEIRA PARTE

A Formação Histórica da Música Popular Brasileira

CAPÍTULO 1

As Indústrias da Cultura

Nota metodológica

Nesta primeira parte do trabalho, procuro mapear a gênese da música popular brasileira, desde o surgimento do samba no final da década de 1910 até o mercado musical dos anos 50. Entendo que foi neste período “pioneiro” da música popular, marcado pelo surgimento e tradicionalização do samba e pela incipiência das indústrias da cultura, que foram criados os precedentes estéticos e estruturais que possibilitaram a renovação proposta pela bossa nova a partir de 1958.

Por se tratar de um período extenso e musicalmente intenso, não seria possível reconstruir historiográfica e minuciosamente todo o período. Tampouco este é o objetivo do trabalho, que se propõe a analisar o processo de renovação da música popular a partir da bossa nova (ou seja, após o período de hegemonia do samba). Para a compreensão dos códigos culturais ordenadores da produção musical dos anos 1960, optei por selecionar estrategicamente as problemáticas sócio-culturais que presidiram o surgimento da bossa nova, e que mais teriam incidido no delineamento da idéia de MPB. Estas problemáticas estão dispostas em três capítulos. Neste primeiro, que funciona como preâmbulo da discussão, procuro identificar as questões sócio-culturais que circunstanciaram o surgimento do samba (gênero que se transformou em símbolo da identidade cultural brasileira e que seria re-significado pela bossa nova no final dos anos 1950). Além disso, procuro relacionar o processo de tradicionalização do samba ao desenvolvimento dos meios técnicos, usando, para tanto, os registros musicais nas entidades autorais do período. Ao dar voz a esse tipo de fonte, pouco explorada pela bibliografia pertinente, foi possível visualizar a dinâmica dos gêneros musicais produzidos e registrados, dinâmica que levou à tradicionalização do samba no cancionário popular brasileiro.

Nesse processo de tradicionalização do samba, as indústrias da cultura, que tiveram um papel estratégico na configuração da musicalidade popular, se organizaram promovendo um particular arranjo entre meios técnicos, produção musical popular, demandas intelectuais, mercado, e Estado. Tal arranjo sistêmico caminhou no sentido de uma profissionalização da

cadeia produtiva da música, que se faria sentir a partir do final dos anos 1950. O período “pioneiro” abordado neste primeiro capítulo, portanto, é relevante para as transformações que ocorreram no final dos anos 1950: foi nesse período que as instituições culturais da época – principalmente o rádio, a indústria fonográfica e as entidades autorais – se organizaram de forma a propiciar a sofisticação produtiva dos anos 1960, além de ter sido nesse período que se consolidaram as bases formais/estéticas do samba que seriam rearticuladas pela bossa nova.

A discussão sobre a configuração das indústrias da cultura, e também sobre os gêneros musicais desde as primeiras décadas do século, faz-se necessária neste momento do trabalho (antes da abordagem do objeto propriamente dito) justamente para que se evidencie a mudança de uma fase inicial, marcada pela incipiência dessas indústrias e da própria estética do samba, para uma segunda fase, em que foi possível modernizar a produção musical a partir das condições estruturais e estéticas configuradas nesta primeira fase. A fase “pioneira” da música popular proporcionou as condições, tanto estruturais como estéticas, que propiciaram o surgimento da bossa nova e da idéia de MPB, e por isso devem aqui ser abordadas. A mudança de uma fase para outra na música popular pode ser entendida como um registro – dentre os inúmeros possíveis – das transformações sócio-culturais pelas quais o país passou no decorrer do século XX. É aqui que creio residir o teor sociológico do trabalho: a busca da compreensão da significação mais ampla da MPB. Se a MPB foi um registro de sua época (pois carregou consigo tanto as marcas de uma tradição recente como as problemáticas culturais *modernas*), deve-se buscar uma compreensão ampla da significação da MPB enquanto expressão musical e sócio-cultural.

Acredito que foi nesse período “pioneiro” que foram criadas as condições para a autonomização do campo da MPB³. Nesse sentido, os três capítulos que compõem a primeira parte do trabalho se dedicam a fazer uma espécie de genealogia desse campo. O objetivo é o de conferir morfologia ao ângulo de análise adotado neste trabalho.

³ Há trabalhos, como o de Fernandes (2010), que consideram haver um campo já delimitado nesse período: o campo da Música Popular Urbana (MPU), sendo o samba sua principal manifestação artística. O ângulo de análise do autor se apóia nos intelectuais “ênicos” que surgiram no período. Tal abordagem, entretanto, não inviabiliza a presente perspectiva, pois o campo da MPB poderia ser pensado como um subcampo da MPU, cujo processo de autonomização se deu ao longo dos anos 60.

A formação da tradição do samba

As diversas influências que se condensaram ao longo do tempo na música popular feita no Brasil, sobretudo aquela produzida na Bahia e no Rio de Janeiro a partir de populações afro-descendentes, confluíram para a formação do gênero musical que se convencionou chamar de samba. A variedade de elementos sócio-culturais e musicais direta ou indiretamente assimilados pelo samba (fato que, por si só, já torna trabalhosa sua interpretação sociológica), fez com esse processo não tenha se dado de maneira linear. A formulação rítmica do gênero que passaria a ser chamado de samba, bem como o processo de fixação de suas estruturas melódico-entoativas, foi permeada de contradições e conflitos sócio-culturais, configurando um longo e tenso processo de sedimentação desse gênero. Não se pode aqui dar conta de todas essas questões, já discutidas na bibliografia específica sobre o tema. Mas é necessário abordar algumas delas, como por exemplo a questão rítmica do samba, elemento formal da música que, como se verá, assume centralidade na discussão sobre o papel inovador da bossa nova no universo da música popular brasileira.

Um excelente estudo sobre as origens e transformações rítmicas do samba foi feito por Carlos Sandroni em *Feitiço Decente* (SANDRONI, 2001). O autor detecta que o samba carioca, em sua fase inicial, é tributário do universo musical e ideológico da segunda metade do século XIX, caracterizado por danças de salão como o lundu, o maxixe e seus “parentes próximos” – a polca-lundu, o tango brasileiro, entre outros. Nesse contexto do século XIX, conforme aponta o autor, a terminologia dos estilos musicais que figuravam entre as danças populares de salão (que subsidiariam a gênese do samba no século seguinte) encontrava-se embaralhada. Tal confusão deve-se ao fato de que o ouvinte percebia um mesmo recurso rítmico em todas essas danças, recurso que continuaria sendo utilizado no século seguinte, sobretudo no samba. O autor defende a idéia de que a sociedade carioca do século XIX percebia certa “equivalência” entre tais estilos justamente porque havia certa equivalência entre as fórmulas rítmicas utilizadas como acompanhamento desses estilos: todos eles eram feitos dentro do paradigma do *tresillo*. A característica fundamental do *tresillo*, segundo o autor, é “a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (...) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5)” (SANDRONI, 2001, p. 30). A chamada “síncope”, tão recorrente na bibliografia sobre o samba, seria, para Sandroni, uma variante derivada do *tresillo* (SANDRONI, 2001, p. 27 e 31). Conforme o autor demonstra, o paradigma do *tresillo* foi amplamente utilizado

no século XIX, e foi incorporado pelos Sambas pioneiros produzidos entre 1917 e 1929 (período em que os principais expoentes eram Donga, Sinhô e João da Baiana), motivo principal pelo qual o autor diz que o samba desse período pioneiro foi tributário do universo musical da segunda metade do século XIX.

A discussão feita por Sandroni remete-se diretamente à origem da síncope na musicalidade brasileira, assunto que figura no debate sobre a música popular desde seus primeiros pensadores. Para Mário de Andrade (*Apud ZAN, 1997, p. 10*), a síncope já estava presente na musicalidade européia, mas era usada como recurso estilístico aplicado ao universo melódico, não sendo central na estrutura musical. Outra explicação seria a de que a síncope teria surgido como um recurso cuja função era tornar a dança menos previsível e mais difícil de ser executada por aqueles que não compartilhavam dos códigos culturais dos negros, para a diversão dos negros que participavam das rodas (SODRÉ, 1998). Como se vê, não há consenso sobre a origem da síncope na musicalidade brasileira. Por outro lado, não restam dúvidas sobre sua presença no universo musical afro-brasileiro. No livro de Sandroni, tal discussão é longamente explorada e pode ser resumida da seguinte forma: em relação ao universo musical ocidental (marcado pela *cometricidade* e pela *paridade rítmica* na divisão métrica do acompanhamento rítmico⁴), o universo musical africano seria marcado, diferentemente do ocidental, pela *contrametricidade* e pela *imparidade rítmica*.

Nas categorias classificatórias do universo musical ocidental, tais características da musicalidade africana apresentavam-se como desvio na ordem normal do discurso musical, desvio reconhecido no léxico europeu como “síncope” (SANDRONI, 2001, p. 20-21)⁵. No caso da música popular brasileira, a *contrametricidade* africana (ou sua denominação ocidental “síncope”), tornou-se a “regra” (SANDRONI, 2001, p. 21). Assim, é por síncofes que a cultura musical brasileira, especializada ou não, reconhece os elementos africanos na música produzida no Brasil, embora “a fusão criada em solo americano fosse algo de novo, e igualmente novas

⁴ “Metricidade” é o termo que o autor empresta de Kolinski para designar a coincidência ou não entre a métrica (sempre constante) e as variações rítmicas (nem sempre constantes) de um determinado acompanhamento rítmico. Assim, “cometricidade” designa uma coincidência entre métrica e ritmo, ao passo que “contrametricidade” indica uma não-coincidência entre eles. Da mesma forma, “paridade rítmica” seria a possibilidade de divisão de um compasso em partes iguais (por exemplo, 4+4), e “imparidade rítmica” seria a impossibilidade de uma divisão equitativa devido a pulsações “contramétricas” (por exemplo, 3+5). (SANDRONI, 2001, p. 19 e segs).

⁵ Outra definição de síncope seria a “acentuação rítmica do tempo intuitivamente fraco do compasso, geralmente o segundo num compasso binário” (HORTA, 1985, p. 353).

fossem as condições sociais que lhe deram lugar” (SANDRONI, 2001, p. 23). A síncope, nesse novo contexto, não é tal qual encontrada na musicalidade africana, tampouco representa uma transposição simples para o continente americano. Ela muda de sentido, “configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu” (SANDRONI, 2001, p. 27). Sandroni, dessa maneira, identifica que mesmo não havendo consenso entre os pesquisadores sobre a origem da síncope na música brasileira, “o emprego da palavra ‘síncope’ para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão freqüente que se transformou (...) numa ‘categoria nativa-importada’, como o café e a manga” (SANDRONI, 2001, p. 27). Seja como for, as formas sincopadas de acompanhamento rítmico são reconhecidas como um traço rítmico característico da musicalidade afro-brasileira, desde as danças de salão como o lundu e o tango, até expressões musicais como o choro e o samba.

Sandroni destaca ainda que a aparente “confusão” na denominação dos estilos musicais sincopados utilizados para as danças populares de salão no Rio de Janeiro do século XIX não se “resolveu” até meados da década de 1920, com o surgimento do samba e de suas primeiras gravações em disco. Ao incorporar o *tresillo* como acompanhamento rítmico sincopado característico, o samba do período pioneiro fez enorme sucesso nos carnavais de rua do Rio de Janeiro no início do século XX, contribuindo para a identificação imediata da síncope ao novo gênero. Se o samba se afirmava como algo genuinamente brasileiro, e sua característica rítmica mais marcante era a síncope, a conclusão mais imediata era a de que a síncope era uma característica inata da musicalidade brasileira. Nesse sentido, as gravações em disco dos Sambas pioneiros (iniciadas oficialmente em 1917 com “Pelo Telefone” de Donga⁶) contribuíram enormemente para que a cultura musical brasileira identificasse a síncope como algo “tipicamente brasileiro”. Tal processo teria ocorrido graças às novas condições sócio-culturais do Rio de Janeiro no início do século XX, quando as antigas formas musicais importadas da Europa vigentes no Brasil durante o século XIX já não bastariam às expectativas “modernas” criadas pela vida urbana do século XX (SANDRONI, 2001, p. 83). Seria necessário criar algo “tipicamente brasileiro” para atender a tais expectativas, papel a que o samba se prestou muito bem.

⁶ Uma análise bastante pormenorizada sobre as diversas questões implicadas na gravação de “Pelo Telefone”, desde a alteração da letra original até a polêmica sobre a autoria, encontra-se no capítulo de mesmo nome em Sandroni (2001, p. 118-130).

A “síncope brasileira”, dessa forma, seria a célula constitucional da musicalidade que aqui se desenvolveu apoiada nas formas de sociabilidade afro-brasileiras. Não há controvérsia em relação à centralidade da síncope para a sedimentação do gênero samba, não importando tanto sua origem ou as reformulações que sofreu em território brasileiro.

Ainda no âmbito dos elementos formais do samba, outros aspectos tornam-se relevantes à discussão aqui empreendida por serem rearticulados a partir da bossa nova: a melodia e a letra da canção brasileira. Sem aprofundar demais o debate – o que nos afastaria muito do foco deste trabalho – gostaria de pontuar as principais referências ao tema. L. Tatit defende a idéia de que na música brasileira “o cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço” (TATIT, 2002, p. 9). A tensão criada na “costura artesanal” (TATIT, 2004, p. 143) entre a seqüência melódica (de linearidade contínua) e as unidades lingüísticas (de linearidade alterada por vogais e consoantes) é neutralizada pelo gesto cancional, que, ao estender a fala ao canto, “apara as arestas e elimina resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção” (TATIT, 2002, p. 9). O recurso utilizado para tal costura apóia-se na prosódia brasileira: as diferenças entre a sonoridade das vogais (que alongam o tempo) e a sonoridade das consoantes (que causam um corte no tempo) são utilizadas para aparar as arestas na articulação entre melodia e texto entoado, fazendo com que a melodia reitere intuitivamente a intenção da mensagem. Ou seja, “a maneira como se diz” acaba sendo mais importante do que “o que se diz”.

Para Tatit, a estrutura melódica e poética dos primeiros Sambas (que tiveram que fixar uma estrutura para poderem ser gravados em disco) derivaria do gesto cancional presente também na fase anterior ao surgimento do samba. Nessa fase anterior ao samba, as criações coletivas eram constituídas por um refrão principal (fácil de ser memorizado e repetido), e por uma segunda parte, cujas estrofes eram improvisadas a partir das temáticas e da fala cotidianas (e por esse motivo, eram mais difíceis de serem memorizadas e repetidas do que o refrão). Isso fazia com que as criações coletivas fossem sempre diferentes a cada reunião, pois o refrão era sempre lembrado e repetido, mas as estrofes eram diferentes, tendo em comum apenas o gesto cancional de costura artesanal entre melodia e fala.

No processo que levou à gravação em disco da primeira canção classificada como “samba carnavalesco” – “Pelo Telefone” em 1917 – essa estrutura criada coletivamente teve que sofrer alterações para se adaptar ao meio de registro, que não comportava a duração indefinida dos improvisos: os refrãos permaneceram, mas o improviso deu lugar a estrofes definidas. Nesse processo, Sandroni identifica uma passagem do “folclórico” ao “popular” (SANDRONI, 2002, p. 118-130). Ao analisar os diversos aspectos da estrutura musical de “Pelo Telefone”, Sandroni mostra como se deu a adaptação da estrutura musical do repertório “folclórico” (criações coletivas constituída por refrão fixo e estrofes improvisadas, como o repertório executado na “sala de jantar” da Tia Ciata, por exemplo) aos meios de divulgação disponíveis na época – partitura, letra impressa e gravação em disco. Dos comportamentos e relações coletivas que tornaram possíveis o surgimento do samba, seria preciso “destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (...), criando novas relações” (SANDRONI, 2002, p. 119-120). Nesse sentido, “Pelo Telefone” seria um produto misto, “uma bela colcha de retalhos integrando elementos considerados como pertencentes tanto à esfera do folclore como à do popular” (SANDRONI, 2002, p. 120). Os vestígios “folclóricos” seriam os diálogos expressos nas estrofes das quadras (que remetem à prática da improvisação circunstanciada pelo cotidiano). Já as quadras que fogem a tal caráter dialógico (que utilizam rimas repetidas que aludem ao carnaval) se enquadrariam na “tática de Donga com vista ao sucesso popular, sendo legítimo supor que foram feitas deliberadamente com esse intuito” (SANDRONI, 2002, p. 128). A apropriação individual – no caso, por Donga – dos elementos “folclóricos” criados coletivamente, na tentativa de torná-los “populares” por meio do disco, daria origem à “função de autor” na música popular brasileira.

Assim, nos Sambas pioneiros transformados em mercadoria, como no caso de “Pelo Telefone”, haveria a convivência de “duas dicções poéticas” – uma “folclórica” e outra “popular”, esta última inserida para diluir os elementos folclóricos que impediam uma maior circulação social (através do carnaval e do disco) do novo gênero. Conforme já foi dito, além da estrutura melódico-textual formada por essas duas dicções (que não fogem ao sistema tonal europeu), havia nesses Sambas pioneiros também o acompanhamento rítmico sincopado inscrito no que Sandroni chamou de paradigma do *tresillo*. No longo caminho do samba em busca da fixação de suas estruturas formais, o samba pioneiro contribuiu para a fixação de uma estrutura

musical que perduraria até por volta de 1929, quando Sandroni identifica uma mudança de paradigma na composição de Sambas.

Não se pretende neste trabalho explorar todos os aspectos que circunstanciam o surgimento e nacionalização do samba. Optou-se aqui por selecionar os acontecimentos de uma parte significativa desse processo social que originou o samba: aqueles ocorridos na cidade do Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e o início do século XX. Por ter sido a capital do Brasil desde o Império, e, portanto, o maior centro urbano brasileiro de então, o Rio tornou-se o palco privilegiado das transformações político-econômicas do século XIX – como a abolição da escravidão (1888) e a proclamação da república (1899), por exemplo – eventos que incidiram decisivamente no processo de diferenciação social que subsidiou a gênese do samba⁷. Tendo sido feita tal opção, torna-se fundamental compreender as lutas sociais do cenário carioca que se expressaram culturalmente através do samba.

Segundo Luis Tatit, a criação, consolidação e disseminação do samba – gênero essencialmente urbano e socialmente marginalizado em suas origens⁸ – ocorreram num momento histórico em que diversos segmentos da sociedade carioca, de uma forma ou de outra, atuaram no delineamento do perfil musical do novo gênero (TATIT, 2002, p. 30-32). Contudo, este delineamento se deu através de um processo de luta social por integração e distinção. Basta nos lembrarmos das festas na casa da baiana Tia Ciata na região carioca chamada, à época, de “Pequena África” (dada a grande concentração de afro-descendentes). Lá, como Muniz Sodré sugeriu (SODRÉ, 1998), as práticas musicais da Bahia (que também sofreram um longo processo de maturação, sobretudo o samba de roda), eram trazidas para o Rio e re-significadas a partir de interesses de distinção social. Sincretismo e tênues separações, ao mesmo tempo, uniam e afastavam os diversos segmentos sociais e suas respectivas manifestações artísticas, configurando um terreno de luta sócio-cultural (TATIT, 2002, p. 30-35) numa sociedade

⁷ Sabe-se que o universo cultural do nordeste brasileiro e seus inúmeros elementos musicais (como o côco, a embolada, o baião, o xote, e principalmente o samba de roda baiano) também constituíam o rico cenário cultural que precedeu a formulação do samba – ainda que de forma marginal dada a perda de importância econômica da região nordeste. Mas, pelo protagonismo do Rio de Janeiro nas transformações da música popular brasileira (seja ele real ou forçado pela história oficial), e também pela natureza e objetivos deste trabalho, deu-se prioridade ao processo sócio-cultural verificado no Rio, e os elementos culturais nordestinos serão trazidos para a argumentação na medida em que eles se inserirem no cenário carioca.

⁸ Sobre o controverso assunto, que não será discutido neste trabalho, vide principalmente Vianna (2004a) e Sandroni (2001).

extremamente marcada pelas desigualdades de um sistema agro-exportador escravista. Ainda que o exemplo da casa da Tia Ciata possa ser uma “reconstrução metafórica” da realidade, ele retrata com eficácia as lutas sócio-culturais que efetivamente ocorriam naquele momento.

A música produzida e reproduzida na casa da Tia Ciata (e de tantas outras “tias” baianas que moravam na mesma região da cidade) se configurava, para além de fruição sonora, como estratégia de luta social, uma vez que ela manifestava, de um lado, a “marginalidade cultural” dos grupos dominados, e, de outro, a “cidadania cultural” dos segmentos sociais melhor inseridos na estrutura econômica (SQUEFF & WISNIK, 2004, p. 160)⁹. Assim, o quintal ou terreiro da casa era reservado às manifestações mais estigmatizadas e marginalizadas, como as batucadas ligadas às práticas religiosas dos negros mais velhos; nos cômodos do fundo, os negros um pouco mais inseridos socialmente executavam o nascente samba; e na sala de visitas e nos cômodos da frente, eram executados lundus e polcas (estas tocadas não só à maneira européia, como também em sua forma “chorosa” de execução no Brasil¹⁰) para segmentos sociais mais elitizados.¹¹

Sobre a interação de diversos segmentos sociais no surgimento do samba, J. R. Zan afirma que o surgimento do samba, que conjugou a síncope afro-brasileira e o sistema tonal europeu¹², fez parte de uma tática de resistência dos negros às estratégias de dominação cultural

⁹ Sandroni também se dedica longamente ao assunto. Vide, por exemplo, os capítulos “Da Bahia ao Rio”, “Da Sala de Jantar à Sala de Visitas”, e “ ‘Pelo Telefone’ ” (SANDRONI, 2001, p. 84-130). Neles, o autor problematiza de maneira mais aprofundada as lutas sócio-culturais acima referidas.

¹⁰ Sobre o choro e nacionalismo musical, vide: Squeff & Wisnik (2004), e ainda Zan (1997, p. 18-19). Sobre as diferenças entre choro, samba e samba de partido alto, vide Sandroni (2001, p. 100-104).

¹¹ Sandroni também se dedica ao assunto da “função diferenciadora do samba” e do processo de deslocamento social e de “nacionalização” pelo qual passou o gênero ao longo das décadas. Para tanto, um dos recursos metodológicos utilizados pelo autor foi analisar a produção literária do período, onde o samba aparece inicialmente (no romance *Til*, de José de Alencar) como “coisa de negros”, e posteriormente (em *O Cortiço*, de Álvares de Azevedo) como código cultural compartilhado por outros segmentos sociais que não apenas o dos escravos e ex-escravos. O autor identifica que o samba passou de manifestação popular rural (identificada ao folclore e às origens baianas) à produção cultural urbana (contexto em que o samba passa a conjugar características folclóricas e populares para adaptar-se ao novo formato de divulgação, o “disco”). Tal convergência do folclórico e do popular no processo de “nacionalização” do samba (âmbitos distintos mas estreitamente relacionados, e por isso mesmo indevidamente confundidos) fez com que o novo gênero se beneficiasse de toda a carga positiva atribuída pelos intelectuais modernistas ao folclore. O assunto será retomado adiante. Sobre os exemplos literários utilizados pelo autor vide Sandroni (2001, p. 84-117). Sobre a dinâmica das festas na casa da Tia Ciata em relação aos segmentos sociais, vide Sandroni (2001, p. 100-117).

¹² J. R. Zan assinala que havia no Brasil, desde a colônia, intensa “circularidade” entre as culturas de elite e popular. O conceito de “circularidade”, recuperado do historiador Carlo Ginzburg, refere-se à comunicabilidade entre essas esferas, propiciando que as classes populares incorporem e redefinam elementos da cultura erudita. (GINZBURG *Apud* ZAN, 1997, p. 7).

dos brancos: ao mesmo tempo em que se acatava o sistema tonal europeu, era realizada, através da síncope, uma desestabilização desse sistema, fazendo da síncope uma tática de “falsa submissão” (ZAN, 1997, p. 10). Assim, os gêneros musicais do período “trazem em seus aspectos formais as marcas das trajetórias que percorreram ao longo das quais foram apropriados e reelaborados por diferentes segmentos sociais” (ZAN, 1997, p. 7).

No processo de consolidação do samba como gênero característico da identidade cultural brasileira¹³, o fazer musical expressava-se principalmente através de uma luta social. Nesse primeiro momento de formação do samba (no final da década de 1910 e início da década de 1920, em que a estrutura social herdada da colônia começava a se complexificar em função do aumento das trocas comerciais, da incipiente industrialização, e do processo de urbanização), ocorre o que Wisnik chamou de “*devassamento* dos biombos culturais” (SQUEFF & WISNIK, 2004, p. 159-162). Em outras palavras, a diversificação da estrutura social proporcionou uma intensificação dos fluxos simbólicos entre os diversos estratos sociais situados entre as elites e as camadas populares¹⁴. O diálogo entre esses novos estratos não surge como tentativa de integração pacífica e supressão das diferenças de classe. Esse diálogo cultural entre diferentes estratos constitui-se numa estratégia de legitimação social a partir da cultura, e surgiu a partir da necessidade de distinção social. O artifício utilizado para tanto foi o da conciliação entre interesses aparentemente irreconciliáveis: os conteúdos culturais presentes na sociabilidade exemplificada pelas festas na casa da Tia Ciata foram mobilizados por tais estratos para, ao mesmo tempo, haver uma aproximação e uma distinção cultural entre eles.

¹³ Há uma importante bibliografia, que aqui não poderá ser explorada, sobre as origens e sobre a consolidação formal do samba, e também sobre seu contraditório e “misterioso” processo de transformação em gênero mais característico da identidade nacional. Refiro-me principalmente a Vianna (2004a), e também Moura (2004), SODRÉ (1998), Sandroni (2001), Caldeira (2007), e Zan (1997). Desta bibliografia, a tese que me parece a mais pertinente e a mais aceita pelos estudiosos do assunto, e que foi adotada nos parágrafos a seguir, é a de Hermano Vianna. Resumidamente falando, o autor retoma a tese de E. Hobsbawm sobre a invenção das tradições para defender a idéia de que o samba seria fruto do diálogo de grupos sociais heterogêneos (entre eles músicos populares e intelectuais) que, cada qual à sua maneira e com seus motivos particulares, teriam criado o gênero samba concomitantemente à sua nacionalização e à sua transformação em símbolo maior da identidade cultural brasileira (VIANNA, 2004a, p. 161-162). Neste trabalho, os meandros desse processo não poderão ser aprofundados, dados os limites do recorte aqui proposto.

¹⁴ J. R. Zan ressalta que desde o Brasil colônia, em função da “circularidade” entre as culturas de elite e popular, “diversas manifestações culturais populares desse período foram efetivamente aceitas e reconhecidas pelos estratos sociais superiores (...)” (ZAN, 197, p. 7). Este processo foi marcado pela dialética entre acomodações e conflitos, já diagnosticada por Vianna (2004a), Sodré (1998), Squeff & Wisnik (2004), Tatit (2004), e Zan (1997). As acomodações, entretanto, não fizeram desaparecer os conflitos oriundos da estrutura social herdada do escravismo. O tema dos “biombos culturais” nessa sociedade, que aqui não poderá ser desenvolvido, é aprofundado por Wisnik (SQUEFF & WISNIK, 2004).

A intensificação dos fluxos simbólicos entre os diversos estratos sociais pode ser verificada também no desenvolvimento do choro, gênero que se constituiu a partir da execução de polcas européias à maneira brasileira. Era praticado por músicos geralmente intuitivos e com pouca educação musical formal, mas que tinham alguma aspiração erudita, como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, e posteriormente Pixinguinha, por exemplo. Dentro da hierarquia de legitimidades dos gêneros que compunham a paisagem sonora do início do século XX, o choro ocupava uma posição intermediária, pois os músicos eram, em geral, bem aceitos pelas classes médias urbanas, o que, juntamente com o samba, contribuiu para a aproximação de músicos eruditos e populares. Um bom exemplo dessa aproximação é o de Villa Lobos, músico erudito ligado ao Modernismo que não escondeu a influência que o choro teve sobre sua obra (ZAN, 1997, p. 19).

Isso traz duas conseqüências importantes para a discussão aqui empreendida: ao mesmo tempo em que passa a haver um relaxamento das restrições impostas às práticas populares (que buscavam refinar-se como estratégia de distinção social, a exemplo do carnaval), passa a haver um maior interesse, sobretudo por parte de intelectuais e artistas modernistas, pela produção cultural popular. Isso propiciou um maior reconhecimento do choro e do samba como elementos musicais constitutivos da identidade nacional que estava sendo construída (e, para os críticos da *Revista de Música Popular* veiculada nos anos 1950, localiza-se neste momento o “marco zero” da tradição musical que deveria ser recuperada para combater os estrangeirismos veiculados pelo rádio). Paralelamente, por mais que o padrão composicional do samba estivesse sendo fixado por músicos populares geralmente sem formação musical, eram os intelectuais oriundos da elite que realizavam a crítica cultural capaz de articular as esferas eruditas e populares na concepção de identidade nacional que estava sendo construída (e aqui se identifica, portanto, o lugar social da crítica cultural nos anos 1920: a esfera da produção cultural erudita). É nesse contexto que ganha força o movimento modernista e nacionalista na música erudita (e também na literatura), que, segundo, Wisnik, foi capaz de *sinfonizar* os diferentes elementos culturais do país (SQUEFF & WISNIK, 2004, p. 162).

O que estava em jogo nesse tenso processo de consolidação do samba enquanto gênero era a distinção entre os diversos estratos sociais nele envolvidos, tanto dos segmentos populares como dos mais elitizados. Cada um deles contribuiu para tal processo de uma maneira específica.

Enquanto as elites cariocas envolvidas na sedimentação do samba incorporavam os elementos populares numa estratégia de dominação social através de conteúdos culturais, por outro lado, as camadas populares que buscavam maior inserção social, ao re-significarem elementos musicais de origem européia (além daqueles reconhecidos como resquícios africanos, como a síncope), criaram o gênero que, a partir dos anos 20, seria reinterpretado pela inteligência artística paulista¹⁵. Mas isso não quer dizer que os conflitos sociais foram amenizados. O que ocorreu foi a diferenciação dos signos de classe, e tal diferenciação ocorria, estrategicamente, nos dois sentidos: tanto por parte do pólo dos dominados (em que o refinamento dos conteúdos culturais representou uma estratégia de falsa submissão e resistência), como por parte dos pólos dominantes (em que o interesse pelo popular representou uma estratégia de dominação) (SQUEFF & WISNIK, 2004, p. 160).

Tal incorporação do popular realizada pelas elites cariocas envolvidas no processo de consolidação do samba, portanto, não foi despreziosa: tal estratégia carregava consigo uma tentativa de dominação social que se utilizava do universo da produção cultural como recurso. Posteriormente, a incorporação do elemento popular sofreu uma mudança de perspectiva: a inteligência artística paulista envolvida com o Movimento Modernista passa a se preocupar com a incorporação do popular sob um ponto de vista artístico propriamente dito, revertendo-se numa estratégia menos direta de dominação social. Houve, assim, por parte dessa inteligência artística, uma tentativa de criação de uma identidade cultural que conferiria às manifestações artísticas eruditas, ao mesmo tempo, a peculiaridade do dado local (incorporado e re-significado a partir dos interesses de dominação) e a universalidade dos procedimentos artísticos eruditos. Tal procedimento, segundo Mário de Andrade, seria capaz de inserir a produção musical erudita brasileira no cenário internacional, uma vez que ela passaria a “figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade” (ANDRADE *Apud* TRAVASSOS, 2000, p. 33-34). Esse seria o passaporte para a modernidade musical nos anos 20: incorporar o dado local às formas expressivas eruditas que caracterizavam a sensibilidade universal da modernidade capitalista.

¹⁵ No caso de Mário de Andrade, havia uma valorização muito maior das manifestações folclóricas rurais do que das urbanas. Mas no caso de Villa-Lobos, não se pode dizer que ele não sofreu influências da música popular urbana, especialmente do choro.

Se o samba já havia contribuído para a aproximação de segmentos sociais distintos, a produção intelectual do início do século XX também contribuiu para tal aproximação, através de uma nova interpretação do elemento popular na cultura brasileira. As diferentes correntes de pensamento inauguradas no início do século XX (representadas pelos Modernistas, por Gilberto Freyre, e pela vertente acadêmica – que vai de Caio Prado e Sérgio Buarque a Florestan e Antonio Candido), ao tentarem se distanciar da discussão “raciológica” do século XIX, acabaram por redefinir as bases teóricas da discussão sobre povo, nação, e identidade nacional. Se a miscigenação era até então vista como mazela social, ele passa, a partir dessas novas interpretações, a ser considerada como algo positivo, como uma “surpresa” que surge da precariedade, como “remédio”, como originalidade de um mundo ainda “encantado”. E sendo o samba a manifestação artística mais representativa da originalidade cultural produzida pela mestiçagem, ao longo dos anos 1930 e 1940 ele gradativamente vai se convertendo em símbolo musical da identidade nacional (VIANNA, 2004a). Nas palavras de Zan:

O reconhecimento do samba como uma manifestação cultural mestiça e de abrangência nacional vai se dar no interior de uma construção teórica muito mais ampla que procura demonstrar que a mestiçagem é um processo saudável, positivo, que aponta para a consolidação da unidade nacional fundada na idéia de uma cultura brasileira. É dessa forma que, gradativamente, o samba vai se convertendo de “símbolo étnico” em “símbolo nacional”. (ZAN, 1997, p. 20).

A conversão do samba em símbolo nacional, dessa forma, não só vem ao encontro dos interesses de “setores das elites em atenuar a polaridade entre as classes e construir a unidade da nação” (ZAN, 1997, p. 19), como ele também é central para a mediação dos conflitos entre o Estado e as massas urbanas nas décadas de 1930 e 1940. Além disso, o samba (e a esfera da cultura popular em geral, incluindo o futebol) parece conter os elementos que os “intérpretes do Brasil” procuravam para justificar seus posicionamentos teóricos na tentativa de compreensão da “entidade Brasil”. A síncope do samba, que altera a acentuação rítmica dos compassos, pode ser compreendida, para além de estratégia “malandra” e original de insubordinação social, como um desvio imprevisto que se torna regra e elemento identitário da cultura brasileira. Ao confundir a percepção do tempo forte do compasso, ela coloca o ouvinte à beira da vertigem, sendo difícil se distinguir a ordem da desordem na organização musical do tempo. Se modernistas, ensaístas e intelectuais pretendiam, cada qual à sua maneira, desvendar o mistério da originalidade brasileira que vasa as estruturas sociais, o samba pode assumir o posto – nacionalmente reconhecido – de símbolo desse mistério. O samba apresenta o imprevisto, mas não fornece a fórmula para se adivinhar tal imprevisto. Ele não resolve a tensão entre ordem e desordem, pois a vertigem que

proporciona não favorece a revelação desse mistério. Ao contrário: cristaliza esse mistério imprevisível em forma de símbolo da identidade nacional, que se enraíza culturalmente a partir da tradição exaltada e re-significada pela indústria cultural.

Nesse momento inicial de sedimentação dos elementos formais do samba, em que a fruição ainda se dava “ao vivo” sem a mediação dos modernos meios de comunicação, evidenciava-se, portanto, uma luta simbólica que se caracterizava mais por suas demandas sociais, do que por questões circunscritas a um universo artístico propriamente dito. As questões eminentemente artísticas relativas ao processo de incorporação de elementos eruditos e populares na musicalidade para a construção de uma identidade cultural brasileira colocava-se como problemática à esfera da produção cultural erudita, visto que as motivações da esfera popular eram circunscritas ao universo social. Nos itens a seguir, procuro pontuar como a música popular, especialmente o samba, foi se configurando paralelamente ao desenvolvimento das indústrias da cultura.

As indústrias da cultura no debate cultural

No Brasil, o delineamento da música popular urbana, desde o samba das décadas pioneiras até a moderna música popular dos anos 60 e 70, deu-se num contexto em que os veículos de comunicação também se desenvolviam e adquiriam contornos peculiares à realidade sócio-cultural brasileira. Neste item, procuro colocar em evidência como as questões relativas à indústria cultural foram incorporadas ao debate acadêmico sobre a cultura brasileira, para, posteriormente, iniciar a argumentação sobre o arranjo sistêmico das indústrias da cultura e como tal arranjo influenciou a dinâmica dos diversos gêneros populares do período.

O disco, e principalmente o rádio, foram meios fundamentais para o enraizamento do samba na cultura musical brasileira. E não apenas trabalhos específicos sobre música popular podem fazer tal afirmação. A importância da indústria cultural na modernização do país e na reconfiguração do debate em torno da identidade cultural foi ressaltada em trabalhos que não se debruçaram especificamente sobre música popular. A temática da modernização da sociedade brasileira já foi colocada por Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (2006), e retomada em *A Moderna Tradição Brasileira* (2001). Além do debate sobre a questão da

identidade nacional (explorada numa perspectiva histórica em *Cultura Brasileira*), em *A Moderna Tradição* foi inserida a problemática de como tal identidade, tradicionalmente pautada pela discussão do nacional e do popular, se reconfigurou a partir de um particular contexto de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. Para tanto, o autor recupera a temática desenvolvida anteriormente por ele em *Cultura Brasileira...*, e recoloca a questão em novos patamares, apontando para a importância da relação entre, de um lado, a tradição do pensamento brasileiro sobre a cultura (que direcionou o debate para questões em torno do seu caráter nacional e popular), e de outro, o peculiar processo de modernização da sociedade brasileira (apreendido através do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil). Esta relação, segundo o autor, teria, num primeiro momento, escapado aos estudos acadêmicos sobre a dinâmica cultural brasileira, que atentavam mais para o caráter popular e nacional da cultura, ou para o caráter alienante da indústria cultural implantada no Brasil. Fugindo desta polaridade interpretativa, e recuperando a perspectiva de Ortiz, pretende-se aqui discutir as formas pelas quais o debate artístico implicado na MPB (que carregava as tradicionais problemáticas em torno do nacional e do popular, mas ao mesmo tempo, era travado no interior da indústria cultural) teria contribuído para que o pensamento sobre a cultura brasileira – não mais restrito à esfera erudita ou ao universo acadêmico – incorporasse as questões e contradições relativas à modernização das forças produtivas no âmbito da cultura. A MPB, entendida como nova prática de crítica cultural, teria colocado ao pensamento crítico não apenas questões herdadas da “bagagem” modernista. A MPB (juntamente com outras áreas da produção cultural, como o teatro e o cinema), por ter contribuído para a efetiva consolidação da indústria cultural no país, teria evidenciado ao pensamento crítico algumas das contradições inerentes à veiculação desse conteúdo cultural diferenciado pelas indústrias da cultura. Neste trabalho defendo que uma das formas pelas quais se deu tal articulação entre o tradicional pensamento sobre a cultura brasileira e a indústria cultural foi através da MPB, que ao mesmo tempo em que, voluntariamente ou não, resgatou a “bagagem” modernista e colocou a discussão cultural em novos termos, contribuiu também para o desenvolvimento de algumas das indústrias da cultura¹⁶.

Assim, o desenvolvimento da indústria cultural insere-se nesta discussão de duas formas: primeiramente porque, como se pode deduzir a partir das afirmações de Ortiz, foi a presença

¹⁶ A peculiar relação entre a MPB dos anos 60 e as indústrias da cultura foi desenvolvida por Marcos Napolitano e será retomada em momento oportuno. Vide Napolitano (2001).

cada vez maior dessa indústria na vida cultural do país que reorientou o tradicional pensamento, iniciado no Modernismo, sobre a produção artística brasileira. Por exemplo: se no início dos anos 60 as interpretações sobre as contradições inerentes à indústria cultural eram polarizadas em torno do papel alienante dos meios técnicos, ou da sua utilidade para a veiculação de conteúdos culturais “populares e nacionais” que contribuíssem para a emancipação popular¹⁷, a partir do tropicalismo essa discussão altera-se significativamente. Sem que nenhum desses aspectos deixasse de caracterizar as indústrias da cultura (ao menos até 1968, quando o AI-5 colocou sérios limites à veiculação de conteúdos culturais), o tropicalismo, ao incorporar a guitarra elétrica (tão símbolo do nosso colonialismo quanto a atuação das indústrias da cultura), também incorporou à imagem do Brasil que se recriava naquele momento a modernidade técnica da qual a indústria cultural era portadora. Dito de outra forma, o tropicalismo, em sua curta existência enquanto movimento artístico, contribuiu para que a indústria cultural fosse pensada de maneiras diferentes das tradicionais polarizações, sendo possível pensá-la enquanto característica do processo brasileiro de modernização cultural. Ao reunir fragmentos arcaicos e modernos da cultura brasileira numa narrativa não linear, o tropicalismo logrou incorporar a modernidade das indústrias da cultura à identidade cultural brasileira.

Em segundo lugar, o desenvolvimento da indústria cultural insere-se nesta discussão porque o exame do nível de profissionalização dessas indústrias é um dos parâmetros que se pode lançar mão para avaliar o nível de autonomização de um campo de produção simbólica. Segundo Bourdieu (2001, p. 100), existem três condições para que um determinado campo seja constituído: a existência de um público consumidor socialmente diversificado; a profissionalização tanto dos produtores de bens simbólicos como dos empresários que o comercializam; a diversificação das instâncias de consagração e difusão na luta por legitimidade (o que, no caso da produção musical, pressupõe o registro fonográfico e sua distribuição ampliada pelo rádio e posteriormente pela TV). A contemplação – ou não – dessas condições será analisada após ter sido apresentado alguns aspectos da indústria cultural no Brasil, para que

¹⁷ Sobre o ideário nacional-popular na cultura brasileira, vide principalmente Squeff & Wisnik (2004), Ridenti (2000), e Ortiz (2001 e 2006). A problemática relação entre conteúdos culturais e meios técnicos, contudo, não foi um privilégio da geração dos anos 60. O próprio Mário de Andrade já se deparava com a questão na ocasião das Missões de Pesquisas Folclóricas (se a modernidade capitalista corroía a tradição popular que mal se formara, ela também foi a responsável por seu registro físico). Por outro lado, Mário defendia que discos e fonógrafos eram essenciais no ensino de Estética e História da Música, ou mesmo no ensino de instrumentos (ANDRADE *Apud* TONI, 2004).

se possa relacionar as etapas da racionalidade técnica dos meios às etapas da profissionalização dos músicos e demais agentes do campo. Este “cruzamento” de informações, que também inclui as questões relativas à autonomia artística, tornará possível identificar o momento da autonomização do campo da MPB, e também de quais formas as indústrias da cultura atuaram como instâncias de legitimação paralela ao campo.

Dessa forma, o conceito de indústria cultural, tal como cunhado por T. Adorno (1985), não seria a melhor forma de abordar o conjunto dessas questões, dada a relevância dos processos de legitimação simbólica¹⁸ da MPB, e também pela peculiaridade do contexto brasileiro (em que a TV e a indústria fonográfica contribuíram, ao menos até 1968, para a consolidação de um segmento musical que envolvia crítica cultural num contexto político marcado pelo autoritarismo). O conceito será aqui utilizado como uma constatação, a partir da qual se pode interpretar a racionalidade do desenvolvimento dos meios técnicos. Se o objetivo deste item é o de avaliar como a diversificação das indústrias da cultura atuou na consolidação da tradição musical e na autonomização de um campo, não se poderá balizar a discussão apenas pela visão apriorística de Adorno. Entende-se que a esfera da produção massificada e estandardizada é uma dimensão fundamental da produção cultural, e que se impõe também ao “produto MPB”, mas sua

¹⁸ Sobre o assunto, vide Eagleton (1997, p. 115-142). O autor destaca as diferenças das obras de Adorno e Bourdieu a partir de uma interpretação de como o conceito de “ideologia” foi incorporado à obra de cada um deles. Adorno, segundo Eagleton, se apóia no mecanismo de troca de mercadorias para dizer que o mecanismo abstrato dessa troca, no plano da superestrutura, é a própria ideologia, pois ela equipara mercadorias que são incomparáveis. E ao realizar essa “falsa equivalência”, a ideologia para Adorno seria uma forma de “pensamento de identidade” – “um estilo verdadeiramente paranóico de racionalidade, que transmuta inexoravelmente a singularidade e a pluralidade das coisas em mero simulacro de si ou que as expulsa para além de suas fronteiras, em um ato de exclusão dominado pelo pânico” da diferença (p. 116). E para Adorno, a arte – entendida enquanto “alta cultura” – seria a única maneira de recuperar o não-idêntico, afirmando as “particularidades contra a tirania da totalidade única” (sendo a arte popular o oposto disso, ou seja, a reafirmação constante do mesmo, da identidade). Já Bourdieu preocupa-se mais com os mecanismos através dos quais a ideologia toma conta da vida cotidiana, desenvolvendo para tanto o conceito de *habitus* (em que as ações individuais são objetivamente regulamentadas sem ser o produto de obediência consciente a regras). Bourdieu, diferentemente de Adorno, compreende como naturaliza-se uma arbitrariedade a partir das ações individuais, e não a partir da onipresença da racionalidade instrumental dos meios de comunicação. E para Bourdieu, o reconhecimento dessa arbitrariedade seria o reconhecimento da legitimidade de um dado poder, que se torna assim uma violência simbólica. Esta interpretação de como a ideologia é incorporada à vida cotidiana pelos próprios agentes sociais (e não apenas por uma força externa a eles, que anula a significação cultural de suas formas de auto-representação artística) é que torna o referencial teórico de Bourdieu mais apto para a compreensão da forma de arte aqui em questão: a MPB, por sua relação com um debate intelectual mais amplo e por sua reconhecida significação cultural, enquanto arte popular, não seria simplesmente um produto dócil à dominação ideológica da indústria cultural. Para compreender a MPB do ponto de vista adotado nesta pesquisa é necessário um referencial teórico apto a perceber a ideologia não como algo mecanicamente imposto. É necessário um referencial capaz de perceber a ideologia enquanto arbitrariedade naturalizada pelas práticas individuais dos agentes, naturalização que se reverte em estratégias simbólicas de legitimação dessa arbitrariedade (sempre sustentada por um capital simbólico) pelo reconhecimento de um poder num determinado campo de atuação.

compreensão apenas a partir do conceito de indústria cultural é insuficiente para dar conta dos objetivos aqui propostos e da multiplicidade de aspectos que circunstanciam a MPB dos anos 60. Se a problemática sociológica que motivou a pesquisa refere-se aos processos de legitimação de determinado segmento da produção cultural brasileira que se situa no limites entre a produção culta e a popular, o conceito de indústria cultural não seria de fato a melhor ferramenta para se analisar tais processos. Mesmo porque, deve-se considerar a especificidade desse objeto:

No Brasil, a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada (...). (WISNIK, 2004, p. 176).

Nesse sentido, a discussão sobre indústria cultural realizada neste item do trabalho não tem por objetivo fazer uma avaliação sobre a influência ideológica dos meios técnicos no conteúdo das canções, como outros importantes trabalhos já o fizeram¹⁹. O objetivo aqui é o de apresentar, ainda que sumariamente, o arranjo sistêmico dos segmentos mais importantes da indústria cultural para a produção e circulação da música popular: o rádio, o disco, e, posteriormente, a TV. Serão priorizados os aspectos mais relevantes à discussão aqui proposta: o tipo de programação veiculada (para a compreensão de como a tradição se consolidou e quais eram os gêneros veiculados antes da eclosão da bossa nova); os dados numéricos trazidos por algumas das instituições da indústria cultural, como as entidades autorais (que ajudam a avaliar a produção dos gêneros musicais no período); e o nível de desenvolvimento dos meios técnicos antes e depois da bossa nova (para que se possa compreender o papel da indústria cultural na autonomização do campo da MPB). Sendo estes os aspectos mais relevantes para a discussão

¹⁹ Estes aspectos foram tratados, por exemplo, nos trabalhos de Tinhorão, direcionado por um nacionalismo de esquerda que vê na indústria cultural uma forma de apropriação da cultura popular genuinamente brasileira pelos segmentos da elite; de Carlos Sandroni; Hermano Vianna; Jorge Caldeira; Roberto Moura; e na tese de doutorado de José Roberto Zan, que relaciona a indústria cultural ao desenvolvimento do mercado de bens simbólicos: “(...) se, de um lado, [a indústria cultural] permitiu que ela [a música popular urbana] fosse se impondo gradativamente como manifestação cultural capaz de influir com certa vantagem nesse campo de forças, por outro, atuou como meio de massificação/estilização dessa manifestação cultural, diluindo as diversidades, atenuando os conflitos inerentes aos seus espaços sociais de origem e imprimindo-lhe novos padrões estéticos, tornando-a mais palatável para um público mais amplo”. Zan também desenvolve a perspectiva do papel estratégico do rádio na mediação dos conflitos entre o Estado e as massas urbanas nos anos 1930, tendo o samba absorvido as demandas da disciplina do trabalho imposta pelo governo de Getúlio Vargas. Sobre um momento posterior da produção musical popular brasileira, Marcos Napolitano interpreta a MPB dos anos 1960 como um campo privilegiado para a compreensão das contradições inerentes à música popular, que se colocava num espaço delimitado pelo engajamento político e pelas demandas da indústria cultural. Vide respectivamente Tinhorão (1997 e 1998), Sandroni (2001), Vianna (2004a), Caldeira (2007), Moura (2004), Zan (1997, p. 20), e Napolitano (2001).

aqui proposta, ficam, por ora, em segundo plano, outros aspectos do vasto universo da canção popular e de seu relacionamento com as indústrias da cultura.

Panorama geral dos meios técnicos

Os meios técnicos sempre desempenharam um papel estratégico na configuração da musicalidade brasileira, desde seus primórdios (num contexto em que a nascente indústria fonográfica optou por gravar o “popularesco” samba, e não o “refinado” choro, em virtude de o samba ser mais tocado nas ruas e poder potencializar o alcance do disco, mesmo sendo os aparelhos reprodutores caros e restritos aos segmentos da elite²⁰) até pelo menos a configuração do tipo de música popular urbana chamada de MPB. No início do processo de implantação das indústrias da cultura no Brasil, os meios mais importantes eram a indústria fonográfica e o rádio. Estes meios, segundo a interpretação de Renato Ortiz (2001), teriam passado por dois períodos distintos de desenvolvimento: um relativo às décadas de 1940 e 1950, e outro referente ao final dos anos 1960. Segundo o autor, antes da década de 1940 já era possível achar meios de comunicação de massa no Brasil. Mas, a presença de tais meios não pode ser tomada como a efetivação de uma cultura de massa. Para haver uma cultura de massa, não basta a presença dos meios, é necessário que toda a sociedade se reestruture para que esses meios adquiram um novo significado e uma maior amplitude social (ORTIZ, 2001, p. 38). Assim, é só na década de 40 que tem início no Brasil o processo de massificação da cultura, devido à consolidação da sociedade urbano-industrial que propiciou a modernização de alguns setores produtivos, incluindo aqueles relacionados à cultura. Ainda assim, e apesar do incremento do mercado consumidor durante as décadas de 40 e 50, a industrialização é restrita a determinados setores, não se estendendo a toda a sociedade. Isso revela incipiência da indústria cultural nesse momento inicial, ainda que ela já tivesse iniciado seu processo de consolidação (ORTIZ, 2001, p. 45).

Deve-se considerar também a fraca diferenciação entre as esferas de circulação restrita e ampliada no Brasil até pelo menos o fim dos anos 50, visto que no Brasil as condições materiais da modernização, diferentemente do contexto europeu, não tornaram possível uma autonomização efetiva entre tais esferas (ORTIZ, 2001, p. 26-28), e portanto, não teria havido

²⁰ A afirmação é de Luis Tatit, em palestra intitulada “O que é Canção”, ministrada no Curso MPB oferecido pela *Revista Cult* (SP), em 07/08/2007.

uma distinção nítida entre seus respectivos públicos. Essa característica do contexto brasileiro só se alteraria com o desenvolvimento e consolidação da indústria cultural nos anos 60 e 70 (na segunda fase de desenvolvimento destacada por Ortiz), em que a elevação do patamar tecnológico das indústrias da cultura e o significativo incremento do público ampliado contribuíram para a formação de um público que pode ser considerado “de massa”. É claro que a produção radiofônica dos anos 50 já apontava para a formação de um ambiente massivo. Mas deve-se fazer a ressalva de que o rádio nos anos 50 estava circunscrito ao universo urbano e às grandes cidades do país, faltando-lhe justamente o caráter integrador característico da indústria cultural – que só seria atingido no decorrer dos anos 60 e 70, tendo a TV papel primordial nessa integração. E o ambiente massivo só se formou no Brasil quando a tendência das indústrias da cultura no mundo já era a da segmentação do mercado (o que incluía a especialização e autonomização das etapas produtivas), o que passou a ser sentido aqui já nos anos 70²¹.

Este seria o panorama geral de como as questões relativas à indústria cultural se inserem na discussão aqui proposta. Mas, para a compreensão da tradicionalização do samba no cancionário brasileiro, é necessário retomar um momento anterior a essas fases identificadas por Ortiz, em que a incipiência dos meios e da sociedade de massas, assim como a configuração sócio-cultural do país, contribuíram para tal tradicionalização. Os anos 1920-1930 correspondem ao período em que houve um particular arranjo entre meios técnicos, produção musical popular, demandas intelectuais, mercado, e Estado. Este arranjo foi desenvolvido no trabalho de J. R. Zan (1997): partindo do desenvolvimento histórico do rádio e da indústria fonográfica no Brasil, passando pelas demandas sociais e políticas que caracterizaram os anos 30, Zan demonstrou que a consolidação do samba na programação radiofônica exigiu uma interação muito particular entre meios técnicos, músicos populares, intelectuais, mercado, e Estado. E isto, segundo o autor, contribuiu para a conversão do samba em expressão de brasilidade.

Se a indústria fonográfica impõe determinados parâmetros formais e técnicos à canção, a consolidação do rádio passa a determinar, por sua vez, a pauta e as estratégias das gravadoras. Por outro lado, a política estatal voltada para as comunicações irá interferir na configuração dos programas, o que, entretanto, não caracteriza uma relação de mera subordinação, já que as emissoras (mesmo as estatais) continuam atuando dentro do modelo comercial. Contudo, esse primeiro arranjo sistêmico dos meios de massa no Brasil vai exigir o preenchimento de determinadas condições. Do ponto de vista do mercado, fazia-se necessário a equiparação do material musical com o nível técnico da reprodução da música popular então vigente. Este movimento, por sua vez, exigia o aparecimento de produtores, músicos, compositores e intérpretes capazes de estabelecer a mediação entre a produção e um público cada vez mais amplo. Do ponto

²¹ Sobre as estratégias da indústria fonográfica no Brasil entre as décadas de 1970 e 1990, vide Dias (2008).

de vista da estética da canção, percebe-se nesses movimentos algumas ressonâncias da produção de intelectuais e artistas de elite, especialmente modernistas, e da política cultural do período Vargas, voltada para a consolidação da nacionalidade. Os processos de homogeneização e estilização da música popular nesse período vão caminhar na direção da conversão dessa manifestação cultural em expressão da brasilidade. (ZAN, 1997, p. 41).

Como se vê, a interpretação de Zan não se pautou “pelo reconhecimento de uma relação de pura subordinação entre os termos”. Dados os objetivos deste trabalho, não se poderá reconstruir aqui toda a argumentação que Zan apresentou para chegar à síntese supracitada. É possível, contudo, explicitar melhor alguns dos elos dessa interação apresentada por Zan, no intuito de se chegar à compreensão de como a tradição do samba se constituiu através do rádio. Assim, adota-se aqui não só essa síntese (que serve de ponto de partida para a argumentação a seguir), mas também o procedimento de não subordinar a consolidação da tradição do samba a apenas um desses termos.

O governo de Getúlio Vargas na década de 1930 manteve uma política cultural cujo intuito era a conversão das “massas em povo e o povo em Nação” (ZAN, 1997, p. 35), o que foi ao encontro – ainda que por caminhos ideológicos muito distintos – das demandas de intelectuais como Mário de Andrade²². Tal política cultural teve como principal veículo o rádio, sem que este tenha deixado de lado suas finalidades comerciais (regulamentadas desde 1932²³) em função das demandas estatais.

²² Mário de Andrade interpretou de uma maneira muito particular o “elemento popular” na cultura brasileira ao vislumbrar uma identidade de validade nacional que levasse a peculiaridade e a contribuição brasileira ao “patrimônio artístico da humanidade”. Para perceber a aproximação de Mário com a política cultural de Getúlio Vargas, basta lembrar que Mário de Andrade foi Diretor da Secretaria de Cultura de São Paulo entre 1935 e 1938, tendo sido financiado pelo governo para conceber e realizar a Missão de Pesquisas Folclóricas. Tal conciliação de interesses, contudo, durou apenas até a radicalização da política getulista, quando as diferenças ideológicas se sobrepuseram aos interesses comuns.

²³ O rádio foi introduzido no Brasil em 1922, e em 1923 foi fundada a “Rádio Sociedade do Rio de Janeiro”, por Roquette Pinto. No decorrer da década de 1920, o rádio no Brasil era um veículo ainda incipiente e de baixa qualidade técnica. As rádio-sociedades, como as rádios eram chamadas à época, eram comprometidas com uma “missão educativa e civilizadora”, e sua programação era voltada mais para palestras do que para produções musicais. A escassa programação musical restringia-se praticamente à música erudita. Segundo R. Ortiz, “A década de 20 é ainda uma fase de experimentação do novo veículo e a radiodifusão se encontrava muito mais amparada no talento e na personalidade de alguns indivíduos do que numa organização de tipo empresarial. (...) Durante toda a década surgem apenas 19 emissoras em todo o país, e seu raio de ação, devido à falta de aparelhamento adequado, se reduzia aos limites das cidades onde operavam. Esta situação começa a se transformar com a introdução dos rádios de válvula na década de 30, o que vem a baratear os custos de produção dos aparelhos e possibilitar sua difusão junto a um público ouvinte mais amplo. Em 1932 ocorre uma mudança na legislação, que passa a permitir a publicidade no rádio, fixando-a no início em 10% da programação diária. As emissoras podiam agora contar com uma fonte de financiamento constante e estruturar sua programação em bases mais duradouras. Evidentemente isto iria modificar o caráter do rádio, que se torna cada vez mais um veículo comercial, a ponto de alguns anunciantes se

E para garantir um público ampliado capaz de responder às necessidades dos patrocinadores, as rádios investiram numa programação voltada essencialmente para a música popular (que já era muito difundida e aceita por diversos segmentos sociais, graças ao processo de “refinamento” do samba evidenciado desde os anos 20), abandonando a “missão educativa” que tinha motivado, nos anos 20, as primeiras iniciativas de radiodifusão no Brasil. A programação pôde ser configurada desta forma tanto graças à disponibilidade de artistas talentosos (que, por suas habilidades, foram capazes de fazer a mediação entre a produção musical e o público – que ajudavam a ampliar), como pelo desenvolvimento das técnicas de gravação²⁴ (que possibilitaram novas formas de canto, menos ligadas à tradição operística e mais adaptadas à dicção do samba que ia se constituindo).

transformarem em verdadeiros produtores de programas (...). Com a legislação de 1952, que aumentou o percentual permitido para 20%, esta dimensão comercial se acentua, concretizando a expansão de uma cultura popular de massa que encontrava no meio radiofônico um ambiente propício para se desenvolver.” (ORTIZ, 2001, p. 39-40). Para um acompanhamento do número de emissoras em funcionamento em cada unidade da federação, assim como a importação de rádios, rádiosvitrolas e acessórios (dentre outras questões relacionadas a este assunto), consultar os Anuários Estatísticos do Brasil, que trazem os números relativos a tais aspectos das indústrias da cultura. Outra fonte importante sobre o rádio no Brasil é o acervo do Centro Cultural São Paulo (Divisão Arquivo Multimeios), que contém inúmeras pesquisas sobre o rádio na cidade de São Paulo, sobre as agências publicitárias atuantes nas principais rádios paulistanas (que lhes conferem um caráter empresarial desde o princípio), e também sobre as diferenças das rádios paulistas e cariocas. Sobre as “estrelas” do rádio no Brasil dos anos 30-50 e sobre o tipo de programação existente para além da musical, vide Aguiar (2007), Saroldi (2005) e Calabre (2002).

²⁴ A primeira forma de registro musical foi o cilindro, reproduzido no fonógrafo, e data de 1877 nos EUA. Dez anos depois surgiram o disco 78 rpm e o gramofone. No Brasil, o primeiro a importar cilindros e fonógrafos para a revenda foi Frederic Berliner, que o fazia desde 1897. Em 1900, Berliner funda a Casa Edison, que comercializaria os discos importados. Em 1902 Berliner passa a gravar aqui no Brasil os gêneros mais populares da época (como as modinhas, canções, lundus, valsas, polcas, tangos, mazurcas, e também o repertório das chamadas “bandas”), e as cópias para a revenda eram feitas na Alemanha. Tal repertório popular, gravado pelo sistema mecânico (que exigia grande potência vocal para que se registrasse o som), fez com que o disco aqui se difundisse. Por volta de 1911 o samba entrou no catálogo das gravadoras (“Em casa de bahiana”, registrado como gênero “partido alto”, de autor desconhecido e interpretado por um conjunto não identificado. Em 1912 os discos da Casa Edison passam a ser prensados aqui no Brasil, na fábrica da Odeon. Em 1914, a canção “A viola está magoada”, registrada como samba, é gravada na Casa Edson por Baião. Mas é “Pelo telefone” (criação coletiva apropriada por Donga) o símbolo da entrada definitiva do samba no catálogo das gravadoras instaladas no Brasil. Mas foi Sinhô quem foi o responsável por adequar a linguagem da música popular, até então marcada por elementos de origem rural e “folclórica”, às novas condições técnicas da produção, ao mercado, e ao mundo urbano. Essa adequação envolveu a introdução de letras concisas (substituindo os longos improvisos) e de melodias simples, para melhor memorização, e também um andamento dinâmico, transformações que logo caíram no gosto popular e assim difundiram-se. Por outro lado, a popularização do disco trouxe para o Brasil a influência da música estrangeira, que se fazia sentir, por exemplo, na multiplicação dos conjuntos instrumentais de inspiração jazzística (como “Os 8 Batutas”, por exemplo, criada em 1919, e que deu início à carreira internacional de Pixinguinha). Em 1927, as gravações passam a ser feitas aqui pelo sistema elétrico, que aumentou a sensibilidade na captação do som e não necessitava que o cantor gritasse para sua voz ser captada. Isso fez com que a música popular passasse por um ajuste técnico, abandonando o estilo “operístico” e permitindo novos tipos de arranjo e orquestrações. Entram em cena os maestros que configurariam o estilo de orquestração que seriam fundamentais para a linguagem musical brasileira, como R. Gnatalli, e também o músico Pixinguinha, e ainda os intérpretes que, nos anos 30, fariam parte do *cast* das principais rádios do Rio de Janeiro, como Francisco Alvez, Orlando Silva, Aracy Cortes, e Mário Reis, por exemplo (este último, sendo o que

Ao priorizar os talentos da música popular, o rádio acabou por definir as estratégias de mercado da incipiente indústria fonográfica. A interação desses fatores propiciou que o rádio passasse a ser o principal meio de comunicação da época, inclusive para a propaganda estatal, o que foi gradativamente lhe atribuindo o caráter integrador necessário para haver uma “cultura de massa” (que só se realizará plenamente décadas depois). Nesse sentido, sem a atuação estatal, o samba não teria se tornado a música símbolo nacional. De maneira complementar e não hierárquica, todos esses fatores propiciaram não só o enraizamento do samba na cultura musical brasileira através do rádio, como também o reconhecimento deste gênero como símbolo de brasilidade.

A dinâmica dos gêneros musicais através dos registros

Conforme já foi apontado, um dos elementos que podem indicar o enraizamento do samba na cultura musical brasileira seria a programação radiofônica, que veiculava os fonogramas gravados. Nesse contexto de início da indústria fonográfica (1902) e do rádio (1922) no Brasil, a música popular passava por uma transição: não só devido ao surgimento e popularização do samba e da marchinha (esta, descendente da polca-marcha européia), como também em função da renovação dos costumes e das invenções tecnológicas relacionadas ao lazer após o fim da 1ª Guerra Mundial (como, por exemplo, o rádio no início dos anos 20 e o cinema falado no final da mesma década). Os primeiros músicos populares a serem gravados e veiculados ligavam-se ou ao teatro de revista (que antes do aparecimento do rádio reunia os artistas de maior prestígio na época, como Araci Cortes, por exemplo) ou ao papel que desempenharam na consolidação do gênero samba (como Sinhô e Donga). Até 1917, não se faziam no Brasil músicas especificamente para o carnaval. Após o sucesso de “Pelo Telefone” (Donga) no carnaval de 1917, os músicos passaram a compor sambas e marchas carnavalescas

mais se utilizou dos recursos das gravações elétricas, impondo um estilo informal à maneira de cantar). Tal ajuste técnico da canção ao disco, e a melhoria da qualidade das gravações com o sistema elétrico, propiciou a expansão do mercado de discos (fazendo com que diversas empresas tivessem interesse em participar do mercado brasileiro) e da radiofonia comercial no Brasil, sendo a Odeon (com o disco de Francisco Alves) a pioneira nas gravações elétricas ainda em 1927. Em 1928, a Parlophon entre nesse mercado, e em 1929, a Columbia, a Victor, e a Brunswick. Entre 1933 até mais ou menos 1945, as principais empresas operantes no Brasil eram a Odeon, a Victor e a Columbia. Sobre o Assunto, vide principalmente Zan (1997, p. 23-29), e ainda Dias (2008); Tatit (2004) e Wisnik (2004, p. 179).

especialmente para o evento, dando início ao “ciclo da canção carnavalesca” (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 49). A mudança de costumes após a 1ª Guerra trouxe para o Brasil a influência do repertório norte-americano, marcado pelo *shimmy*, *charleston*, *black-bottom*, e principalmente pelo *fox-trot* – que vai inspirar, ainda nos anos 20, o aparecimento dos primeiros foxes brasileiros (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 49). No plano das inovações tecnológicas, até 1927, as gravações eram realizadas pelo sistema mecânico, que exigia que o cantor gritasse para que sua voz pudesse ser captada – o que gerava discos de má qualidade. Em 1927 surge o sistema elétrico, de maior sensibilidade na captação de sons, o que permitiu que o canto fosse executado de uma maneira mais natural e que os discos tivessem uma maior qualidade técnica. Isso permitiu um incremento significativo no mercado de discos. O cinema falado (1929) também contribuiu para que a “novidade tecnológica” do som gravado pelo sistema elétrico fosse mais difundida (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 49-51). A Casa Edison, responsável pelas primeiras gravações em discos no Brasil, passa a gravar não só os gêneros mais populares (como o samba e a marcha), como também a música das *jazz-bands* brasileiras que se proliferavam a reboque da entrada do repertório norte-americano no Brasil. Dessa forma, decresce o número de gravações de bandas e conjuntos de choro (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 50). Os principais nomes da época ligados ao samba foram Sinhô (que deu forma ao samba e contribuiu decisivamente para a cristalização do gênero, sendo um dos talentos que realizaram a mediação entre a produção e um público cada vez mais amplo, conforme apontado por Zan), Donga, Caninha e Careca. Em relação à marchinha, os principais nomes foram Eduardo Souto, Freire Júnior e José Francisco de Freitas. Pixinguinha é o destaque em relação às *jazz-bands* (ainda que seu grupo, *Os Oito Batutas*, tenha feito sucesso antes na França do que no Brasil). Na década de 1920 aparece também a primeira grande intérprete, Araci Cortes, projetada pelo teatro de revista da década anterior. Essa é a época de estréia de dois outros nomes importantes para o rádio, Francisco Alves (que estreou em disco em 1917) e Vicente Celestino (que estreou em disco em 1920), que desenvolveram longas carreiras prestigiadas pelos fãs até o final. Mais para o final do período aparece ainda Mário Reis, que recebeu imediata aceitação do público (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 49-51).

O repertório da época revela, além da influência da música norte-americana, que o samba foi assumindo uma posição de destaque dentre os gêneros nacionais, para o que contribuíram muito as composições feitas especialmente para o carnaval. Contabilizando-se conjuntamente os

“sambas” e os “sambas/carnaval”, a proporção de sambas em relação aos outros gêneros brasileiros foi a seguinte:

Tabela I – Número de sambas em relação a outros gêneros nacionais (1917-1928)

Ano	Sambas	Outros
1917	1	3
1918	2	8
1919	3	3
1920	6	1
1921	2	5
1922	2	11
1923	3	7
1924	3	7
1925	4	10
1926	4	6
1927	8	7
1928	10	7

Fonte: Severiano & Mello (1999, p. 49-82)

Ainda que tais dados não tragam o universo completo da relação entre sambas e outros gêneros (pois a proporção foi extraída apenas das canções mais representativas do período, segundo a visão dos autores), eles podem contribuir para a discussão aqui proposta. Tomando o ano de 1917 como marco inicial da produção de sambas para o mercado fonográfico, pode-se dizer que o samba rapidamente assumiu uma posição de destaque em relação aos outros gêneros nacionais (como a modinha, a toada, o cateretê, a embolada, o maxixe, a chula, e o choro, por exemplo) e também em relação aos gêneros produzidos no Brasil a partir de influências estrangeiras (como a valsa, o fado, e o fox). Já em 1919, dois anos após o primeiro samba ter sido gravado, o samba era responsável, segundo Severiano & Mello, pela metade das canções representativas do período, e em 1920 é notável a predominância de sambas sobre os demais gêneros (a única composição não classificada como samba é uma marcha carnavalesca – talvez único gênero a rivalizar com o samba no período). Entre 1921 e 1925, decresce a importância do samba, talvez em virtude da importância da marcha carnavalesca. Em 1926, a importância do samba volta a crescer, representando quase a metade das composições de destaque no período.

Em 1927, o número de sambas ultrapassa o de todos os demais gêneros somados, e em 1929 a hegemonia do samba em relação aos demais gêneros já é evidente.

Nos anos 30, a importância do samba e das marchinhas no repertório das rádios e na produção fonográfica é incontestável. Segundo Severiano e Mello (1999), entre os anos de 1931 e 1940 o samba é o gênero mais gravado em disco. De 6706 composições gravadas no período, 2176 são sambas (32,45% do total), e 1225 são marchinhas (18,26%). Samba e marchinha, juntos, totalizam nessa época 3401 fonogramas, correspondendo a 50,71% da produção fonográfica do país (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 86). Mesmo considerando o fato de que boa parte dessa produção era destinada à comemoração do carnaval, os números mostram que ainda assim o samba é o gênero mais gravado. Ao contrário da marchinha, cuja maior parte da produção era destinada ao carnaval, o samba figura como gênero numericamente mais expressivo dentre as gravações mais representativas do período. A importância que o samba adquiriu no cancioneiro brasileiro, ao contrário da marchinha, não dependeu exclusivamente das demandas por composições para as festividades do carnaval, como se pode observar a partir da tabela apresentada logo a seguir.

Para a construção dessa tabela (Tabela II), foram tomadas como base as seções “Destaques” e “Outros Sucessos” apresentadas ano a ano no período entre 1929 e 1945 por Severiano & Mello (1999, p. 86). Na tabela, assim como apresentado pelos autores, foram diferenciadas as composições destinadas ao carnaval (designadas por samba/carnaval e marcha/carnaval) das demais. Como se pode observar, de um total de 511 canções representativas de todo o período, 258 são sambas e 95 são marchinhas. Excetuando-se as composições para o carnaval, o samba é sem dúvida o gênero mais gravado: 205 sambas contra 18 marchinhas. Mesmo se forem considerados apenas os números relativos ao período de 1929 a 1940, o samba é responsável por 126 composições contra apenas 15 marchas.

Tabela II – Distribuição de gêneros musicais dentre as gravações mais representativas (1929-1945)

	Samba	Samba/ Canção	Samba/ Carnaval	Marcha	Marcha/ Carnaval	Valsa	Canção	Choro	Fox	Tango	Outros	Total por ano
1929	13	1	3	-	2	2	4	-	-	-	-	25
1930	3	-	2	2	5	4	1	1	1	-	3	22
1931	9	1	4	-	1	2	1	1	1	-	3	23
1932	12	-	2	-	5	2	2	-	1	1	2	27
1933	5	2	4	2	8	2	5	-	1	1	1	31
1934	4	4	3	4	10	4	-	-	-	-	-	29
1935	13	-	1	3	4	5	2	-	-	2	1	31
1936	12	1	2	1	6	5	4	-	-	-	-	31
1937	10	2	1	-	4	10	2	1	1	1	2	34
1938	12	1	2	-	5	11	-	-	3	-	-	34
1939	9	2	4	3	6	7	-	-	1	-	1	33
1940	9	1	6	-	5	7	2	-	2	-	1	33
Parcial	111	15	34	15	61	61	23	3	11	5	14	353
	126											
	160			76								
1941	17	-	4	-	2	4	5	-	1	-	1	34
1942	17	-	4	-	5	5	1	1	1	-	1	35
1943	15	1	4	1	3	3	-	-	4	-	-	31
1944	12	1	3	1	4	2	-	3	2	-	1	29
1945	15	1	4	1	2	2	1	-	2	-	1	29
Total por gênero	187	18	53	18	77	77	30	7	21	5	18	511
	205											
	258			95								

Fonte: Severiano & Mello (1999, p. 85-238)

As mesmas conclusões podem ser extraídas a partir de outra fonte. Os Anuários Estatísticos do Brasil trazem algumas seções importantes para a discussão a respeito da tradicionalização do samba no cancionário popular, como por exemplo, a seção denominada “Propriedade Intelectual”. Nela há informações sobre o registro de obras musicais, agrupadas segundo a entidade autoral onde foram registradas (Tabela III), e também por gênero (Tabelas IV e V). Deve-se ressaltar a importância do teatro de revista nos anos 1920-1930²⁵, não só por revelarem os talentos que se tornariam estrelas da Era do Rádio, como também por ser a SBAT

²⁵ Sobre o assunto, vide Severiano (2008). O teatro de revista ou teatro de variedades, “forma de espetáculo cômico-musical em que se mesclava a sátira política e social com a exploração de um humor livre, malicioso, e a exibição generosa da plástica das atrizes” (SEVERIANO, 2008, p. 54) foi especialmente importante para a música popular nos anos 20, quando o rádio ainda não havia se desvinculado de sua “missão educativa”. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica, do rádio, e do cinema nos anos 30, e com as mudanças na programação radiofônica em virtude da legislação de 1932, a importância do teatro de revista começa a declinar. A popularização destes veio a diminuir o prestígio e a importância do teatro musicado no universo musical popular. Contudo, o teatro de variedades preservou boa parte do público por vários anos. Assim, os artistas que passariam a gravar discos seriam aqueles que viviam profissionalmente da música popular em teatros de variedades e nos cafés-cantantes – espaços relativamente mais consagrados do que os picadeiros circenses, as casas de chope, e as bandas. Da mesma forma, e não por acaso, as vedetes do teatro passariam a fazer parte do elenco dos filmes musicais, lançados regularmente a partir de 1933. Sobre o assunto, vide ainda Severiano (2008, p. 60 e 95).

(Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) a principal entidade de registro autoral de obras teatrais e musicais no período.

Na Tabela IV (Registro de obras musicais na SBAT por gênero musical - 1935-1936), pode-se observar que o samba representa 915 registros (37,14% do total), enquanto a marcha representa 590 (23,96%) num universo de 2463 registros. Já na Tabela V (Registro de obras musicais no Instituto Nacional de Música por gênero musical - 1935-1939), o samba representa 41 registros (24,4% do total), contra 44 da marcha (26,19%), num universo de 168 registros.²⁶

²⁶ Embora nessa entidade o número de marchas registradas tenha sido ligeiramente maior que o número de Sambas, isso não significa que a marcha tenha uma importância maior no cancioneiro popular. Primeiramente devido ao fato de as marchas serem compostas prioritariamente para o carnaval, enquanto a importância do samba independe desta festividade (como se pode observar na Tabela IV). Em segundo lugar, devido ao fato de o Instituto Nacional de Música não ser a principal entidade de registros musicais (como se pode observar a partir do total de registros realizados em cada uma dessas entidades nas Tabelas IV e V), o que não permite uma generalização das conclusões extraídas a partir da Tabela V. Os dados da Tabela V, por representarem um universo reduzido em relação ao das outras tabelas, devem ser interpretados como dados complementares, de modo a formar um quadro geral de referências.

Tabela III - Registro de obras musicais e teatrais para garantia de direitos autorais por instituição - (1935-1939)²⁷

	1935	1936	1937	1938	1939
Instituto Nacional de Música ²⁸	37	37	28	35	31
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (composições musicais) ²⁹	925	1538	1005 (Distrito Federal)	742	819
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (peças e representações) ³⁰	8054	9532	4295 (Distrito Federal)	3838	4548
Total	09016	11107	-	4615	5398

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1936-1940)

²⁷ À época, a Biblioteca Nacional registrava apenas obras cujo assunto relacionava-se à música, e não composições. Por isso ela não aparece nesta tabela.

²⁸ A partir de 1938, o Instituto Nacional de Música passa a se chamar Escola Nacional de Música.

²⁹ Os dados fornecidos pelo Anuário Estatístico relativos ao ano de 1937 não trazem a informação referente a todas as unidades da federação, ao contrário dos anos anteriores. Em 1937, os dados referem-se apenas ao Distrito Federal, não permitindo a somatória apresentada nos outros anos. Nos anos de 1938 e 1939 não há menção a quais unidades da federação os dados se referem, o que leva a crer que eles se refiram a todas as unidades de maneira geral. Além disso, nos anos de 1938 e 1939, os dados relativos às composições musicais registradas na SBAT diferenciam “composições musicais” de “letras de composições musicais”. Nesta tabela, optou-se por apresentá-los conjuntamente.

³⁰ Mesmo o teatro de variedades entrando em declínio com o advento do disco, do rádio, e do cinema falado, os registros de obras musicais efetuados na principal associação teatral brasileira à época, em comparação com outras instituições nos anos 30, podem nos indicar a medida de sua importância. Mesmo se forem levados em consideração apenas os números relativos ao registro no Distrito Federal (cidade do Rio de Janeiro, que concentrava não só a maior parte dos teatros, como também as demais instituições em questão), é possível verificar a importância do teatro de variedades no universo musical popular. Não é possível, a partir dos dados trazidos pelo Anuário, saber quais gêneros do teatro de revista mais se apoiavam nas composições musicais populares, e por este motivo optou-se por não diferenciá-los e apresentá-los de maneira conjunta. Na seção “Diversões Públicas” dos Anuários, ao menos no período entre 1936 e 1957, é possível saber quais eram os tipos de estabelecimentos voltados para o entretenimento (e a importância do teatro de revista e do cinema pode ser avaliada a partir desses dados), o número de espectadores de espetáculos teatrais, e qual a distribuição dos espaços destinados à diversão pública nas unidades da federação (sendo possível avaliar a importância do Rio de Janeiro e São Paulo em relação às demais unidades). Optou-se por não trazer tais informações de maneira detalhada em função do foco da pesquisa, embora se reconheça a fecundidade desses e de outros dados contidos nessa fonte, pouco explorada pelas pesquisas acadêmicas sobre cultura. Após 1957, a metodologia adotada pelo IBGE suprimiu os detalhes trazidos pela seção, que passou a não trazer mais os tipos de casas noturnas e os tipos de espetáculos apresentados nessas casas.

**Tabela IV - Registro de obras musicais para garantia de direitos autorais
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) por gênero musical - (1935-1936) ³¹**

	1935	1936	Total
Samba	312	603	915
Marcha	238	352 ³²	590
Valsa	116	196	312
Canção e Cançoneta	62	65 ³³	127
Fox	34	44	78
Choro	28	49	77
Tango	23	29	52
Toada	-	12	12
Fado	8	3	11
Embolada	5	18	23
Cateretê	-	5	5
Rumba	4	3	7
Ranchera	3	10	13
Serenata	3	2	5
Batucada e batuque	-	3	3
Dobrado	-	3	3
Polca	2	3	5
Noturno	2	1	3
Melodia	-	2	2
Minueto	-	1	1
Prelúdio	1	1	2
Rapsódia	1	-	1
Berceuse	1	-	1
Elegia	1	1	2
Hino	1	5	6
Maxixe	1	3	4
Aria	-	1	1
Barcarola	-	1	1
Fantasia	-	1	1
Habanera	-	1	1
Improviso	-	1	1
Lied	-	1	1
Mazurca	-	1	1
Saudação musicada	-	1	1
Shimmy	-	1	1
Solo	-	1	1
Outros gêneros	79	114	193
Total	925	1538	2463

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1936-1937)

³¹ A partir do ano de 1937, o Anuário Estatístico passou a não mais trazer informações acerca dos gêneros registrados na SBAT – talvez em função do declínio do teatro de revista em relação ao rádio. A partir de então, a única instituição a trazer dados referentes aos gêneros registrados para garantia de direitos autorais é o Instituto Nacional de Música, que a partir de 1938 passou a chamar-se Escola Nacional de Música.

³² Inclui marchinhas.

³³ O anuário de 1937 traz o item como “Canção e Cantiga”, diferentemente do anuário do ano de 1936, que o traz como “Canção e Cançoneta”.

**Tabela V - Registro de obras musicais para garantia de direitos autorais
Instituto Nacional de Música por gênero musical - (1935-1939)**

	1935	1936	1937	1938 ³⁴	1939	Total
Estudo	2	3	2	-	-	7
Capricho	1	-	-	-	-	1
Método	-	2	1	1	1	5
Música Sacra	1	1	-	1	1	4
Hino	1	-	1	2	-	4
Melodia	2	-	-	-	-	2
Serenata	1	-	-	-	-	1
Marcha	9	8	7	11	9	44
Marcha-Hino	-	-	-	1	-	1
Valsa	4	1	11	1	2	19
Valsa-canção	1	-	-	3	-	4
Fado-canção	1	-	-	-	-	1
Canção	5	-	2	2	-	9
Samba	8	12	3	3	7	33
Samba-canção	-	2	-	2	4	8
Fox-trot	1	3	-	-	-	4
Fox-trot-canção	-	1	-	-	3	4
Tango	-	4	-	-	-	4
Clássico	-	-	-	-	1	1
Côro orfeônico	-	-	-	-	1	1
Folk-lore	-	-	-	-	1	1
Toada sertaneja	-	-	-	-	1	1
Outros gêneros	-	-	1	8	-	9
Total	37	37	28	35	31	168

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1936-1940)

A partir dessas tabelas, relativas aos anos 30 prioritariamente, podem ser tiradas algumas conclusões³⁵. Em primeiro lugar, a importância do samba no cancioneiro nacional pôde ser

³⁴ A partir de 1938, o Instituto Nacional de Música passa a se chamar Escola Nacional de Música

³⁵ Os dados trazidos pelos Anuários e aqui apresentados evocam uma série de questões, que em função do foco do trabalho, não poderão ser aqui exploradas. Por exemplo: quais os gêneros contemporâneos ao samba que teriam influenciado seu desenvolvimento estético? Quais as influências que teriam sido absorvidas para a constituição desta tradição musical popular (desde os primeiros lundus e maxixes até as valsas e marchas, que nunca deixaram de ser compostas)? Como se davam as interpenetrações entre gêneros descendentes da música ligeira européia (que aqui eram assumiam status de música erudita, como a polca) e dos elementos populares brasileiros? Seria possível analisar, em perspectiva histórica, a dinâmica do processo criativo da música popular a partir desses registros? Se sim, tal dinâmica poderia ser sobreposta à dinâmica do mercado consumidor de música, e então, seria possível analisar em que medida a produção musical e o mercado se nutrem reciprocamente, e assim seria possível avaliar o poder consagrador do mercado. Tal comparação poderia indicar qual o momento em que o mercado teria passado a atuar com maior eficácia como instância de consagração simbólica. Como seria a dinâmica do trânsito entre gêneros eruditos e populares na constituição da musicalidade brasileira? Se desde o nascimento do choro no início do século XX, a música ligeira européia (como as valsas e polcas, aqui consumidas em salões pela elite) era assimilada e reinventada a partir dos dados culturais locais, compreender a dinâmica dos gêneros musicais compostos desde o

avaliada em termos estatísticos. Creio que a fundamentação quantitativa sobre a tradicionalização do samba no cancioneiro brasileiro nos anos 30 é essencial para se escapar às discussões pautadas pelo senso comum (em que a “tradição” do samba é tomada como *fato*, simplesmente por sua permanente *influência* na música popular brasileira até os dias atuais, sendo símbolo incontestado de brasilidade). Essa perspectiva, que vê no samba dos anos 1920-1930 o “marco zero” da brasilidade em termos musicais, pode facilmente assumir contornos ideológicos, como foi o caso dos críticos envolvidos com a *Revista de Música Popular* nos anos 1950³⁶, e também no caso da obra de Tinhorão (que a despeito da importância de sua pesquisa documental e em fonogramas, se orienta por um nacionalismo de esquerda que não é capaz de perceber outros elementos na bossa nova que não a “alienação” e o “branqueamento” das expressões populares de origem negra). Creio que o procedimento adotado aqui de tentar analisar a produção do samba nos anos 1930 em termos fonográficos, radiofônicos, e também a partir do registro em entidades autorais, contribui para que não se incorpore de forma acrítica tal processo de tradicionalização desse gênero. Entende-se que tal processo tem uma “materialidade”, que foi documentada pelo disco, pelo rádio, e pelas entidades autorais: se entre 1931 e 1940 o samba representou 32,45% dos fonogramas gravados (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 86), e nos anos 30 ele era tanto o gênero mais representativo do período (Tabela II) como o mais registrado nas entidades autorais (Tabelas IV e V), o cruzamento desses dados pode avaliar e comprovar a “materialidade” dessa tradição, prolongada durante os anos 40 e 50³⁷.

início do século pode nos dar pistas de como funciona a dialética entre o local e o cosmopolita na cultura brasileira. Estas questões se relacionam à problemática deste trabalho, mas não se colocam como objetivos da pesquisa esclarecer os meandros dessas questões. Apenas alguns aspectos delas podem ser aqui discutidos, e serão apresentados adiante. Acredito, contudo, que os Anuários tragam dados relevantes a tais discussões.

³⁶ Logo adiante, voltarei à *Revista de Música Popular* e à maneira que seus críticos interpretaram a tradição musical brasileira e os *estrangeirismos* veiculados pelo rádio, no intuito de demonstrar como a crítica musical dos anos 50 retomou, de maneira muito particular, algumas das concepções de Mário de Andrade para legitimar o “samba tradicional” na programação (e em contrapartida, condenar a influência da música estrangeira). Este teria sido o contexto musical da segunda metade dos anos 50, em que o surgimento da Bossa Nova se insere.

³⁷ Os dados relativos aos anos 1940 e 1950, que confirmam tal processo de tradicionalização do samba, serão apresentados logo adiante. Deve-se considerar que o mercado musical dos anos 40 e 50 não era ainda muito segmentado: o samba era o principal segmento, não havendo, à exceção talvez do baião, outros que pudessem rivalizar com sua hegemonia na programação radiofônica. A segmentação do mercado se aprofundaria apenas a partir dos anos 60. As tendências da MPB, devido a tal segmentação, jamais chegaram a alcançar nos anos 60 posições equivalentes às do samba nas décadas anteriores, mas nem por isso devem ser interpretadas como comercialmente irrelevantes. A importância comercial das tendências da MPB nos anos 60 em comparação à relevância comercial do samba nas décadas de 40 e 50 deve, portanto, ser interpretada levando-se em consideração tal mudança estrutural.

Ao trazer tais dados estatísticos, buscou-se fugir das interpretações apriorísticas ou ideológicas sobre a questão, nas quais se toma a tradição do samba como *fato* e como símbolo de brasilidade sem fundamentar sua centralidade na “formação cultural” brasileira como um todo. Nessas interpretações, tampouco se compreende a transformação dos elementos formais do samba a partir de uma perspectiva integrada à compreensão das mudanças impostas pela modernização (que não respondem unilateralmente às demandas estatais, como em algumas análises sobre o samba dos anos 30, mas respondem a uma dinâmica maior, em que se pesem as demandas de fruição musical de uma sociedade que se moderniza). Procurou-se aqui fugir dessas interpretações, agregando ao assunto dados estatísticos que possam fundamentar o debate. E cumprida esta etapa da argumentação, que tentou demonstrar através dos registros nas entidades autorais da época como o samba se tornou uma tradição, se poderá interpretar a bossa nova como uma re-significação dessa tradição sem, contudo, incorrer em argumentos pautados pelo senso comum (muito difundido pela crítica musical e pela memorialística sobre a bossa nova).

Em segundo lugar deve-se considerar a importância da SBAT (fundada em 1917) para o registro de obras musicais nos anos 30, e as implicações dessa importância para o universo da produção musical popular. Conforme já fora dito, o teatro de revista foi especialmente importante para a música popular quando não havia ainda o rádio. Com o desenvolvimento deste, e também do cinema, o teatro de revista foi perdendo importância. Mesmo assim, a entidade responsável pelo registro das músicas para fins de cobrança de direitos autorais nos anos 30 continuou sendo a SBAT, circunscrita ao universo teatral. Ou seja, mesmo na década de 30 – quando a forma do samba se cristalizou, diversos compositores e intérpretes deste gênero construíram suas reconhecidas carreiras no rádio, e o gênero passou a ser o mais representativo do cancionário popular – a entidade de registro continuava sendo a SBAT, entidade prioritariamente do meio teatral. Isso demonstra que nas décadas de 1920 e 1930, as esferas da produção cultural popular ainda não tinham fronteiras bem definidas, sendo assim impossível falar em autonomização de um *campo de produção simbólica*, ainda que músicos como Noel Rosa, por exemplo, tenham nos anos 30 cristalizado a forma do samba como ele é conhecido ainda hoje, e tenham elevado os patamares de consumo do gênero a níveis inéditos para a época³⁸, rompendo inclusive limites de classe. Além disso, como afirmou Renato Ortiz (2001, p.

³⁸ Essa é a tese de Wander Nunes Frota, que afirma que é nos anos 1920-30 que se forma o *campo* da música popular brasileira a partir da obra de Noel Rosa (primeiro a ter que lidar com a indústria cultural já formada). É bem

26-28), a presença de alguns meios de comunicação de massa não significava que havia uma cultura de massa no país. Isso demonstra a incipiência da indústria cultural brasileira nos anos 30, o que impede que haja a diversificação das instâncias de legitimação paralelas ao campo (exigência para haver um campo, segundo os pressupostos de Bourdieu). Não obstante, se for analisado o universo de registros efetuados na SBAT em apenas dois anos (2463 registros) e no Instituto Nacional de Música durante a década de 30 (168 registros), pode-se perceber que a SBAT era uma entidade mais importante para a categoria musical do que o próprio Instituto Nacional de Música. Isso evidencia a pouca autonomia existente entre as diversas esferas da produção cultural nos anos 30.

Ainda que os dados trazidos pelos Anuários não dêem conta de toda a produção musical brasileira (devido ao fato de que grande parcela da produção não era sequer registrada)³⁹, tais dados são úteis à argumentação. Isto por vários motivos: em primeiro lugar, esta limitação da fonte corrobora a idéia de que o mercado de música à época estava muito longe de uma condição ideal de profissionalização, uma vez que muitas músicas não eram sequer registradas. Em segundo lugar, os dados relativos aos gêneros registrados nos anos 40 e 50 (apresentados a seguir) podem contribuir para se avaliar a continuidade do processo de tradicionalização do samba iniciado nos anos 30: as tabelas apresentadas a seguir indicam que o samba continuava a ser o gênero mais registrado. Em terceiro lugar, a gama de gêneros computados pelo IBGE pode fornecer um bom parâmetro para a análise que se fará adiante sobre o período que antecedeu o surgimento da bossa nova (marcado pelo esgotamento formal do samba, e pelo surgimento de novos gêneros, como o baião nos anos 40 e o rock nos anos 50). Vejamos então as tabelas:

verdade que Noel Rosa foi o pioneiro em muitos aspectos (como na fixação do padrão composicional do samba como conhecido atualmente, por exemplo), tendo contribuído enormemente para o que chamo aqui de processo de tradicionalização do samba no cancionário popular brasileiro. Tais aspectos foram bastante explorados na obra de Frota. No entanto, também é verdade que Noel não chegou a participar de entidades arrecadoras de direitos autorais, sendo notória a prática de venda de autorias nessa época. Dessa forma, creio que as condições materiais para a autonomização de um *campo* não tenham sido totalmente contempladas ainda nos anos 30, e espera-se que os dados aqui apresentados e a argumentação empreendida contribuam nesse sentido. Vide Frota (2003).

³⁹ Dados os limites deste trabalho, não se pôde complementar as informações trazidas pelos Anuários com, por exemplo, uma pesquisa aprofundada sobre como o samba figura dentre os gêneros da programação radiofônica, ou ainda na publicidade do veículo. Mas essa seria uma interessante e importante pesquisa, que poderia indicar em que medida as preferências dos ouvintes contribuíram para o processo de tradicionalização do samba. Sobre o assunto, de uma perspectiva histórica, vide Lenharo (1995). Algumas biografias, como a de Almirante, também podem ser úteis nesse sentido. Vide Cabral (1990). Para os objetivos deste trabalho, independentemente se o samba era ou não o gênero mais tocado nas rádios, compreende-se que o samba é o veículo da identidade nacional, uma vez que os brasileiros parecem se exprimir musicalmente através dele em suas diversas subdivisões.

Tabela VI - Registro de obras na Escola Nacional de Música por gênero musical – (1940-1949)

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	Total
Batucada	-	2	2	23	6	5	6	6	-	-	50
Canção	7	9	13	128	10	6	18	26	11	5	233
Folclore	-	12	1	2	-	5	1	5	-	-	26
Foxtrote	-	4	8	57	2	5	14	5	3	12	110
Foxtrote-canção	1	5	1	36	2	2	-	2	1	-	50
Marcha	41	36	17	521	25	19	53	28	21	38	799
Samba	44	42	228	644	96	47	119	42	32	48	1342
Samba-canção	1	-	4	30	6	2	-	8	7	-	58
Tango	1	-	6	57	2	4	8	4	1	4	87
Valsa	17	8	13	325	25	17	36	21	10	28	500
Valsa-canção	3	4	7	72	2	3	-	1	2	-	94
Outros/Sem especific.	27	56	115	147	31	25	20	59	38	52	570
Total	142	178	415	2042	207	140	275	207	126	187	3919

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1940-1949)

Observa-se na tabela VI que a mesma tendência verificada nos anos 30 mantém-se nos anos 40: o samba continua sendo o gênero mais registrado. Se entre 1931 e 1940 o samba foi o gênero mais gravado (representando 32,45% dos fonogramas do período (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 86), na década de 1940 inteira, o gênero representou 34,24% dos registros na ENM. Se for incluído o samba-canção, o percentual sobe para 35,72%, contra 20,38% da marcha, e 15,15% da valsa e suas variações. Na tabela VII, a classificação do IBGE é ligeiramente diferente: os gêneros são englobados em três grandes categorias, sendo a categoria “Música Fina” responsável por 4,03% dos registros, a categoria “Música Ligeira” por 20,57% (tendo a valsa 57,94% dos registros da categoria e 11,92% sobre o universo dos registros), e a “Música Folclórica e Popular” por 58,46% desses registros. Dentro dessa categoria, o samba representa 45,06% dos registros (26,34% do total), enquanto a marcha representa apenas 28,61% (16,73% do total). Também nessa última categoria, insere-se pela primeira vez o baião: ainda que não haja registros, a inclusão desse gênero nos levantamentos do IBGE é indicativa da mudança na programação radiofônica nos anos 40 a partir do sucesso das músicas de Luiz Gonzaga⁴⁰. A divisão em categorias é útil para se compreender a dimensão que a música popular assumiu na vida cultural do país. A importância da música popular pode ser evidenciada também no tipo de programação veiculada pelas rádios: entre 1946 e 1951, o repertório enquadrado dentro da categoria “Música Folclórica e Popular” equivalia, em média, de 45 a 50% da

⁴⁰ Este assunto é particularmente importante na argumentação que será feita a seguir sobre a dinâmica dos gêneros musicais que antecederam a bossa nova, e será retomado adiante.

programação das rádios brasileiras (percentual bastante expressivo se considerado o fato de que apenas cerca de 55% da programação radiofônica do período era dedicada à música)⁴¹. Não obstante, a categorização conjunta de música popular e música folclórica é indicativa do tipo de interpretação sobre a tradição musical popular que começava a se enunciar entre os pesquisadores do IBGE e também entre os críticos musicais da *Revista de Música Popular*⁴². O processo de tradicionalização do samba no cancionário popular, e seu enraizamento na cultura musical a partir do repertório da programação radiofônica, também pode ser evidenciado a partir dos registros na ENM durante a década de 1950:

⁴¹ Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1948-1953). O Anuário número XV (1954) não traz a categoria “Música Folclórica e Popular” separadamente da categoria “Música Ligeira”, não sendo possível apresentar tal estatística. Os anuários número XVI, XVII, XVIII, XIX, e XX (que se dedicam ao período entre 1953 e 1957) não trazem qualquer informação sobre a programação musical das rádios. Tal informação só reaparece no Anuário número XXI (1960), que confirma para o ano de 1958 o percentual médio de 55% destinado à programação musical. Contudo, a “Música Folclórica e Popular” ocupa apenas 39,06% do total de horas de emissão, o que evidencia uma queda de 5 a 10 pontos percentuais em relação ao período entre 1946 e 1951 apontado acima. Isto pode ter ocorrido em função do aumento de veiculação de “Música Ligeira” e também devido à inclusão de uma nova categoria (“Programa de Auditório”) na metodologia do IBGE, que ocupou em 1958 2,4% da programação radiofônica. Sabe-se, no entanto, que tais programas dedicavam-se preferencialmente à música popular, o que ameniza a queda percentual da categoria “Música Folclórica e Popular”.

⁴² Os críticos da *Revista de Música Popular* retomaram o nacionalismo de Mário de Andrade de uma maneira muito particular, no intuito de valorizar o samba tradicional com um elemento constitutivo da cultura nacional e do folclore brasileiro, e que por este motivo deveria ser valorizado em detrimento dos gêneros mais “comerciais” e da influência do repertório estrangeiro na música brasileira. O assunto será retomado adiante.

Tabela VII - Registro de obras na Escola Nacional de Música - composições musicais segundo o gênero artístico - (1947-1949)

		1947	1948	1949	Total
Musica Fina	Sacra	-	1	4	5
	De Câmara	-	-	7	7
	Lírica	-	1	-	1
	Sinfônica	-	-	2	2
	Outras	-	6	-	6
	Total		8	13	21
Música Ligeira	Canção	26	11	5	42
	Opereta	-	-	1	1
	Valsa	22	12	28	62
	Outras	-	2	-	2
	Total	48	25	34	107
Música folclórica e popular	Baião	-	-	-	-
	Bolero	-	-	7	7
	Choro	-	-	9	9
	Foxtrote	7	4	12	23
	Frevo	-	-	1	1
	Marcha	28	21	38	87
	Samba	50	39	48	137
	Tango	4	1	4	9
	Outras	11	4	16	31
	Total	100	69	135	304
Outros gêneros/não classificados	-	59	24	5	88
Total	-	207	126	187	520

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1950)

Tabela VIII - Registro de obras na Escola Nacional de Música - composições musicais segundo o gênero artístico - (1950-1959) ⁴³

		1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	Total ⁴⁴	
Música Fina	Sacra	1				10	5	12	16	8	4		
	De Câmara	2				2	5	3	2	9	10		
	Lírica	1				2	1	-	1	-	2		
	Sinfônica	1				3	2	2	1	5	5		
	Clássica	NC				-	-	30	19	12	7		
	Didática	NC				NC	NC	23	22	26	9		
	Outras	1				26	22	11	16	18	32		
Total		6	13	18	11	43	35	81	77	78	69	431	
Música Ligeira	Canção	22				65	165	59	69	104	184		
	Opereta	1				3	-	-	2	-	4		
	Valsa	21				102	125	116	112	42	34		
	Outras	6				6	24	3	12	17	6		
	Total		50	62	62	136	176	315	178	195	163	228	1565
Música Folclórica e Popular	Baião	NC	NC	6	40	47	45	48	42	35	49	312	
	Bolero	14	38	33	44	58	244	103	84	92	63	773	
	Choro	7	5	11	7	29	10	23	18	19	23	152	
	Foxtrote	15	18	8	24	17	97	56	43	39	51	368	
	Frevo	2	2	1	3	4	-	6	4	13	8	43	
	Marcha	42	45	21	103	136	103	116	105	121	234	1026	
	Rock-balada	NC	NC	NC	NC	NC	NC	NC	NC	NC	NC	9	9
	Samba	86	114	59	160	215	251	379	286	382	448	2380	
	Tango	8	2	102	8	21	86	41	38	27	23	356	
	Outras	20	32	27	73	45	153	155	67	91	118	781	
Total		194	256	268	462	572	989	927	693	864	1057	6282	
Outros gêneros/ não classific.	-	18	13	31	-	13	161	5	18	7	5	271	
Total	-	268	344	379	609	804	1500	1191	983	1112	1359	8549	

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1951-1960)

Observa-se na tabela VIII que a mesma tendência verificada nos anos 30 e 40 mantém-se também na década de 1950: o samba continua sendo o gênero mais registrado. Com 2380 registros, o samba representa 37,88% da categoria “Música Folclórica e Popular” e 27,83% do total de registros. Em relação à década de 1940, observa-se, porém, uma queda significativa da importância numérica do samba em relação aos outros gêneros: se nos anos 40 o samba (incluindo-se o samba-canção) representava 35,72% do total de registros, nos anos 50 esse percentual caiu para os referidos 27,83%. A explicação não estaria na oscilação das categorias “Música Fina” e “Música Ligeira”, pois no final dos anos 40, estas duas categorias

⁴³. A referência “NC” indica que o gênero em questão “não consta” da relação de gêneros trazido pelos Anuários naquele ano, apenas nos anos seguintes. Os traços indicam que não há registros para aquele gênero no ano indicado.

⁴⁴ A somatória final não é possível em todos os casos, pois os Anuários não especificam os gêneros em alguns períodos, apenas a categoria mais ampla.

representavam respectivamente 4,03% e 20,57% dos registros totais (ou 24,6% juntas), enquanto na década de 50 essas duas categorias representaram 5,04% e 18,3% do total de registros (ou 23,34% juntas). A oscilação é, portanto, insuficiente para explicar a queda do número de registros de Sambas, pois ela foi negativa (menos 1,26 pontos percentuais). No final dos anos 40, a categoria “Música Folclórica e Popular” respondia por 58,46% dos registros, e nos anos 50 ela passa a responder por 73,48%. Observa-se que houve um crescimento significativo de registros na categoria “Música Folclórica e Popular” nos anos 50. Tal incremento, contudo, não trouxe um crescimento da importância numérica do samba. Mesmo este sendo o gênero mais registrado no período, inclusive com larga margem de vantagem sobre os demais, o samba não contou com um incremento à altura do crescimento da categoria da qual faz parte. Tal situação pode ser creditada ao surgimento de outros gêneros populares capazes de rivalizar com a tradição do samba, como o baião, por exemplo, ou ainda à política de boa vizinhança dos EUA com a América Latina no pós-guerra, que fez com que gêneros latinos (como o bolero e o tango) e norte-americanos (como o foxtrot e o rock) fossem mais assimilados do que antes. Esse gêneros, à exceção do rock, sempre constaram dos registros brasileiros. Mas nos anos 50 eles realmente assumem uma importância significativa, o que aponta não apenas para a influência estrangeira no repertório nacional (muito combatida pelos críticos da *Revista Música Popular*), como para um certo esgotamento do repertório apoiado no samba (que há pelo menos três décadas era hegemônico na programação radiofônica).

Basicamente as mesmas conclusões podem ser obtidas a partir da análise dos lançamentos em disco 78rpm, conforme tabela apresentada a logo a seguir. Nas décadas de 1940 e 1950, o samba, individualmente, é o gênero mais gravado. Contudo, a proporção entre sambas e outros gêneros é muito mais equilibrada na década de 1940 do que na de 1950, o que sugere que a multiplicação de gêneros evidenciada durante a década de 1950 (incluindo o baião) incidiu diretamente na preferência dos consumidores. Os dados também permitem a visualização da ascensão e queda do baião no panorama dos gêneros lançados em discos 78rpm. E finalmente, o aumento no total de compactos lançados na década de 1950 aponta para um incremento do mercado de música no Brasil a partir desse período, embora o decréscimo ao final da década sugira uma perda de importância desse formato para os lançamentos em LP.

Tabela IX – Lançamentos em 78rpm por gênero musical (1930-1960)⁴⁵

	Samba	Marcha	Canção	Samba-Canção	Valsa	Baião	Outros	Total
1930	77	59	93	-	36	-	181	446
1931	87	31	40	-	21	-	117	296
1932	135	34	56	-	37	-	123	385
1933	138	77	75	-	49	-	119	458
1934	110	105	36	3	57	-	157	468
1935	115	127	52	1	64	-	137	496
1936	152	144	50	2	46	-	124	518
1937	162	107	54	2	77	-	157	559
1938	105	97	58	3	74	-	169	506
1939	211	149	60	3	75	-	220	718
1940	176	120	74	2	62	-	207	641
1941	210	131	36	0	82	-	264	723
1942	237	64	19	1	60	-	151	532
1943	214	76	38	1	65	-	154	548
1944	178	69	29	0	55	-	212	543
1945	236	60	52	1	82	-	284	715
1946	241	65	38	2	55	2	233	636
1947	152	68	40	4	46	2	158	470
1948	131	45	27	1	40	2	226	472
1949	104	46	22	5	23	9	167	376
1950	177	66	34	7	36	45	316	681
1951	227	77	71	13	62	112	361	923
1952	282	108	121	36	78	114	369	1108
1953	264	69	144	46	89	159	421	1192
1954	204	62	109	23	104	109	430	1041
1955	214	70	110	19	55	65	498	1031
1956	219	88	115	11	62	65	560	1120
1957	178	70	96	18	50	32	315	759
1958	178	49	110	43	23	21	235	659
1959	164	62	117	24	44	27	567	1005
1960	149	53	84	26	34	23	464	833

Fonte: Base de dados “Disco” da Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco⁴⁶.

Para que se possa extrair mais conclusões dos dados apresentados até o momento, é necessário fazer um parêntesis sobre algumas das características das entidades autorais do período destacado. Ainda que elas não tenham grande relevância na organização da produção

⁴⁵ Até 1933, os sambas-canção são apresentados conjuntamente com os sambas. O gênero “canção” inclui: valsa-canção, tango-canção e fox-canção.

⁴⁶ FONOTECA DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>. Consulta em 02 de março de 2010. A base de dados Disco é oriunda do catálogo “Discografia Brasileira 78 rpm”, que engloba o período entre 1902 e 1964, de autoria dos pesquisadores Grácio Barbalho, Alcino Santos, Jairo Severiano e M. A. Azevedo (Nirez), onde são encontrados 57.601 registros fonográficos.

musical analisada neste trabalho – a MPB – as informações podem ser úteis para a compreensão dos caminhos que levaram à tradicionalização do samba.

A SBAT, fundada em 1917 por nomes como Chiquinha Gonzaga⁴⁷, foi a primeira entidade autoral a registrar obras musicais. A seguir, vieram a extinta ABCA (Associação Brasileira de Compositores e Autores), em 1938; a UBC (União Brasileira de Compositores) em 1942; a Sbacem (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música) em 1946; e a Sadembra (Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil) em 1956⁴⁸. Essas entidades fizeram parte daquilo que Rita Morelli (2000) chamou de “período pioneiro” do campo autoral brasileiro, que se estendeu até 1960. Todas essas entidades foram fundadas por uma mesma geração de grandes nomes da música popular, em aliança com os editores e reprodutores das obras no mercado carioca dos anos 1920-30. Essa aliança efetivou-se a partir do reconhecimento da necessidade do suporte físico para que as canções pudessem ser executadas publicamente e gerassem direitos autorais. A participação de editores foi, portanto, constitutiva das próprias características internas dessas entidades (MORELLI, 2000, p. 48).

Entre 1934 e 1960, a principal atribuição dessas entidades era de natureza econômica, visto que a função delas era a “cobrança aos usuários e de pagamento aos autores associados a participação legal nos proventos financeiros gerados pela utilização de suas obras” (MORELLI, 2000, p. 35). Segundo Morelli, os dirigentes dessas entidades, sobretudo os editores, eram portadores de um discurso “arrogante”, pois “agiam e falavam como se as entidades não fossem simples intermediárias entre autores e usuários (...), mas as fontes originárias dos direitos autorais, aos quais os titulares não teriam acesso em sua condição de autores de músicas economicamente utilizadas, mas na condição de sócios das entidades”. (MORELLI, 2000, p. 36).

⁴⁷ Fundadores da SBAT em 1917: Alvarenga Fonseca; Luiz Peixoto; Antônio Quintiliano; Mauro de Almeida; Avelino de Andrade; Oduvaldo Vianna; Bastos Tigre; Oscar Guanabara; Carlos Cavaco; Paulino Sacramento; Domingos Roque; Rafael Gaspar da Silva; Eurycles Mattos; Raul Martins; Fábio Aarão Reis; Raul Pederneiras; Francisca Gonzaga; Viriato Corrêa; Gastão Tojeiro. Fonte: SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES. Fundadores. Disponível em <<http://www.sbat.com.br/>>. Acesso em: 22 set. 2009.

⁴⁸ Enquanto os registros da SBAT foram incorporados já desde 1917 (ano de sua fundação) como fonte de dados para as tabelas da seção “Propriedade Intelectual” dos Anuários Estatísticos, os registros da UBC (fundada em 1942), e da Sbacem (fundada em 1946) foram incorporadas como fontes para tal seção dos Anuários apenas em 1955. Os registros da Sadembra, fundada em 1956, aparecem nesse seção dos Anuários só em 1960. Contudo, em 1961 a seção “Propriedade Intelectual” sofreu considerável redução, ficando restrita aos dados fornecidos pelas fontes Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes e Escola Nacional de Música. Além disso, a partir de 1961 a seção não traz informações sobre os gêneros registrados, diferentemente de todos os Anuários anteriores.

O reconhecimento da necessidade do suporte físico para haver geração de direitos de execução implicou na cessão da titularidade de parcela desses direitos dos compositores aos editores gráficos, que detinham o monopólio dos contratos e dos registros das partituras. Essa prática tornou-se muito corriqueira, fato que teve conseqüências diretas para a estrutura das entidades pioneiras. Se os editores eram “necessários” para a geração de direitos, era legítimo que eles ocupassem os cargos da diretoria das entidades, justamente por sua centralidade nesse processo. Por outro lado, a prática da cessão de parte dos direitos dos autores para os editores fez com que os autores “mais executados” (ou seja, os autores ligados ao samba) se identificassem com os interesses dos editores, pois quanto maior fosse a arrecadação sobre as obras, maiores seriam os ganhos de ambos. Tal identificação fez com que um dos critérios para o acesso dos autores aos cargos da diretoria das entidades fosse a pontuação gerada pela arrecadação de direitos: quanto mais direitos arrecadados pelos autores (o que gerava também prestígio político destes diante dos editores), maior era a pontuação individual que dava acesso aos cargos. Tal mecanismo acabava por concentrar o poder de decisão nas mãos dos editores e de um pequeno grupo de autores, que tinham como interesse em comum perpetuar a estrutura de poder que lhes garantia a decisão sobre os critérios de arrecadação. Esta estrutura organizacional, salvo algumas particularidades, foi mantida nas diversas entidades autorais até os anos 60.

Todas as práticas societárias dessas entidades do “período pioneiro” descritas por Morelli indicam que os interesses dos músicos em viver profissionalmente da atividade artística não eram suficientemente contemplados – o que implica dizer que o universo da produção musical popular não havia proporcionado aos artistas, até os anos 60 pelo menos, a autonomia financeira necessária para haver a autonomização de um *campo* nos termos de Bourdieu.

A maciça participação de editores na diretoria das entidades, assim como o “plano de distribuição de direitos autorais” (MORELLI, 2000, p. 39) adotado na Sbacem, portanto, indicam que a distribuição desses direitos garantidos por lei estava longe de atender aos interesses econômicos dos músicos. Ao privilegiar determinados afiliados (e não o universo todo de autores com direitos de execução), e ao tomar como referência apenas a música executada ao vivo (o que pressupunha ignorar as execuções de música gravada nos anos 50, bem como a substituição da partitura pelo disco como suporte material da obra), as entidades pioneiras demonstram não só um anacronismo em relação ao mercado musical que aos poucos ia se impondo, como também

indicam a falta de liberdade – financeira, pelo menos – dos músicos de viverem profissionalmente de sua atividade. A participação de editores nas entidades autorais do “período pioneiro” reforçou o caráter econômico dessas entidades, assim como reforçou a dependência dos músicos em relação a agentes que não se pautavam por interesses artísticos, tampouco estavam dispostos a priorizar os interesses econômicos da categoria de modo geral. O “Plano” adotado na Sbacem em 1951 – entidade mais representativa do período – confirma a dependência dos músicos em relação a deliberações que não priorizavam os interesses econômicos da categoria de uma maneira geral, e sim de uma parcela restrita atrelada aos interesses dos editores.

A função econômica dessas entidades foi perdendo a importância na medida em que o trabalho de arrecadação foi sendo transferido para organizações supra-societárias, como a Coligação em 1959 (que reunia a Sbacem, a Sadembra, e a SBAT); o SDDA (Serviço de Defesa do Direito Autoral) em 1966 (que reuniu a UBC, Sbacem, Sadembra, SBAT, e a Socinpro – Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos), e finalmente o ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), fundado por força de lei em 1976, que reuniu todas as entidades autorais musicais brasileiras e passou a realizar também a distribuição (MORELLI, 2000, p. 35-36). O grande número de entidades brasileiras destinadas a uma mesma função contraria as orientações da Confederação Internacional de Sociedade de Autores e Compositores (CISAC). Isso se explicaria pela frágil aliança entre autores e editores realizada no Brasil: a cada conflito de interesses – e não eram poucos – era fundada uma nova entidade autoral, que ao mesmo tempo em que desqualificava a ética das entidades anteriores, mantinha as alianças entre autores e editores e reproduzia as mesmas práticas societárias.

Segundo Morelli, seriam “os interesses econômicos internacionais de tais editores os responsáveis por essas dissidências iniciais, e não a suposta emergência de novas modalidades de pensamento e linguagem no campo autoral brasileiro” (MORELLI, 2000, p. 28). Apenas a partir da reorientação de funções, que teve início com a Coligação no emblemático ano de 1959, é que as entidades autorais passaram a combater as alianças com os produtores fonográficos (que com o desenvolvimento da indústria cultural assumiram as funções dos antigos editores), sinalizando uma maior independência econômica dos autores propiciada pelo moderno mercado musical. Ao delegar as funções econômicas às organizações supra-societárias, as entidades passaram a privilegiar as funções políticas da representação da categoria (como a regulamentação da

atividade profissional). Isso abriu o precedente para uma nova fase no campo autoral brasileiro, em que as condições de arrecadação e distribuição de direitos autorais (ainda não ideais, mas mais próximas disso que o “período pioneiro”) favoreceram uma maior autonomia financeira dos autores.

A centralização na arrecadação e distribuição de direitos autorais, que teve início em 1959 com a Coligação, parece ter dotado a estrutura das entidades autorais de uma maior racionalidade em relação ao “período pioneiro”: se antes a racionalidade era subjugada aos interesses dos editores apenas, a partir de 1959 (ano emblemático também no universo da produção musical) tal racionalidade parece ter começado a se estender ao sistema da produção cultural como um todo, que já se abria a uma maior profissionalização dos músicos. Tal guinada coincide com o início do processo de renovação da música popular iniciado com a bossa nova, que, se ainda não encontrava condições ideais para a profissionalização dos músicos, ao menos contava, em relação ao período anterior, com uma estrutura mais centralizada de arrecadação e distribuição de direitos autorais.

Levando-se em conta tais informações sobre as entidades autorais pioneiras, os dados apresentados sobre a dinâmica dos registros de gêneros musicais na Escola Nacional de Música podem corroborar a argumentação de Morelli (2000) sobre as entidades autorais “pioneras”. A própria limitação da fonte, que não dá conta de toda a produção musical pois muitas composições não eram sequer registradas, corrobora a profissionalização e racionalidade incompletas da cadeia produtiva da música popular no período pioneiro. Além disso, a inserção de novos gêneros no mercado re-equaciona a lógica da arrecadação de direitos. O samba, ainda que fosse comercialmente importante, teve sua importância numérica diminuída (como se evidencia através dos registros na ENM), passando portanto a arrecadar menos direitos do que nos anos 40. Isso faz com que o grupo “privilegiado” de autores da Sbacem seja politicamente importante na entidade não por sua arrecadação, mas pelo prestígio a eles agregado por serem considerados os representantes legítimos da tradição consolidada. Os registros na ENM, portanto, mesmo não dando conta de todo o universo da produção musical popular, e mesmo não trazendo os números do mercado propriamente dito, podem ser utilizados como um bom indicador da dinâmica mercadológica, assim como podem anunciar as tendências futuras desse mercado. Apoiando-se em tais registros, pode-se afirmar que o decréscimo relativo da

importância do samba tradicional em relação aos outros gêneros nos anos 50, conforme apontado acima, realmente se deu em função da ampliação da gama dos gêneros disponíveis ao mercado, contexto em que baião assume extrema importância. Além disso, os registros na ENM corroboram a situação descrita por Morelli no final dos anos 50, em que a menor veiculação do samba em relação aos anos 40 não era suficiente para garantir o prestígio político do grupo “privilegiado” da Sbacem, que passou a apoiar-se no peso da tradição da qual se considerava representante legítimo (MORELLI, 2000, p. 54-55).

O exame dos registros dos gêneros musicais na ENM, para além de comprovar numericamente o enraizamento da tradição do samba na cultura musical brasileira, permite que se preveja, a partir de parâmetros estilísticos da produção musical, a crise política que se instauraria a partir da segunda metade da década de 50 nas entidades autorais. A relativa perda de importância do samba em relação aos demais gêneros registrados evidenciada a partir dos dados dos Anuários, comprova, ainda que a partir de critérios estilísticos, que o samba vinha cedendo espaço para outros gêneros, e que portanto seus autores poderiam arrecadar menos direitos autorais que em fases anteriores desse período pioneiro. A crise veio à tona justamente porque os critérios de distribuição desses direitos não acompanhavam a dinâmica do mercado musical, pois eles continuavam a privilegiar o grupo dos autores de samba num momento de perda da importância desse gênero. Os registros na ENM, portanto, mesmo não se referindo aos dados do mercado, contribuem para a visualização dessa crise. Os registros antecipam os novos gêneros e a nova dinâmica do mercado musical no final da década de 50, dinâmica que, por um lado, evidencia o esgotamento formal do samba tradicional e sinaliza o contexto musical que seria re-equacionado mais adiante pela bossa nova, e, por outro, faria ruir as anacrônicas estruturas administrativas das entidades autorais “pioneiras”.

A profissionalização do mercado musical

A configuração das entidades autorais no período “pioneiro” pode revelar o contexto institucional/estrutural em que a produção musical popular se inseria até aquele momento: o contexto era marcado, de um lado, por uma crescente modernização das forças produtivas no âmbito da cultura (que pode ser evidenciada pela ampliação do mercado de discos, ou pela

importância da “Era do Rádio” na vida sócio-cultural do país), e de outro lado, pela incompleta profissionalização dos músicos num meio musical que se tornava cada vez mais racionalmente organizado. Ainda que a indústria cultural necessite da generalização da racionalidade instrumental para a otimização de suas estratégias produtivas, os interesses financeiros sobre os direitos autorais fizeram com que a racionalidade desse setor ficasse, até os anos 60, subjugada aos interesses dos editores, o que propiciou a proliferação de entidades autorais e, conseqüentemente, a falta de racionalidade na arrecadação e distribuição de direitos autorais no Brasil. Foi só nos anos 1960 que esse panorama começou a mudar no sentido de uma maior centralização da cobrança e arrecadação de direitos autorais.

Diante desse quadro, não parece descabido dizer que as indústrias da cultura só começaram a atingir um nível regular de profissionalização em todos os níveis a partir dos anos 1960. Até os anos 1950, só o rádio era dotado de uma estrutura realmente profissional, com funcionários que faziam parte de um *cast* que incluía desde compositores e intérpretes, até maestros arranjadores de reconhecido gabarito. Tal profissionalização, contudo, não implicava em autonomia artística, já que todos os esforços artísticos eram direcionados de modo a atender os interesses do veículo, e não prioritariamente dos projetos autorais.

Se dos anos 1930 aos 1950 a gravação dos fonogramas e sua veiculação radiofônica se organizavam racional e profissionalmente, porém não garantiam nem a profissionalização da atividade autoral tampouco a autonomia artística, no final dos anos 1950 esse quadro começa a mudar. No início dos anos 60 a racionalidade produtiva das indústrias da cultura passa a englobar também a própria atividade autoral, que passa a contar com instrumentos mais racionais de remuneração da atividade. A maior profissionalização dos músicos (ainda que incompleta e distante das condições ideais) pode ser compreendida como um reflexo da generalização da racionalidade produtiva das indústrias da cultura, que exige uma cadeia produtiva com partes cada vez mais especializadas e autônomas para que o todo funcione a partir de uma mesma racionalidade produtiva⁴⁹.

⁴⁹ Nesse sentido, a especialização das etapas da produção de discos nos anos 1970 descrita por Dias (2008) é representativa de como a racionalidade produtiva demanda uma cadeia produtiva com partes cada vez mais autônomas para que o todo funcione de modo a maximizar as chances de lucro.

Isso corrobora a pertinência da hipótese que norteou a pesquisa: a de que as condições estruturais para a autonomização de um campo de produção simbólica só se configuraram plenamente a partir do fim dos anos 50, estabelecendo-se definitivamente no decorrer dos anos 60. Esse período coincide com a renovação proposta pelas tendências da MPB, que além de modernizarem a expressão musical, re-equacionaram todo o mercado cultural brasileiro. O tipo peculiar de atividade autoral que deu origem à MPB, por seu vínculo com problemáticas culturais relevantes à formação cultural brasileira, exigiu uma maior profissionalização da atividade do que em relação ao período anterior⁵⁰. Só assim passaria a haver condições profissionais mais favoráveis à autonomia criativa necessária àquele tipo específico de crítica cultural que se expressava musicalmente. E ao exigir tal profissionalização logo de início, o desenvolvimento histórico do campo da MPB favoreceu a contínua profissionalização dos músicos populares como um todo. E nesse sentido, é sintomática a criação da Ordem dos Músicos do Brasil no ano de 1960, fato que pode ter refletido as novas demandas do mercado de música no Brasil.

A generalização da racionalidade das indústrias da cultura pode ser medida não apenas pelo nível de desenvolvimento dos diversos segmentos produtivos dessa indústria, ou pelo grau de profissionalização e autonomia financeira dos músicos. A racionalidade desse setor produtivo

⁵⁰ A seção “Registros Profissionais” dos Anuários Estatísticos traz, até o início dos anos 1960, números a respeito da profissionalização de músicos de formação erudita, não sendo um bom parâmetro para avaliar a situação dos músicos populares no período. Contudo, a seção não deixa de ser interessante para a discussão aqui empreendida: a ausência de registros profissionais de músicos sem formação erudita pode evidenciar que a profissão não era plenamente reconhecida, sobretudo sem a chancela de instituições reconhecidamente dedicadas ao ensino musical. A Ordem dos Músicos do Brasil foi criada em 1960 (lei nº 3.857 de 22 de Dezembro de 1960), e desde então a profissão de músico é reconhecida sem que haja uma formação erudita por parte do músico: “Art. 28 - É livre o exercício da profissão de músico, em todo território nacional, observados o requisito da capacidade técnica e demais condições estipuladas em lei. (...) f) aos músicos de qualquer gênero ou especialidade que estejam em atividade profissional devidamente comprovada, na data da publicação da presente lei; g) os músicos que foram aprovados em exame prestado perante banca examinadora, constituída de três especialistas, no mínimo, indicados pela Ordem e pelos sindicatos de músicos do local e nomeados pela autoridade competente do Ministério do Trabalho e Previdência Social. § 1 - Aos músicos a que se referem as alíneas f e g deste artigo será concedido certificado que os habilite ao exercício da profissão.” Cf. ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. São Paulo. Disponível em: <<http://www.ombsp.org/ombsp-blog/lei385760-omb>>. Acesso em: 28 set. 2009. Ainda que o mercado reconheça de maneiras distintas músicos com e sem formação erudita, e que o mercado de trabalho ainda não tenha atingido condições ideais de profissionalização dos músicos, a situação jurídica do músico é atualmente bem distinta daquela verificada até os anos 60: hoje reconhece-se a profissão pela simples comprovação da prática profissional. A questão é complexa, e não sendo este o foco principal deste trabalho, o assunto não será aqui pormenorizado. O assunto está sendo desenvolvido pela Profa. Eliana Segnini (IFCH-Unicamp) no projeto temático FAPESP “Formação e Trabalho no campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos”, e foi exposto numa comunicação apresentada ao XIV Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia em Julho/2009, intitulada “*Artistas, à procura de trabalho*”.

pode ser medida também pelo nível de integração entre as demandas do mercado de bens culturais (medidas através de censos institucionais ou pesquisas de mercado encomendadas) e as estratégias produtivas adotadas pelas indústrias da cultura. O nível de integração entre esses dois pólos que engendram a produção cultural popular moderna – a indústria e o mercado – pode ser medido, por exemplo, pela metodologia adotada pelo IBGE nos Anuários Estatísticos para documentar a produção cultural brasileira⁵¹, ou ainda pelas pesquisas de mercado realizadas por institutos especializados, como o IBOPE.

Para que a racionalidade produtiva efetivamente se consolide nas indústrias da cultura, é necessário que as pesquisas de mercado, feitas sob encomenda e levando em consideração as especificidades do veículo a que se destinam, informem o segmento produtivo a respeito das demandas mercadológicas, para que sejam avaliadas as estratégias produtivas adotadas até então (no sentido de verificar se elas foram adequadas ou não a tais demandas), e também para orientar as decisões estratégicas de implicações futuras. As pesquisas específicas a um determinado veículo devem ainda ser cotejadas com pesquisas relativas a outros veículos, para que seja

⁵¹ Ao realizar um mapeamento das seções trazidas pelos Anuários Estatísticos pude perceber algumas alterações na metodologia utilizada pelo IBGE ao longo das décadas. Por exemplo, a partir do Anuário de 1961, a seção “Propriedade Intelectual” sofreu considerável redução, ficando restrita às fontes Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes e Escola Nacional de Música. Além disso, a seção passou a não mais trazer informações sobre os gêneros registrados. A hipótese é a de que, com o aumento do número de informações a serem computadas em outras áreas (como na produção industrial, por exemplo), dados como os gêneros musicais registrados em entidades autorais foram ficando à margem das prioridades do IBGE. Outro exemplo que reforça tal hipótese é o da seção “Radiodifusão”. A partir de 1961, a seção “Radiodifusão e Radiotelevisão” também sofre redução, e os dados que antes compunham diversas tabelas nos Anuários, passam a ser apresentados numa única página e de forma resumida. O único ganho seria a separação entre as empresas radiodifusoras e as de TV. Somente a partir de 1967 é que esta seção volta a trazer dados um pouco mais detalhados, mas ainda insuficientes em relação à importância da TV na vida cultural e musical brasileira. Outros exemplos seriam as seções “Produção Industrial” e “Importação”. A seção relativa à Importação de aparelhos reprodutores e seus acessórios, assim como de instrumentos musicais, é incrementada em 1950, trazendo inclusive a origem dos aparelhos (a principal delas é os EUA) e o destino (sobretudo as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo). Esses dados permitem uma comparação entre as duas capitais em relação ao lugar que ocupam no mercado musical. Contudo, esse detalhamento perdura apenas até o anuário de 1955, visto que a partir de 1956 a seção trás apenas dados relativos ao comércio exterior em geral. Isso parece confirmar a hipótese de que conforme se avolumavam os dados a serem apresentados pelos Anuários, menor a especificidade desses dados, pois passava-se a priorizar o panorama amplo e as grandes transformações da estrutura econômica que os Anuários deviam dar conta. Tais mudanças na metodologia utilizada pelo IBGE na confecção dos Anuários podem indicar a modernização sem precedentes pela qual o país passou a partir dos anos 50, mas dizem pouco sobre a modernização das indústrias da cultura e a profissionalização das partes da cadeia produtiva. Por este motivo, o assunto não será pormenorizado ou retomado daqui em diante. Outras questões que emanam da metodologia utilizada pelo IBGE (como por exemplo, o descompasso entre a produção teórica e a necessária produção de dados quantitativos que deve acompanhar as pesquisas; ou as implicações científicas das decisões do IBGE sobre a metodologia utilizada nos Anuários) foram exploradas em comunicação apresentada por mim no XIV Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia em Julho/2009, intitulada “Novas práticas culturais, deslocamentos conceituais, e sistematização de dados empíricos sobre a produção cultural brasileira”.

visualizado o panorama geral do mercado de bens culturais, e então se possa adotar estratégias produtivas racionais e objetivas de alcance de longo prazo. É esse movimento de retorno e complementariedade que dá um caráter efetivamente profissional (e onipotente, nos termos de Adorno) à racionalidade produtiva da indústria cultural, sem o quê a racionalidade dessas indústrias parece ser parcial ou incompleta.

Para avaliar como isso se deu no Brasil, tomemos como exemplo as pesquisas de mercado realizadas pelo instituto IBOPE, um dos mais reconhecidos do país em pesquisas de opinião. Fundado em 1942 para medir a audiência radiofônica em São Paulo⁵², o IBOPE realizou as primeiras pesquisas de audiência desse veículo no ano de sua fundação, vinte anos após a primeira rádio brasileira ter sido inaugurada. A novidade tecnológica da televisão (que chegou ao Brasil em 1950) também foi alvo das pesquisas IBOPE: seus índices de audiência começaram a ser medidos em 1956⁵³. Observa-se que no Brasil, as pesquisas de mercado surgem muito posteriormente aos meios pesquisados, e o caso do rádio é exemplar. Mas o caso mais gritante desse “atraso” das pesquisas em relação aos meios é o do disco: considerando que ele começou a ser importado e comercializado no Brasil em 1902, que no final da década de 1920 todas as suas etapas produtivas já eram realizadas no país, e a partir dos anos 1930 tal suporte começou a ter uma circulação ampliada em função da veiculação radiofônica, é curioso que as primeiras pesquisas específicas sobre a venda de discos tenham sido feitas apenas em 1959 (dezessete anos após a fundação do IBOPE), enquanto as relativas à audiência televisiva tenham sido iniciadas já em 1956 (apenas seis anos após a primeira emissora brasileira ter sido criada). Além desse “atraso” das pesquisas sobre venda de discos em relação à generalização do uso desse suporte físico, tais pesquisas tiveram seu alcance reduzido nesse primeiro momento, pois entre 1959 e 1961 ficaram circunscritas à cidade de São Paulo (excluindo o importante mercado do Rio de

⁵² O Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) foi criado em São Paulo, em maio de 1942, por Auricélio Penteadó. “Na década de 40, Auricélio era dono da Rádio Kosmos de São Paulo. Ansioso por conhecer os índices de audiência de sua emissora, foi até os Estados Unidos estudar no American Institute of Public Opinion, criado em 1935 por George Gallup, para aprender as técnicas de pesquisa. De volta ao Brasil, começou a medir a audiência das rádios de São Paulo e, curiosamente, constatou que a Rádio Kosmos não estava entre as mais ouvidas. A partir daí, passou a dedicar-se exclusivamente às pesquisas”. Cf. IBOPE. São Paulo. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/calandraWeb/servlet/CalandraRedirect?temp=5&proj=PortalIBOPE&pub=T&comp=Gru+IBOPE&db=cald&docid=C7A15DC40BA26F0883256E66005E082B>>. Acesso em 24 set. 2009.

⁵³ Renato Ortiz também se apóia no desenvolvimento das pesquisas sobre hábitos de consumo (especialmente aqueles relacionados à audiência televisiva) para argumentar sobre o desenvolvimento do mercado de bens culturais nos anos 60 e 70. Os dados sobre o mercado de discos trazidos pelo autor referem-se prioritariamente aos anos 70, e por isso não foram aqui mobilizados. Vide Ortiz (2001).

Janeiro, que historicamente abrigou as principais rádios e gravadoras, além de ter sido o palco privilegiado da bossa nova). A própria metodologia utilizada nessas pesquisas dificulta a interpretação dos dados, pois as pesquisas apresentam apenas um *ranking* semanal sem um parâmetro numérico que permita avaliar a proporção entre as posições no *ranking*⁵⁴. Não obstante, as pesquisas específicas sobre o mercado de discos foram interrompidas entre 1962 e

⁵⁴ A própria metodologia utilizada pelo IBOPE para avaliar o consumo de discos entre 1959 e 1961 pode indicar a incipiência das pesquisas de mercado no Brasil nesse período (o que sugere que mesmo havendo uma crescente modernização das forças produtivas no âmbito da cultura, havia ainda segmentos dessa indústria em que a racionalidade ainda não havia se desenvolvido plenamente). O fato das pesquisas entre 59 e 61 terem se restringido ao mercado paulista (excluindo o mercado carioca, centro da atividade musical que resultou na formação dos cânones da Bossa Nova) pode ocultar alguns dos aspectos que se pretende avaliar, como por exemplo, quanto e de quais formas a Bossa Nova incrementou o mercado de discos no Brasil logo após seu surgimento. Além disso, a metodologia utilizada pelo IBOPE para tal levantamento também pode se constituir num problema: talvez pela dificuldade de se adquirir os balancetes relativos às vendas de discos nas próprias gravadoras (sempre reticentes em fornecer tais dados devido às remessas de lucros para as matrizes no exterior, e também devido a questões ligadas ao pagamento de direitos autorais aos artistas), as lojas de discos tornaram-se as principais fontes do IBOPE para a obtenção de tais dados. Deve-se perguntar, no entanto, quem escolhia o catálogo das lojas: os vendedores (baseados nas demandas dos clientes), ou as próprias gravadoras (baseadas na demanda por produção, mas também pela necessidade de fluxo de estoque – o que afetaria a livre escolha do cliente nas lojas). Além disso, qualquer erro interno à loja na computação dos discos vendidos (o que era comum em empreendimentos de administração familiar, por exemplo), afetaria o resultado da pesquisa. Além do mais, tal metodologia de pesquisas semanais se apóia num *ranking* hierárquico dos resultados relativos às vendas semanais, e não em números absolutos de vendas. Sem um valor fixo atribuído aos discos mais vendidos, torna-se impossível fazer uma tabulação mensal ou anual sem estar sujeito a empates técnicos entre discos com números de vendas potencialmente muito diferentes. Assim, os dados podem trazer indícios para a interpretação que se pretende fazer, mas não dão conta de toda a complexidade da questão. Não obstante, tais pesquisas foram encomendadas por empresas de radiodifusão (como a Rádio Record em São Paulo, por exemplo). Deve-se, mais uma vez, questionar-se em que medida isso não teria implicações sobre a qualidade dos dados apresentados. Para além da comprovada idoneidade do IBOPE, deve-se relativizar a importância dessa fonte sobre tal aspecto da produção musical brasileira, visto que a fonte dá voz a várias demandas, inclusive de empresas privadas cujos interesses são prioritariamente mercadológicos. Uma rádio, por exemplo, estaria interessada em saber a audiência imediata de um determinado programa musical (intrinsecamente ligada à questão dos anunciantes que a financiam naquele programa específico). E a audiência imediata seria muito menos importante à pesquisa do que um balanço anual do mercado de discos – dado que o IBOPE não traz, tampouco facilita tal cálculo dada a falta de valores fixos atribuídos aos discos mais vendidos. Assim, para determinar em que medida a Bossa Nova teria incrementado o mercado de discos no Brasil talvez as pesquisas de opinião do IBOPE não sejam as fontes mais adequadas (por priorizar os interesses da empresa que encomenda a pesquisa), sendo necessário ter acesso aos balancetes das gravadoras – tarefa não menos árdua do que dar conta do enorme acervo IBOPE. Além disso, seria necessário averiguar como a rádio lidava com os dados da pesquisa encomendada: a programação seria configurada a partir das vendas de compactos simples e duplos, a partir dos LP's, ou de todos os formatos de discos conjuntamente? Ou seria o inverso: a programação seria feita a partir de resoluções internas da rádio (que obedeceriam a critérios diversos), e as pesquisas apenas legitimariam a programação já veiculada para os anunciantes, com o objetivo de continuarem sendo financiadas por estes? Não obstante, quais as respectivas dimensões do mercado de discos e da radiodifusão na consolidação do segmento MPB? Qual seria o comportamento do consumidor em relação a esses diferentes produtos do mercado musical? Essas são perguntas complexas que emanam dessa fonte, mas que a própria fonte, mesmo nos fornecendo indícios importantes, por si só não consegue esgotar. Enquanto o fundo não for sistematicamente cotejado com dados trazidos de outras fontes (que eliminem tais barreiras e validem as informações coletadas pelo IBOPE), seu uso deverá ser feito de maneira objetiva (recuperando apenas os dados relevantes, e não o conjunto das pesquisas), ou então seu uso deverá ser relativizado. Acredito que tal empreitada – o cotejamento do fundo com outras fontes – seja uma tarefa para uma equipe de pesquisa, e não para uma pesquisa individual. Este assunto também já foi explorado na referida comunicação apresentada no XIV Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia em Julho/2009.

1965 (época em que o mercado de discos foi fortemente impulsionado no Brasil a partir da veiculação da MPB pela TV). Ou seja: entre 1962 e 1965, período importante da história da música popular brasileira, o mercado de discos só foi mensurado a partir de pesquisas sobre audiência televisiva, pois as pesquisas específicas sobre o mercado de discos só foram retomadas em 1966. E mesmo que em 1966 as pesquisas de “Vendas de Discos” realizadas pelo IBOPE já incluíssem o mercado carioca, o consumo de discos de fases anteriores não foi documentado a partir de critérios específicos ao mercado de discos: entre 1959 e 1961 (fase de hegemonia da bossa nova) excluiu-se o mercado carioca, e entre 1962 e 1965 (fase de consolidação da idéia de MPB) o consumo de discos foi medido apenas a partir da audiência de meios como o rádio e a TV⁵⁵.

Ou seja: nos anos 30 não havia ainda pesquisas de mercado, e a programação radiofônica era o que fornecia subsídios para as estratégias produtivas da incipiente indústria fonográfica. A Era do Rádio, que elevou significativamente o consumo de música gravada no país nos anos 1940 e 1950, não contou com indicadores precisos para se avaliar o consumo de discos no Brasil à época, pois as pesquisas dedicavam-se apenas à audiência radiofônica, e não ao mercado de discos propriamente dito. A multiplicidade de entidades autorais no mesmo período (e os inúmeros conflitos entre editores e autores) indica que a arrecadação de direitos autorais era confusa e fragmentária, pois a racionalidade era mobilizada para atender aos interesses dos editores, não do segmento produtivo todo. E nesse sentido, a arrecadação de direitos autorais do período não pode ser tomada como um parâmetro absolutamente objetivo e confiável para se avaliar a produção discográfica, uma vez que importantes segmentos de mercado eram preteridos nos critérios de arrecadação em função dos interesses políticos dos dirigentes dessas entidades.

No fim dos anos 50, o impacto da bossa nova no mercado de discos brasileiro não foi devidamente avaliado, pois as pesquisas de mercado realizadas pelo IBOPE restringiram-se apenas a São Paulo. Mesmo que tais pesquisas sobre audiência radiofônica nos anos 40 e 50 e as pioneiras pesquisas de vendas de discos em 1959 tenham sido importantes para a efetivação da racionalidade produtiva da indústria cultural, seu surgimento tardio em relação ao dos veículos

⁵⁵ Não obstante, enquanto as pesquisas de audiência de Rádio e TV constituem séries independentes de pesquisas, as pesquisas sobre vendas de Discos fazem parte da série Opinião Pública, que se dedica a inúmeros temas além do consumo de Discos. A série Pesquisas de Vendas de Discos “é constituída por 37 volumes contendo 1987 pesquisas encadernadas (1,62 metro linear de documentos) reproduzidas em 12 rolos de microfilmes 16mm”. (INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE, 2007, p. 136).

de comunicação e suportes físicos pesquisados revelam um certo descompasso entre a emergência dos meios e o surgimento das pesquisas. Foi só no decorrer da década de 60 que houve pesquisas específicas sobre vendas de discos nos dois principais mercados do país. Mesmo que nos anos 60 as pesquisas sobre a audiência televisiva pudessem ser um bom indício sobre a segmentação do mercado, apenas com as pesquisas específicas sobre o mercado de discos é que se poderia vislumbrar o cenário completo do mercado musical nos anos 60⁵⁶, pois tais pesquisas complementaríamos as de audiência radiofônica e televisiva realizadas desde a década anterior. Dessa forma, alguns dos períodos mais importantes da história fonográfica do país⁵⁷ (como a Era do Rádio e como a fase do surgimento da bossa nova) foram documentados apenas a partir de pesquisas sobre a audiência radiofônica e televisiva, cujos objetivos não eram prioritariamente informar a indústria fonográfica sobre as tendências do mercado em relação ao repertório ou aos novos talentos⁵⁸, e sim o de medir a audiência dos programas para otimizar os investimentos publicitários dos patrocinadores.

⁵⁶ A primeira pesquisa sobre a cadeia produtiva do disco que se pôde identificar é Secretaria Municipal de Cultura (1982). Esta fonte, tardiamente produzida se considerado o fato de que o disco é o principal suporte físico da música pelo menos desde os anos 1950, também pode indicar o descompasso entre documentação da vida cultural e a emergência dos meios e indústrias que dão suporte à produção cultural.

⁵⁷ Marcos Napolitano denuncia a ausência de um catálogo de LP's lançados no Brasil (sobretudo entre 1950 e 1980, período importante para a música popular brasileira). O autor argumenta que o fonograma e seus diversos suportes são material documental de enorme valor para historiadores. Vide Napolitano (2007b, p. 169).

⁵⁸ O depoimento de André Midani, importante produtor musical nos anos 60, pode dar a medida de como os novos talentos e tendências de mercado eram captados pela indústria fonográfica no final dos anos 50: “Eu não entendia por que a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a juventude como um mercado potencialmente muito importante, uma vez que já existiam, lá fora, os sinais da importância que os jovens de todas as classes sociais iriam ter na explosão da indústria fonográfica. Elvis Presley e Bill Halley & Seus Cometas vendiam milhões de discos aos *teenagers* norte-americanos, e eu estava convencido de que assistiríamos ao mesmo fenômeno no Brasil, quando a juventude descobrisse seus porta-vozes. Quando (numa festa) os meninos (Menescal, Nara, Bôscoli e Lyra) começaram a tocar, pensei: ‘Aí está a música para a juventude brasileira’. (...) Na mesma época, Caymmi veio nos visitar – a mim e a Aloysio (de Oliveira) – no estúdio e, no meio da conversa, nos contou a história de um jovem baiano recém-chegado ao Rio, de grande talento e de uma musicalidade muito original, que ele gostaria de nos apresentar. O encontro foi marcado (...). Caymmi chegou com um rapaz que achei ainda mais tímido do que a turma da bossa nova. (...) Em poucas palavras, levamos um susto! Era algo totalmente revolucionário! (...) decidimos contratar imediatamente aquele personagem que a Bahia nos mandava e que Caymmi nos recomendava. (...) Muitas das músicas tinham sido escritas por Tom Jobim, que até aquele momento eu identificava como o companheiro de uma cantora da Rádio Nacional chamada Violeta Cavalcanti (...). Durante a semana seguinte, falei longamente com o Aloysio sobre o plano de lançar artistas e compositores novos para atender ao mercado jovem, e decidimos abrigar João Gilberto, Tom Jobim e a turma da bossa nova, tendo como foco direto de promoção a juventude de classe média. (...) O sucesso das apresentações nos deixou confiantes (...) de que encontraríamos a mesma receptividade quando os primeiros discos chegassem à imprensa, e, principalmente, às emissoras de rádio. Essa esperança desabou no momento em que apresentei a canção “Chega de Saudade”, interpretada por João Gilberto, ao departamento de vendas e divulgação da Odeon em 1958. (...) Gurzoni, o importante gerente de vendas e elemento decisivo para o futuro sucesso do empreendimento, pegou o disco e proclamou a frase já célebre: – Isso é música de veado!!!” (MIDANI, 2008, p. 74-76). O depoimento revela que não existiam, ao menos antes do surgimento da Bossa Nova,

As pesquisas de mercado do período, portanto, mesmo tendo surgido num contexto em que o entretenimento e a produção cultural tornavam-se cada vez mais racionalmente organizados, ainda não tinham atingindo no início dos anos 60 um nível satisfatório de especialização capaz de informar adequadamente as indústrias da cultura sobre as tendências futuras do mercado. Tal complementariedade entre as diversas modalidades de pesquisas de mercado e as estratégias produtivas da indústria cultural ocorreria apenas no decorrer dos anos 60, com a integração de pesquisas de mercado relativas ao disco, à TV, e ao rádio⁵⁹. Nesse sentido, é sintomático que as primeiras pesquisas sobre venda de discos tenham surgido no emblemático ano de 1959, ano de lançamento do LP *Chega de Saudade* de João Gilberto, um dos marcos do início da bossa nova. O surgimento das primeiras pesquisas pode ter refletido a necessidade de se compreender o surgimento de um novo segmento, destinado a um público socialmente diferente, que ajudaria a definir as novas demandas e tendências de mercado de música jovem dali em diante. Ainda que tais pesquisas pioneiras sobre a venda de discos tenham sido tímidas e insuficientes para dar conta da complexidade das novas questões mercadológicas que iam inexoravelmente se impondo, seu surgimento em 1959 e a retomada em 1966 corroboram a idéia de que as condições estruturais adequadas para a autonomização de um campo de produção simbólica só se configuraram plenamente a partir da renovação proposta pelas tendências da MPB, que re-equacionaram o mercado cultural brasileiro de modo a permitir

pesquisas de mercado para informar a indústria fonográfica sobre as tendências e os novos talentos, ficando tal função à deriva da percepção de produtores como Midani. Não obstante, mesmo quando uma nova tendência ou segmento era identificada, ela deveria passar pelo crivo da gerência de vendas, que, como foi o caso relatado, era pouco aberta a novidades muito diferentes do tradicional mercado musical. Talvez isso se deva à estagnação do repertório dos anos 50, e também à não inclusão, ao menos até o fim dos anos 50, de encomendas de pesquisas relativas aos hábitos de consumo e tendências de mercado no planejamento de estratégias produtivas de longo prazo da indústria fonográfica.

⁵⁹ Até o momento, foram priorizadas as fontes primárias reunidas ao longo da pesquisa para a argumentação sobre a indústria cultural. O período coberto por tais fontes (décadas de 1930 a 1950) não consta da maioria do material bibliográfico levantado para este trabalho – exceto pela obra de Morelli (2000) sobre as entidades autorais – e por este motivo priorizou-se as fontes primárias dos Anuários Estatísticos e do fundo IBOPE. O objetivo foi o de caracterizar a configuração estrutural de alguns segmentos da indústria cultural em seus primórdios, no período em que a tradição do samba foi consolidada e enraizada na cultura musical brasileira. Tendo sido caracterizado esse contexto inicial, será possível, por contraste, sinalizar as mudanças estruturais na indústria cultural a partir do final dos anos 50 e início dos anos 60, quando a MPB parece reorganizar o mercado de bens culturais. As fontes bibliográficas que problematizam a relação entre a MPB e a indústria cultural, como o importante trabalho de Marcos Napolitano (2001), serão abordadas num momento seguinte, quando os conteúdos simbólicos ligados às diversas legitimidades implicadas na MPB forem discutidos em sua relação com as indústrias da cultura no decorrer dos anos 60. Nesse contexto, ao invés de a indústria cultural e sua tendência homogeneizadora dos produtos culturais serem aqui interpretadas apenas como um “complicador” da relevância cultural da MPB, o nível de desenvolvimento da indústria cultural pode ser um parâmetro a mais com que se pode contar para se avaliar o processo de autonomização do campo da MPB em relação ao espaço social, em que se pese o nutrimento mútuo entre os desenvolvimentos da MPB e das indústrias da cultura.

– e ao mesmo tempo, pressupor – uma maior profissionalização da cadeia produtiva toda (processo iniciado na década anterior).

* * *

Através da argumentação sobre algumas das instituições da indústria cultural, espera-se que tenha sido possível identificar a mudança de uma fase para outra na produção musical. A primeira fase, como foi demonstrado neste capítulo, foi marcada pelo período de formação da tradição do samba, período em que as demandas de artistas e intelectuais modernistas também se faziam sentir na interpretação dessa tradição. Essa primeira fase também foi marcada pelo enraizamento dessa tradição na cultura musical brasileira através da programação radiofônica dos anos 40 e 50. A racionalidade técnica das indústrias da cultura, que não se estendia a toda a cadeia produtiva, não proporcionou uma condição adequada de profissionalização dos músicos, o que inviabilizou um debate estético mais autônomo em relação às demandas sociais e econômicas do período. É por esses motivos que até o final dos anos 50 creio não fosse possível uma completa autonomização de um campo de produção simbólica, mesmo que uma forte tradição tenha se constituído e se enraizado durante esse período, e que intelectuais “êmicos” tenham surgido (FERNANDES, 2010). Contudo, foi a experiência acumulada nessa fase inicial que permitiu que os músicos das gerações seguintes re-equacionassem o mercado de música, tanto nos aspectos estruturais da produção cultural (incluindo-se as condições de profissionalização do músico popular) como nos aspectos artísticos propriamente ditos (em que a autonomia artística começava a ser uma necessidade para a realização de pesquisas formais que dialogassem com problemáticas culturais amplas, herdadas do Modernismo). O debate sobre a arrecadação de direitos autorais, assim como o exame dos gêneros musicais registrados na Escola Nacional de Música, permitiram que se identificasse de que maneiras as transformações da indústria cultural influenciaram o trabalho dos músicos populares da geração seguinte, tanto em aspectos profissionais como em aspectos artísticos. Tal re-equacionamento acabou por inaugurar uma nova fase na produção musical popular no Brasil, contexto em que surge a idéia de MPB e

algumas das concepções de legitimidade artística mais presentes na vida cultural brasileira, que inauguram o *campo* da MPB.

Neste momento, tendo sido cumprida esta etapa do trabalho – a de identificar os aspectos estruturais e objetivos relacionados à autonomização do campo da MPB – a argumentação volta-se para outras questões: para identificar outros aspectos que contribuíram para a passagem de uma fase para outra, o foco da argumentação deixa de ser a racionalidade das indústrias da cultura e se reorienta neste momento à compreensão das tendências estilísticas da programação radiofônica. A argumentação neste momento deixa de priorizar os aspectos infra-estruturais da produção cultural para ceder lugar às questões de cunho sócio-cultural que se relacionam à legitimidade simbólica da bossa nova.

CAPÍTULO 2

A Música Popular no Rádio e no Disco: anos 40 e 50

Nota metodológica

Se até o momento as questões estruturais do funcionamento da indústria cultural foram o foco da argumentação, neste capítulo o raciocínio inclina-se para os aspectos estilísticos envolvidos na mudança de fase da produção musical popular que desaguou na bossa nova. Através da análise da dinâmica dos gêneros e estilos produzidos e veiculados nos anos 40 e 50, pretende-se desenhar o contexto musical que propiciou a renovação da expressão musical iniciada com a bossa nova em 1958. Nesse sentido, acredito que a dinâmica dos gêneros, assim como as interpretações sobre a produção musical popular que existiam à época (sobretudo a dos críticos da *Revista de Música Popular*) possam informar a compreensão do contexto musical e cultural imediatamente anterior ao da bossa nova.

A Era de Ouro da música popular

O samba da geração pioneira (Sinhô, Donga, João da Bahiana), fruto de um processo de adaptação às demandas da fruição urbana dos anos 30, logo caiu no gosto popular, o que fez com que músicos de classe média, como Noel Rosa, Ary Barroso, passassem a compor sambas. O mesmo aconteceu com os intérpretes, como Francisco Alves, que passaram a adotar o samba como gênero primordial de seus repertórios. Esse tipo de samba, com arranjos distintos daqueles da primeira geração, passou a ser considerado “samba tradicional”, que foi muito veiculado pelo rádio nos anos 30, e deu origem a inúmeras variações ao longo das décadas. As festividades do carnaval muito contribuíram para a consolidação do samba no cancionário brasileiro, além de ter proporcionado uma dinâmica de produção musical que fez com que houvesse uma importante diferenciação estilística na produção de sambas. Para o carnaval eram produzidos sambas sincopados, mais vivos e alegres, destinados à dança e à diversão. No meio do ano, eram produzidos sambas de andamento mais lento, já que não se destinavam prioritariamente à dança, e de temática predominantemente amorosa. Esses sambas, “cuja ênfase musical recai sobre a melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuiu para amolecer o ritmo, que se torna

mais contido” (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 705). Esse andamento mais lento passou a interessar os compositores em geral a partir do sucesso de “Iaiá” (ou “Ai, Ioiô”), de Henrique Vogeler, Marques Porto e letra de Luís Peixoto, gravada por Araci Côrtes em 1929. Desde então, o samba “tradicional” compreende estas duas modalidades de samba: o carnavalesco (ligado às escolas de samba e aos morros cariocas), e o samba-canção de meio de ano. A partir de 1939, com a gravação de “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) por Francisco Alves, essa variação denominada samba-exaltação também pode ser enquadrada como uma das modalidades de samba “tradicional”.

O privilégio concedido ao chamado “samba tradicional” nas entidades autorais pioneiras teve conseqüências não só políticas e administrativas (como a saída dos editores em 1955 e a fundação de outras entidades), como também teve conseqüências artísticas importantes. Diante da prática da Sbacem de privilegiar um repertório específico em detrimento dos demais, os autores da corrente do “samba tradicional” viam-se numa posição em que inovar esteticamente (fosse alterando os elementos tradicionais do samba, ou aderindo a outros estilos) significaria abrir o precedente para deixar de fazer parte desse grupo privilegiado. Isso propiciou certo “engessamento” do repertório ligado ao samba tradicional, que não poderia ser alterado significativamente sob o risco de seus autores perderem o status a eles atribuído de “representantes públicos de uma tradição musical brasileira que já estaria sendo desprezada em termos de mercado” (MORELLI, 2000, p. 55).

Dessa fase, chamada de “Era de Ouro” da música popular, é importante ressaltar a importância da obra de Dorival Caymmi⁶⁰ para a mudança de fase da produção musical popular que desaguou na bossa nova. Entendo que a obra de Caymmi é um precedente importante no entendimento do contexto que foi re-equacionado pela bossa nova. Não só pelas constantes referências dos músicos da MPB à obra de Caymmi. Os aspectos formais, ao mesmo tempo inovadores e tradicionais, da obra de Caymmi, assim como sua “ética da criação” (que articula

⁶⁰ Caymmi surgiu no cenário musical ainda no final dos anos 30, mas consolidou-se nos anos 40 e 50. A primeira composição de Caymmi (o samba-canção “Adeus”, que antecipa a série dos anos 50) data de 1932, quando o músico tinha dezoito anos. A canção praieira “O Mar”, considerada pelo próprio Caymmi a mais representativa de sua obra, foi composta em 1937. No ano seguinte, Caymmi se apresenta na Rádio Nacional, e também é contratado pela Rádio Tupy. Isso dá início à sua trajetória pública, de sucesso retumbante a partir da canção “O que é que a baiana tem?”, interpretada por Carmem Miranda (canção que a projetou internacionalmente), e que deu origem à primeira gravação em disco de Caymmi, em 1939. (BOSCO, 2006).

espontaneidade e elaboração), estabelecem alguns princípios de longa duração na música popular, antecipando alguns dos procedimentos artísticos que só se tornariam sistêmicos com a autonomização do campo da MPB a partir da bossa nova.⁶¹

Diante dos depoimentos que ressaltam em Caymmi a intuição, o gosto por aquilo que é necessário (o que exclui os recursos musicais desnecessários), e também a simplicidade elaborada, começam a se delinear alguns dos princípios que norteariam algumas das concepções de legitimidade da futura MPB. Contudo, mesmo Caymmi inovando e delimitando alguns princípios que seriam duradouros na MPB, tal postura não o circunscreve obrigatoriamente na lógica de campo aqui descrita. Conforme atesta o depoimento de Caetano Veloso, Caymmi não parecia auto-consciente de suas ambições estéticas ao elaborar suas “canções praieiras” (que parecem ser as mais originais do conjunto de sua obra): “Caymmi não toma a dianteira como um sujeito que quer, volitivo. Não é uma coisa pensada friamente, como uma realização de uma vontade determinada. É o deixar aparecer, deixar acontecer e ser extremamente responsável com relação ao que acontece” (VELOSO *Apud* BOSCO, 2006, p. 18). Ao contrário do estardalhaço musical causado por João Gilberto e pelo tropicalismo, a inovação de Caymmi nunca teve um caráter traumático. Ele soube assimilar vários elementos distintos (como o samba-de-roda baiano – ao qual incorporou intuitivamente a dissonância dos acordes – como o impressionismo europeu, o samba-canção carioca, além da valsa, da toada, e da modinha⁶²) sem, no entanto, fazer disso uma ruptura abrupta com aquilo que lhe era anterior, ou aderindo a uma nova corrente musical. “Ao contrário dos vanguardistas, Caymmi nunca se inscreveu num espaço de ruptura. Nem foi um poeta projetual” (RISÉRIO, 2003, p. 16)⁶³. Tal afirmação reforça a validade de uma das hipóteses da pesquisa – a de que antes da bossa nova não havia um campo autônomo em que os conflitos por legitimidade se inscrevessem ritualisticamente. A inovação de Caymmi é silenciosa, e os elementos formais dessa novidade encontram-se difusos em sua diversificada obra, não configurando uma tentativa consciente de revolução formal através de um projeto autoral.

⁶¹ Sobre o assunto, vide Ghezzi (2010b).

⁶² Sobre o assunto, vide Risério (2003, p. 14-15).

⁶³ Tal postura aparentemente passiva não deve, entretanto, ser confundida como uma resistência ao mercado fonográfico, uma vez que Caymmi produz para o mercado cultural, e suas composições eram facilmente adquiridas no mercado de discos a época.

Caymmi não teria inaugurado o campo da MPB, pois faltariam ao seu projeto autoral as condições estruturais necessárias para a autonomização do campo. Mas Caymmi é um precedente importantíssimo à idéia de MPB, pois ele insere no cancionário popular alguns dos procedimentos formais que seriam generalizados e seriam estruturantes da atividade do músico popular somente a partir da bossa nova. Por exemplo: Caymmi traz para o ato composicional popular a confluência com demandas intelectuais (sem que isso seja uma estratégia de dominação cultural, como no início do século); Caymmi torna o ato composicional mais seletivo quanto à tradição; Caymmi intuitivamente capta as demandas musicais das gerações seguintes de músicos. Se o samba tradicional só se renovava formalmente dentro de certos limites preestabelecidos, a partir de esgotamentos anteriores que não propiciavam a inovação radical (como o samba-canção em relação ao samba tradicional, ou o samba-de-fossa em relação ao samba-canção), Caymmi busca elementos inovadores em seu próprio universo. As canções praieiras são as que mais podem ilustrar esses elementos inovadores. Todos estes elementos tornam Caymmi um pressuposto importantíssimo para a autonomização do campo da MPB, pois a tradição do samba será re-significada por João Gilberto a partir dessa mesma postura seletiva, autônoma e individual de Caymmi. Porém, no espaço do campo da MPB, isso passa a acontecer de uma maneira sistêmica e “interessada”, em função da própria estrutura do funcionamento e das características concorrenciais do campo.

O depoimento de músicos como o de Chico Buarque, reproduzido a seguir, sinaliza qual a importância de tal procedimento autoral (que precisava ser “decifrado” pelas gerações futuras, funcionando como paradigma) para o universo da música popular. No meio musical, é incontestável a influência e a notoriedade de Dorival Caymmi. A quantidade e a qualidade de seus intérpretes o atestam: João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina, entre outros.

Não vejo de onde aquilo vem (...). É difícil até inserir Caymmi na MPB. Ele está num escaninho à parte. (...) Mais ou menos o que Noel fez com a letra, ele fez com a música. (...) Mas você encontra um caminho para chegar em Noel⁶⁴. Você não encontra caminho para chegar em Caymmi. (...) Ele é um autor inaugural. A música dele, como ele casa música e letra, com tanta maestria, é sem igual na MPB (BUARQUE *Apud* BOSCO, 2006, p.12-14).

⁶⁴ Sobre esta parte do depoimento de Chico Buarque, Francisco Bosco esclarece que Noel fez suas inovações de dentro de um gênero em que, ao mesmo tempo, filiava-se e ajudava a criar: o samba, ao contrário de Caymmi, que não tem o mesmo tipo de filiação a um só gênero. Vide: Bosco (2006, p. 16).

Afirmações como a de Chico Buarque não apenas atestam a relevância da trajetória de Caymmi para os discursos em torno da legitimidade artística envolvidos na MPB, como corroboram a perspectiva analítica aqui empregada para a interpretação da história da MPB. A percepção de Lorenzo Mammì do “lugar intermediário (de Caymmi) entre história e pré-história” da MPB (MAMMÌ *Apud* NESTROVSKY, 2002, p. 74) confirma a importância de Caymmi nesse universo.

A programação radiofônica: “regionalismo” X “internacionalismo”

O contexto radiofônico dos anos 1950, no qual Caymmi se inseria, dividia-se em duas correntes principais: uma mais “comercial”, e outra mais “tradicionalista”. Essa divisão surgiu não só a partir de processos estético-formais da música popular, mas também a partir do próprio desenvolvimento do rádio no Brasil. Se o rádio nos anos 1930 era voltado para os segmentos médios da população (cujo gosto musical inclinava-se para um repertório entre o culto e o massivo), nos anos 50 ele “buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista, melodramático e apelativo (...) cuja melhor expressão (eram) os programas de auditório” (NAPOLITANO, 2007a, p. 59). O público do rádio nessa época era prioritariamente suburbano, o que levou à criação da preconceituosa expressão “macacas de auditório” para designar o público feminino desses programas. No início dos anos 1950, o segmento mais “comercial” do rádio (o *mainstream* do rádio) era justamente o dos programas de auditório, que abrigava praticamente todo o *cast* de estrelas, reis e rainhas da “Era do Rádio”⁶⁵.

⁶⁵ O *cast* musical da Rádio Nacional era constituído por cantores/cantoras (estrelas dos programas de auditório, e que compunham o *mainstream*), conjuntos vocais, compositores, instrumentistas e maestros (estes, parte de um segmento mais “tradicionalista” dentro do rádio). Dentre os cantores/cantoras, destacam-se os nomes de Cauby Peixoto, Marlene, Emilinha Borba, Linda Batista, Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, Ademilde Fonseca, Zezé Gonzaga, Ângela Maria, Dóris Monteiro, Carmem Costa, Jorge Goulart, Nora Ney, Elizeth Cardoso, Orlando Silva, Francisco Alves, entre outros. Alguns deles, como Francisco Alves e Elizeth Cardoso, transitavam entre o *mainstream* e o repertório mais ligado ao samba-canção tradicional. Havia também as chamadas “Duplas da fuzarca”, sendo as principais delas Jararaca e Ratinho, e Alvarenga e Ranchinho. Sobre as principais “celebridades” desse período, vide Aguiar (2007). Apesar de profissionalizado, o *cast* da Rádio Nacional não prefigura a profissionalização da cadeia produtiva inteira da atividade musical, conforme argumentado no item “A profissionalização do mercado musical” do capítulo anterior.

Opondo-se esse *mainstream*, havia os nomes ligados ao samba “tradicional” das décadas anteriores⁶⁶.

As fontes utilizadas até o momento (os registros na ENM que constam nos Anuários Estatísticos, e o material sobre as entidades autorais pioneiras) sinalizam os novos gêneros e a nova dinâmica do mercado musical dos anos 40 e 50. Ainda que os representantes do samba “tradicional” fossem os mais bem remunerados na Sbacem durante os anos 1950, os registros na ENM demonstram a relativa perda de importância do samba em relação aos demais gêneros registrados e veiculados.

O contexto do pós-guerra reforçou na cultura musical brasileira a influência da música norte-americana (principalmente o jazz) e ainda trouxe a novidade do rock, além de reforçar a influência da música latino-americana (especialmente o bolero). A grande popularidade deste, fez com que surgisse uma nova variação de samba, o samba-canção bolerizado, de andamento lento e temática amorosa manifesta de uma maneira dramática e eloqüente. Este era o tipo de música mais veiculado nos programas de auditório da época⁶⁷. A popularidade do samba-canção bolerizado se deve não apenas à grande aceitação do bolero, mas também à estagnação formal do samba-canção, que desde os anos 40 parecia ter perdido a originalidade da geração pioneira devido à repetição das mesmas fórmulas muito populares na década anterior. Além disso, o crescente caráter integrador do rádio permitiu o aparecimento de regionalismos na programação veiculada nacionalmente, como os côcos, o frevo e o baião⁶⁸. Assim, mesmo o samba sendo o

⁶⁶ Os nomes da Radio Nacional ligados ao samba tradicional dos anos 30 eram principalmente Ary Barroso, Herivelto Martins, Almirante, Carlos Galhardo, Francisco Alves, Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Dolores Duran. Mas outros músicos que não faziam parte do *cast* da Rádio Nacional também se identificavam ao chamado samba tradicional, como Haroldo Lobo, João de Barro, Mário Reis, Ismael Silva, Assis Valente, Wilson Batista, Joubert de Carvalho, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Geraldo Pereira, Nelson Gonçalves, Zé Kéti, entre outros. Wilson Batista, Geraldo Pereira, e Zé Kéti, eram praticamente os únicos autores ligados ao samba tradicional que ainda compunham sambas de carnaval nos anos 50, ao lado de Braguinha e Fernando Lobo. Dentre os conjuntos vocais destacam-se os Anjos do Inferno, Os Cariocas, Quatro Ases e Um Coringa, Trio Irakitan, Trio Nagô, e Trio de Ouro. Dentre os instrumentistas destacam-se Garoto e Abel Ferreira, e dentre os maestros, destacam-se Radamés Gnattali, Léo Peracchi, e Moacir dos Santos.

⁶⁷ A popularidade do samba-bolerizado foi potencializada pela conhecida polêmica envolvendo Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, que trocavam farpas através de músicas destinadas a atacar publicamente a honra um do outro: “a separação de Dalva e Herivelto deu uma contribuição notável ao segmento “dor-de-cotovelo” da música popular brasileira. Pois a crise vivida pelo casal não resultou apenas nos ressentimentos e dores naturais de uma separação, mas na formação de dois grupamentos de compositores, dispostos a lavar a golpes de clave de sol a honra dos litigantes”. Vide Aguiar (2007, p. 66).

⁶⁸ Pode-se pensar, como hipótese que carece de investigação, que os regionalismos eram muito palpantes até os anos 1950 na musicalidade brasileira. Contudo, eles só teriam começado a figurar na programação radiofônica

gênero mais registrado na ENM (e considerado o mais tradicional do cancionero brasileiro), a grande afluência de gêneros estrangeiros, a popularidade do samba-canção bolerizado, e o surgimento do baião, fizeram com que o samba e o samba-canção deixassem de ser os únicos a fazer parte da preferência do público. Outros gêneros começaram a rivalizar com o samba e o samba-canção tradicionais na preferência dos ouvintes de rádio e consumidores de discos.

Tal situação pôde ser confirmada pelos registros na ENM durante a década de 1950: dentre os gêneros classificados como “Música Folclórica e Popular”, o samba respondia por 37,88% dos registros e a marcha por 16,33%, totalizando juntos 54,21% da produção de música popular dos anos 50. Até aí não há nenhuma novidade, pois nas décadas anteriores os registros também indicavam uma hegemonia desses gêneros. A novidade residiu nos outros gêneros que dividiam a mesma categoria, a da “Música Folclórica e Popular”: se o tango representava 2,21% dos registros nos anos 40, ele passa a representar 5,6% na década de 50. O caso do bolero é ainda mais exemplar: se ele representava 2,3% dos registros no final dos anos 40, ele passa a representar 12,3% na década de 50. A própria inclusão do frevo, do baião, e do rock-balada dentre os gêneros “Folclóricos e Populares” já é indicativa das mudanças que ocorreram no mercado musical desde o final dos anos 40⁶⁹. Além disso, o *ranking* da programação radiofônica dos anos 1950⁷⁰ pode indicar o aumento significativo de canções norte-americanas nas paradas de sucesso brasileiras do período, tanto de baladas e rock’s, como também de jazz.

Segundo o historiador Marcos Napolitano,

(...) o império do samba já não era absoluto. O mercado de música popular e seus veículos principais – rádio, cinema e disco – encontravam-se cada vez mais abertos a outros gêneros que acabaram considerados concorrentes da hegemonia do samba (...). Dois caminhos opostos foram potencializados na cena musical pós-46: a internacionalização (jazz, gêneros caribenhos como o mambo e a conga, e o bolero); a disseminação de gêneros regionais, principalmente o baião, mas também guarânia, coco, xaxado, moda de viola. (NAPOLITANO, 2007a, p. 58).

depois de constituído o mercado musical através do rádio, que, dotado de maior alcance, teria sido capaz, a partir de então, de absorver tais regionalismos. O sucesso do baião nos anos 1950 teria obedecido a essa dinâmica, já que a tentativa de Luiz Gonzaga de inserção no mercado musical carioca datava dos anos 1930, mas só logrou êxito a partir do final dos anos 1940, atingindo o auge nos anos 1950.

⁶⁹ Todos esses dados foram apresentados em tabelas no primeiro capítulo do trabalho. Aqui eles só foram retomados de forma resumida.

⁷⁰ Para a visualização do *hit parade* do período, vide HOT 100 BRASIL/TIME MACHINE. Disponível em: <http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>. A fonte ressalta que “não existiam paradas até meados dos anos 40, quando então começaram a surgir, ainda assim, restritas ao eixo Rio-São Paulo. Parada nacional mesmo, só a partir de 1959. Dessa forma, para se determinar a popularidade dos hits da primeira metade do século XX foram confrontadas inúmeras informações a partir de fontes como boletins de execução de rádios de diversas capitais brasileiras e relatórios de vendas das grandes gravadoras, por exemplo.”

Nesse contexto, marcado duplamente pelo *mainstream* (segmento mais comercial e “popularesco”) e pela ala mais “tradicionalista” do rádio (comprometida com um repertório entre o culto e o massivo), surgem os dois “caminhos opostos” apontados por Napolitano. No caminho da “internacionalização”, surgiu o um tipo de samba-canção que incorporava as diferentes referências estrangeiras do bolero e do jazz. A estagnação das potencialidades formais do samba tradicional, e a influência do bolero e do jazz, fizeram com que as gerações seguintes de músicos – que ainda tinham o samba como grande referência – sobretudo os cariocas, se dedicassem a novas modalidades de samba: o chamado samba-de-fossa (denominação pejorativa para designar um samba-canção mais sofisticado que o samba-canção bolerizado, circunstanciado por valores existencialistas⁷¹).

O samba-canção bolerizado, comercialmente forte, anterior ao samba-canção “existencialista”, tinha o universo amoroso como temática, um universo dramático, marcado por desilusões amorosas. O sentimentalismo era extravasado através da eloquência vocal, da impositação forte e dos grandes vibratos ao final da frase melódica. Tais exageros eram considerados piegas para os músicos mais comprometidos com as técnicas de composição, sobretudo para os instrumentistas. O samba-canção “existencialista” (cujo marco inicial é a emblemática música “Copacabana”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretada por Dick Farney em 1946) surge nesse contexto: ele recupera a temática amorosa e o clima depressivo que marcavam a produção popular da época, mas insere elementos considerados mais sofisticados ao samba-canção. As performances vocais eram mais contidas e as estruturas melódico-harmônicas se tornaram mais complexas, com ampla utilização de dissonâncias. Há um clima mais intimista, mais adaptado à nova sociabilidade boêmia que se reunia em pequenas boates cariocas. Mas este

⁷¹ A relação entre esse estilo de samba (expressão da intelectualidade notívaga de Copacabana) e os valores existencialistas foi feita por Alcir Lenharo (1995). Os valores apontados por Lenharo como constituintes desse existencialismo eram a solidão, o fracasso, a descrença, a incapacidade de amar, e a chamada “dor de cotovelo”, “impedimentos sociais que tecem uma trama passional eivada de autocomiseração e masoquismo” (LENHARO, 2005, p. 109). O autor problematiza a relação desse tipo de samba com os valores existencialistas, apontando inclusive a aquiescência ou não do artista em relação à imagem construída pela mídia (montagem responsável pela denominação pejorativa “samba-de-fossa”). Lenharo afirma ainda que esse tipo de samba, que implicava uma nova forma de cantar, se impôs como produção de massa através da disseminação de uma nova sensibilidade na relação com o público, que seria um pressuposto essencial ao tipo de fruição requerida pela bossa nova. Vide Lenharo (1995, p. 87-111).

clima intimista ainda guardava algo do tom solene das décadas anteriores, e não havia ainda o despojamento da bossa nova⁷².

Esta nova forma de fruição musical, que acompanhava os processos de modernização e de diferenciação social, é a responsável pelo maior valor distintivo atribuído ao samba-canção “existencialista” (também chamado de samba-canção moderno⁷³, cujo auge foi entre 1952 e 1957) em relação ao samba-canção bolerizado. Esse teria sido um precedente importante ao surgimento da bossa nova⁷⁴.

Por suas características formais e pelo tipo de fruição que demandava, o samba-canção moderno opunha-se ao *mainstream* da época, considerado piegas e, portanto, portador de baixo valor simbólico. Mas por outro lado, o samba-canção moderno não se aproximava da corrente “tradicionalista”: embora os músicos do samba-canção moderno reconhecessem a importância da geração pioneira para o desenvolvimento do samba (assim como os “tradicionalistas”), eles não se fechavam às influências estrangeiras. Ao contrário: tais influências eram justamente o diferencial. Eram elas que agregavam valor simbólico àquela produção sintonizada com as novas

⁷² O tom solene dessa fase pode ser observado, por exemplo, na tentativa de “eruditização” da cultura popular presente na peça *Orfeu da Conceição*, com canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A peça, outro marco importante da pré bossa nova, tenta trazer para o contexto carioca o mito de Orfeu, e a trilha sonora homônima foi lançada em LP em 1956 pela Odeon. Essa parceria entre Tom e Vinícius, (que reúne um músico com formação erudita e inclinações populares, e um poeta com ligações com a obra de Carlos Drummond de Andrade) é ressaltada por Wisnik como fundadora da bossa nova, por realizar um trânsito inovador entre cultura erudita e popular na música brasileira. O assunto, que será retomado oportunamente, foi discutido em uma palestra ministrada por Wisnik na *Revista Cult*, realizada em 28/08/2007.

⁷³ Os principais nomes ligados ao samba-canção moderno eram o compositor Antônio Maria, e as intérpretes Nora Ney e Maysa. Além desses nomes, tidos como emblemas do samba-canção moderno, Lenharo aponta nomes como os de Fernando Lobo, Paulo Soledade, Luis Bonfá, e até mesmo Tom Jobim (e, segundo o autor, não teria sido à toa o fato de a primeira música de Jobim ter sido gravada por Nora Ney) (LENHARO, 1995, p. 109). O samba-canção moderno teria ajudado, segundo Jobim, a definir a parte melódica e harmônica da bossa nova. A partir do samba-canção moderno começam a surgir outros nomes da pré-bossa nova: principalmente Johnny Alf, João Donato, Dick Farney, Lúcio Alves, Luis Bonfá, Dóris Monteiro, Silvia Teles, Tito Madi, Dolores Duran, e, posteriormente, Tom Jobim, Billy Banco, e Newton Mendonça. Para a identificação desses nomes e suas respectivas filiações musicais, vide Garcia (1999, p. 20, 25-76). Segundo o autor, a parte melódica da bossa nova já estaria definida antes mesmo da eclosão dessa estética, e por isso, não se trata de procurar nesses aspectos formais da música a origem da revolução promovida pela bossa nova. Trata-se de identificar de onde vem o “bordão” que caracteriza a parte rítmica da bossa nova, considerada o elemento mais inovador dessa estética. Para Garcia, o famoso bordão de João Gilberto (e não a parte melódico-harmônica) não vem do surdo do samba, nem do samba-canção moderno, e sim do samba *jazzificado*, do acompanhamento rítmico (especialmente o tamborim) do samba e do samba-canção tradicional, e da técnica de violão dos anos 50 no acompanhamento do samba-canção moderno (ou técnica *moderna* de violão).

⁷⁴ Sobre a relação do samba-canção “existencialista” com a bossa nova, Lenharo considera que ela foi eclipsada pelas análises como a de Ruy Castro (1990), que ressaltou mais a relação de preconceito que os bossanovistas tinham em relação a esse tipo de samba-canção, do que os precedentes ao nível da sensibilidade e da fruição artística que o samba-canção “existencialista” proporcionou à geração da bossa nova. Vide Lenharo (1995, p. 110)

demandas de sociabilidade e de fruição musical advindas com o processo de modernização. E se tais demandas se impunham às novas gerações de músicos, é evidente que o repertório ligado à corrente “tradicionalista”, mesmo tendo maior valor simbólico que o *mainstream*, não era considerado adequado às aspirações musicais das novas gerações. Foi necessário criar um tipo de samba que, sem negar o passado musical, se posicionasse entre o *mainstream* e o samba tradicional de maneira mais “independente”, já que nenhuma dessas correntes correspondia ao desejo de modernização da produção musical levado adiante por essa geração de artistas. Desta forma, esse novo segmento da produção de sambas desenvolvia-se de uma maneira relativamente “independente” das correntes predominantes no meio radiofônico dos anos 50. Esse posicionamento intermediário, filiado à tradição mas ligado a outros valores musicais, é de fundamental importância para o surgimento da bossa nova. Isto porque além de o samba-canção moderno ter colocado em evidência os procedimentos de dissonância (incomuns até então) e de ter introduzido a contenção no canto⁷⁵ (elementos que seriam recuperados pela bossa nova), ele criou uma posição intermediária, relativamente descomprometida com o desenvolvimento formal das duas correntes principais do rádio. Isso foi fundamental para que os bossanovistas dos anos seguintes pudessem requisitar para seu próprio trabalho autoral certa autonomia artística, que permitisse, a partir das possibilidades dadas pelo contexto musical, a realização da pesquisa formal necessária para a renovação da expressão musical. Ou seja, para além da importância dos elementos formais do samba-canção moderno, o pressuposto essencial para o surgimento da bossa nova foi o descomprometimento de seu precedente formal – o samba-canção moderno – com as correntes hegemônicas da época. Esse descomprometimento foi radicalizado pela bossa nova, inaugurando a idéia de autonomia artística na produção musical popular brasileira.

No mesmo caminho de “internacionalização” do repertório nacional, no final da década começam a aparecer os primeiros rock’s brasileiros. O produtor Carlos Imperial (que atuava no Rio de Janeiro e produziu Roberto Carlos⁷⁶ e Ronaldo Cordovil) e os irmãos Tony e Celly Campelo (de São Paulo) foram os primeiros a incorporar o rock repertório da música brasileira (já em 1958, Tony Campello aparece nas paradas de sucesso). Dali em diante, o rock passaria a

⁷⁵ Lenharo afirma que o samba-canção moderno é um momento de “experimentações que antecedem e deságuam na bossa nova” (LENHARO, 1995, p. 109).

⁷⁶ Roberto Carlos atua, ainda em 1958, no filme *Minha sogra é do barulho*, que traz o rock em sua trilha sonora.

fazer parte dos gêneros estrangeiros incorporados ao cancionário brasileiro⁷⁷. Em 1960 Roberto Carlos grava seu segundo compacto (“Canção do Amor Nenhum”), e no mesmo ano já figura na posição 69 do *hitparade* (HOT 100 BRASIL/TIME MACHINE). É a partir disso que surgiria, mais adiante, a jovem guarda, que ampliou a assimilação do rock norte-americano ao repertório de gêneros nacionalmente produzidos.

No caminho oposto – o da “regionalização” do repertório – surgiu o baião através da figura de Luis Gonzaga (que fez muito sucesso entre 1946 e 1952, e que talvez tenha sido a resposta mais original ao esgotamento da corrente herdeira do samba tradicional). Mas para entendermos a relevância de Luiz Gonzaga na argumentação, é necessário contextualizar o momento de seu surgimento no cenário nacional. Como se sabe, durante a década de 30, a cidade do Rio de Janeiro foi se tornando um pólo aglutinador de artistas e ritmos musicais, por concentrar as principais rádios e gravadoras da época. Tal concentração atraía artistas do Brasil todo, incluindo Luis Gonzaga, que chegou ao Rio em 1939. Nesse período, suas apresentações eram em casas noturnas e cabarés pouco prestigiados do centro da cidade, e seu repertório era composto principalmente por valsas e tangos (gêneros que, juntamente com o samba eram os mais populares do período). Sua carreira artística como compositor do gênero baião iniciou-se no início de 1940, quando apresentou sua composição “Vira e Mexe” na Rádio Tupy, no exigente programa de calouros apresentado por Ary Barroso. Diante da novidade, Luiz Gonzaga foi ovacionado no auditório da Tupy, e desde então passou a apresentar-se em outros programas e emissoras de rádio. Isso tornou Gonzaga um sanfoneiro conhecido no meio musical carioca, levando-a a assinar contrato com a gravadora Victor como instrumentista de outros músicos. Mesmo já relativamente conhecido no meio musical, as gravadoras eram reticentes em relação à gravação de gêneros nordestinos desconhecidos como o baião. Dessa forma, a primeira gravação das composições de Gonzaga aconteceu em 1941: um disco de 78 rpm que continha as canções “Véspera de São João” (mazurca) e “Numa Seresta” (valsa). No mesmo ano foi gravado um segundo disco, com as músicas também de sua autoria “Saudades de São João Del Rey” (valsa) e “Vira e Mexe”. Todas essas composições eram instrumentais, assim como muitas outras de Luis

⁷⁷ Sobre o assunto, vide Caldas (2008, p. 67-124). Nesta obra, que enfatiza a importância do rock para a cultura musical juvenil brasileira, o autor destaca que a primeira gravação de rock no Brasil aconteceu em 1955: em arriscada jogada comercial, Nora Ney (reconhecida intérprete de boleros e sambas-canções) gravou “*Rock Around the Clock*”, de Bill Halley, não alcançado o sucesso esperado em função da caracterização de seu público, acostumado com outra cultura musical. Vide Caldas (2008, p. 73).

Gonzaga gravadas nesse período. A primeira gravação de Luis Gonzaga como cantor foi realizada em 1945 com a mazorca “Dança Mariquinha”, música de sua autoria e letra de Miguel Lima e J. Portella. Contudo, seu padrão de voz nasalada não era compatível com as vozes de Vicente Celestino, Nelson Gonçalves, Orlando Silva e Francisco Alves, principais cantores da fase áurea do rádio. Apesar da intransigência das gravadoras e das rádios com sua voz, suas primeiras gravações já lhe haviam garantido notável sucesso, o que obrigou os diretores das rádios a cederem em relação à intransigência, abrindo assim o caminho para a novidade que estaria por vir. Em setembro de 1945, o sanfoneiro foi contratado pela Rádio Nacional para compor o *cast* da emissora.

Em 1946, é lançada a canção “Baião”, de Gonzaga e Humberto Teixeira, que “apresenta o ritmo, com forte ênfase na síncope do segundo tempo, e ensina a dançá-lo, ao mesmo tempo em que convida o ouvinte a aderir à novidade” (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 245). Esta gravação abre o “ciclo do baião”. A partir de então, houve um *boom* do consumo de discos de Luís Gonzaga⁷⁸. Paralelamente, a indústria fonográfica, por uma estratégia de mercado que começava a se desenhar, começou a incentivar a divulgação de músicas regionais⁷⁹. Tal circunstância favorecia ainda mais o lançamento do baião como gênero regional nordestino. Entre 1946 e 1955, Luiz Gonzaga chegou a dominar 80% das execuções musicais em bailes, sendo alvo de manchetes dos principais jornais e revistas da época (como o jornal *Diário Carioca*, e a revista *O Cruzeiro*). Luiz Gonzaga foi o artista individual que mais vendeu discos no período de 1946 a 1955, beirando a marca de 150 mil discos em apenas dois meses (SANTOS, 2004, p. 53). Nessa época, a RCA, gravadora de Gonzaga, era a maior transnacional do disco instalada no Brasil. Contudo, apesar do enorme sucesso do baião, o samba ainda continuava a ser o gênero mais gravado: entre 1947 e 1957, há uma frequência maior de gravações de samba (23,1% do total de gravações) do que de baião (9,5%), porém o crescimento proporcional desse último em relação à totalidade dos lançamentos é muito maior⁸⁰. Mesmo assim, o período é considerado o período de auge do baião devido à sua enorme exposição nas rádios e na imprensa (muito maior do que a exposição do samba nos mesmos veículos), e também às enormes vendas de discos de Gonzaga especificamente (SANTOS, 2004, p. 52-54).

⁷⁸ Vide, por exemplo, a tabela com os lançamentos em 78rpm no capítulo anterior.

⁷⁹ Nesse sentido, também é importante a participação da música caipira nesse cenário. Sobre o assunto, vide Caldas (1979) e Severiano (2008, p. 234-241).

⁸⁰ Tomo como base os dados apresentados nas tabelas do capítulo anterior.

Desde então, suas composições passaram a ser interpretadas por cantores que, até o momento, eram considerados intérpretes de música urbana (como Jamelão, Ivon Curi, Carmélia Alves – que foi considerada a rainha do baião – Carmem Miranda, Izaura Garcia e Claudete Soares). A enorme veiculação do baião pelas principais emissoras de rádio da época – Nacional, Tupi, Rádio Clube, Mayrink Veiga e Tamoio – em consonância com o projeto governamental de integração nacional (que previa o estímulo às musicalidades regionais), somado à enorme venda de discos e divulgação de sua imagem, projetaram a figura de Luiz Gonzaga como “rei do baião”. Aparentemente, o consumo ampliado do baião se deu em virtude da novidade que o baião representava naquele contexto marcado por fórmulas já consagradas, como a do samba-canção comercial e o samba-bolerizado. Dessa forma, o baião pode ser interpretado como o gênero que “melhor enfrentou a invasão do bolero ao final dos anos 40” (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 245).

Nos anos 50, Luiz Gonzaga, já estabelecido no mercado fonográfico constituiu parceria com o médico pernambucano Zé Dantas, o que fez com que o baião adquirisse ainda maior identidade regional. Em 1951, a Rádio Nacional lança o programa “O Mundo do Baião”, em que o foco era o sertão nordestino representado pelo baião (que adquire assim um novo significado: de expressão do sertão, passa a ser o próprio símbolo do sertão).

O processo de lançamento do baião no mercado fonográfico obedeceu a uma estratégia até então jamais planejada por nenhum outro gênero musical no Brasil. Essa estratégia contemplava uma análise perspicaz do contexto sócio-político e musical brasileiro, com a identificação do baião com a região Nordeste, utilizando-se, inclusive, de indumentária que associava Luiz Gonzaga ao vaqueiro e ao movimento do cangaço. (SANTOS, 2004, p. 41)

Em 1952, sua exposição no rádio atingiu números impressionantes, devido ao número de aparelhos de rádio existentes no Brasil – cerca de dois milhões e quinhentos mil (SANTOS, 2004, p. 57). Também em São Paulo, entre as décadas de 40 e 50, a execução do baião nas rádios era expressiva: 90%, restando apenas 10% para os demais gêneros, inclusive o samba⁸¹. Com

⁸¹ A programação radiofônica em São Paulo nos anos 40 e 50, assim como no Rio, se destinava aos segmentos mais proletarizados da estrutura social, o que explica a audiência do baião no período em que a cidade de São Paulo passava por um período de intensas mudanças que levaram à sua modernização. A fundação de diversos equipamentos culturais destinados a um público mais elitizado na cidade de São Paulo, fez com que a cidade logo fosse identificada à idéia de modernidade, ainda que no rádio o baião fosse muito popular. A maior participação da cidade de São Paulo, no final dos anos 40 em diante, na produção artística deve-se à fundação de diversas instituições de cunho cultural na cidade: Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947); Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP (1948); Teatro Brasileiro de Comédia – TBC-SP (1948); Cia. Cinematográfica Vera Cruz (1950); 1ª Bienal Internacional de São Paulo (1951); inauguração da TV Paulista (1952); e a criação da TV Record (1953). Além disso, o grupo dos poetas concretistas de São Paulo são também emblemáticos das mudanças nos

isso o baião foi lançado internacionalmente na Argentina, França e Estados Unidos pelo violonista Valdir Azevedo, e também pela apresentação em Cannes do filme “O Cangaceiro” (1953), do cineasta Lima Barreto (o que rendeu uma *Menção Especial* à música “Muiú rendera”)⁸².

Após o período de auge, propiciado por um momento histórico que reuniu diversas características que possibilitaram a eclosão do baião, o gênero entrou num período de ostracismo, em função também de uma conjuntura histórica que contribuiu para identificar tal proposta musical com o regionalismo, ou ainda com a produção tida como “comercial”. No plano político-econômico, o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek orientou um processo de modernização das forças produtivas, o que contribuiu para a consolidação da TV como principal veículo de comunicação de massa no período imediatamente seguinte (década de 60), em detrimento do rádio – principal divulgador do baião entre 1946 e 1955. Deixando de receber investimentos, foram inevitáveis as demissões de artistas e orquestras, que faziam ao vivo os programas no rádio. Nesse contexto, a programação passou a dar prioridade à música internacional (que não exigia músicos tocando ao vivo), ofuscando os gêneros nacionais. No plano cultural, o ostracismo do baião relaciona-se à mudança de padrão de consumo da classe média urbana, suscetível às novidades e aos ídolos de Hollywood e do rock de Elvis Presley e Bill Halley, veiculados pela TV e pelo cinema.

Paralelamente, a indústria fonográfica, em franco desenvolvimento em função do capital acumulado nas décadas anteriores, percebia que o público consumidor de música, por influência dos ídolos norte-americanos, passara a ser jovem e ansiava por novidades mais modernas e condizentes com suas expectativas sócio-culturais. Nessa nova atmosfera (influenciada pelo

padrões culturais (mais ligados ao mundo industrial e moderno de São Paulo), e do deslocamento do eixo artístico do país que se configuraria nas décadas seguintes. Sobre o assunto, vide Arruda (2001). Esse contexto propiciou que, nos anos 60, a produção musical popular deixasse de se concentrar prioritariamente no Rio de Janeiro (que historicamente havia concentrado a indústria fonográfica), para ser difundida para o Brasil a partir dos auditórios das emissoras de TV sediadas em São Paulo. Isso pôde ser observado também através da pesquisa no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP), realizada em 2007. Este acervo, por conter o registro documental das atividades artísticas veiculadas nas rádios, nas emissoras de TV, e anunciadas pelos jornais e revistas na cidade de São Paulo naquele período, evidencia não apenas uma racionalidade na organização dessas atividades já naquele período, como o aumento significativo das atividades artístico-culturais gestadas e realizadas na cidade de São Paulo.

⁸² Esta interpenetração entre esferas artísticas distintas (que configura uma cadeia produtiva de bens simbólicos) já se enuncia nesse momento, mas será apenas a partir dos anos 60 que ela adquire importância decisiva para a produção musical (como no caso da relação entre a produção teatral – sobretudo o espetáculo *Opinião* – e a canção de protesto, ou do Cinema Novo de Glauber Rocha com Sérgio Ricardo e o tropicalismo).

desejo mais ou menos coletivo de modernização), e que no plano musical passava a contar com novas formas de sensibilidade e fruição estética (trazidas pelo samba-canção moderno), o baião era identificado com um tipo de produção musical regional e comercial, o que contribuiu fortemente para que o baião caísse num ostracismo no meio urbano (pois no nordeste e no interior do Brasil, Luiz Gonzaga ainda pôde contar com seu público fiel, e no período entre 1956 e 1967, Gonzaga continuou gravando seus discos, mas já para um público reduzido e socialmente delimitado). Não obstante, o surgimento da bossa nova, mais adaptada à nova sensibilidade que surgia, acelerou o ostracismo urbano do baião já em andamento. A relação entre a sensibilidade moderna que se enunciava (que originaria a bossa nova) e o baião pode ser apreendida, por exemplo, a partir do depoimento de Claudete Soares, intérprete que faria parte dos primeiros shows de bossa nova. A trajetória artística da intérprete, assim como seus interesses de legitimação simbólica expostos no depoimento, podem dar uma idéia da maneira como os músicos “modernos” rejeitavam o baião (nos anos 1950 tido como comercial):

(...) Em seguida (a partir de 1950) fui para a rádio Tupi e Tamoio, onde participei de um programa famoso, *Salve o baião* – o baião imperava naquela época. Oito anos depois, iniciei junto com tantos outros o movimento de Bossa Nova no Brasil. Participei do show que talvez tenha sido o primeiro no gênero de música moderna brasileira no mundo, o show da Faculdade de Arquitetura no Rio. Participei como *crooner* do conjunto da boate Plaza no Rio e, depois do movimento Bossa Nova estar caminhando, vim para São Paulo onde praticamente fui uma das primeiras a cantar o gênero. Vim para São Paulo porque no Rio não tinha campo. Na Rádio Tupi eu não podia cantar o que queria porque ninguém acreditava que eu pudesse cantar música moderna. Cantava baião. Pedrinho Mattar e Agostinho dos Santos me viram cantar no Plaza e me trouxeram para São Paulo, onde fui cantar na Baiúca, depois Cambridge, João Sebastião Bar, que talvez tenha sido o ponto mais alto da minha carreira. (SOARES *Apud* MELLO, 2008, p. 196-197)

O que se deduz a partir desse depoimento é que os agentes que, como Claudete Soares, tinham o interesse em atrelar sua legitimidade à da nascente e “moderna” bossa nova, faziam uma avaliação do baião que o identificava a uma musicalidade ultrapassada, que não correspondia às expectativas nutridas por parcela do meio musical em relação à modernização da expressão artística. Nessa fase, os mesmos elementos sócio-culturais que levaram à eclosão do baião na década de 40 (a identificação com o regionalismo nordestino), foram responsáveis também pelo seu declínio no final dos anos 50, quando as condições históricas que propiciaram seu surgimento não estavam mais colocadas. Isso fez com que, a partir de então, o baião ficasse restrito a um público prioritariamente não urbano e de origem nordestina, o que fez com que ele passasse a ser identificado a um tipo de sociabilidade popular e a um tipo de musicalidade que

não representava as expectativas nutridas por parcela do meio musical em relação à modernização da expressão musical.⁸³

A avaliação da Revista de Música Popular

Os caminhos da “internacionalização” e o da “regionalização”, representados respectivamente pela corrente do samba-canção moderno (e também o rock), e pelo baião, são tendências opostas que marcam o contexto musical da época. Segundo Napolitano, são tendências opostas, mas que “acabam, cada qual a seu modo, interferindo no predomínio do samba” (NAPOLITANO, 2007a, p. 58). As canções que marcam, respectivamente, esses diferentes caminhos são as já referidas “Copacabana” e “Baião”, ambas de 1946. Dessa forma, o período 1946-1957 funciona “como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Era de Ouro, em final de carreira, com os iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova”. (SEVERIANO & MELLO, 1999, p. 241)

Esse contexto, marcado pelos caminhos opostos do “internacionalismo” e do “regionalismo”, favoreceu uma interpretação muito particular da tradição por parte de alguns músicos e críticos que atuavam no universo musical nos anos 50. A bibliografia específica (FERNANDES, 2010; COSTA, 2009; NAPOLITANO, 2007a; ZAN, 1997; e PAIANO, 1994) aponta o cantor e compositor Almirante (ex-integrante, ao lado de Noel Rosa, do grupo *Bando de Tangarás*), e o jornalista Lúcio Rangel, como os principais críticos musicais do período, que teriam atuado como “intelectuais” (*orgânicos* na acepção de Paiano e *ênicos* na de Fernandes) a serviço da música popular.

A atuação de Almirante se dava prioritariamente pelo rádio (Almirante teve diversos programas na rádio Tupy). Dotado de um “interesse pelas coisas brasileiras que se expressava numa ânsia de preservação” de determinada tradição musical (PAIANO, 1994, p. 63), Almirante buscava proporcionar uma marca de seriedade às suas interpretações sobre o cancionário brasileiro. A interpretação da tradição era feita a partir de uma incorporação enviesada e ideológica dos argumentos de folcloristas:

⁸³ Sobre o declínio do baião no meio musical dos anos 1950, vide Lenharo (1995).

A febre folclorista que tomava conta de diversos segmentos intelectuais potencializou a antiga preocupação de separar a música popular de “raiz” da música “popularesca” das rádios, feita sob encomenda para atender ao gosto fácil dos ouvintes. (...) Aos olhos das elites intelectualizadas e dos nacionalistas, o método folclórico fornecia um olhar para legitimar a cultura popular sem os riscos de confundir-se com a cultura de massa ou nivelar-se à cultura erudita. (NAPOLITANO, 2007a, p. 60).

A afirmação da identidade nacional, feita através da folclorização de conteúdos culturais, seria uma forma de preservar o que havia de mais tradicional nessas sociedades. Nessa operação,

o samba e o choro eram lançados à categoria de “nova espécie de folclore”, o urbano, merecedores de tanta atenção e estudo, em seu formato puro, quanto as rústicas manifestações interioranas de agrado dos “tradicionais” folcloristas. E este radialista, a partir daí alçado ao rol de folclorista, a mais nobre ocupação conferida aos intelectuais desgarrados de instituições legítimas daquela época, não perderia tempo em desvendar “a verdade” sobre o então folclorizado samba nos mais diversos âmbitos. (FERNANDES, 2010, p. 134)⁸⁴

Dessa forma, o nacionalismo aparece na visão de Almirante de uma maneira peculiar. Segundo Paiano, há entre Almirante e o Nacionalismo Musical (surgido com o Modernismo) um mesmo espírito e uma mesma paixão pelas coisas brasileiras, além de uma metodologia similar, que se preocupava em recolher, organizar, compilar e manter a fidelidade da expressão original. Em comum, havia também a intenção de impedir a deturpação desse material, tanto pelo avanço da indústria cultural como pelas influências estrangeiras. Contudo, o Nacionalismo Musical não valorizava a cultura popular urbana justamente por julgar que ela estaria subjugada a tais influências. Isso revela que Almirante tinha uma visão idiossincrática do Nacionalismo Musical. Essa visão muito particular do Nacionalismo Musical, além de não endossar o discurso modernista da superioridade da expressão erudita, ainda se manifestava justamente pelos meios de massa criticados pelo Nacionalismo.

A partir de uma apropriação interessada das proposições do Nacionalismo Musical de Mário de Andrade, o samba carioca dos anos 30 era, por operação de Almirante, identificado à tradição, enquanto a influência da música estrangeira (fusionada ou não ao repertório nacional) era identificada à modernidade, que era, por sua vez, interpretada como sendo nociva à afirmação da musicalidade “genuinamente” brasileira. Se o Nacionalismo Musical já é uma construção do que é e do que não é “autenticamente” brasileiro, a avaliação de Almirante

⁸⁴ O autor problematiza ainda os interesses de Almirante de auto-legitimação nesse campo dos intelectuais *ênicos*, aspecto que não poderá ser abordado neste trabalho. Vide Fernandes (2010, p. 135 e segs). De qualquer forma, interessa a este trabalho o fato de Almirante ter logrado um estatuto de seriedade ao assunto.

representa uma construção sobre tal construção, que metamorfoseia os sentidos de nacional e de estrangeiro.

Outro personagem que faz a mediação entre o Nacionalismo Musical de Mário de Andrade e o meio musical carioca dos anos 1950 foi o jornalista Lúcio Rangel, criador e responsável pela *Revista de Música Popular*, periódico de frequência mensal que circulou entre 1954 e 1956. Para os críticos da *RMP*, apoiados numa interpretação *sui generis* do Nacionalismo Musical de Mário de Andrade e em estudos de folcloristas, a influência dos gêneros estrangeiros (especialmente o bolero) era extremamente deletéria ao repertório nacional, que corria o risco de descaracterizar-se por completo. Nesse sentido, a revista de Lúcio Rangel, e os programas de Almirante na rádio Tupy, ao referendarem o samba carioca dos anos 1930 como *folclore urbano*, conferiam legitimidade ao repertório ligado ao samba tradicional (representado por nomes como Sinhô, Donga, Pixinguinha, Noel Rosa, Mario Reis, Francisco Alves, Aracy de Almeida, entre outros⁸⁵), identificando nessa tradição os símbolos mais autênticos da identidade cultural brasileira ameaçada pela presença da música popular estrangeira. Isso acabava por “conferir legitimidade a um determinado repertório que, nos anos 50, contrapunha-se ao *mainstream*” do rádio (COSTA, 2009) (formado pelo samba-bolerizado) e ao samba-canção moderno.

Na concepção da *Revista da Música Popular*, grande parte da música urbana veiculada pelo rádio e pelo disco nos anos 50 em nada se assemelhava ao samba tradicional. Para estes intelectuais esta era uma década perdida, um tempo em que a criação artística de nossos compositores e intérpretes apresentava-se deturpada pela mescla com a música popular estrangeira. (COSTA, 2009).⁸⁶

As operações levadas a cabo pelos diversos colaboradores da *RMP* (que se apropriavam das concepções de Mário de Andrade de maneiras diferentes) foram bastante exploradas no

⁸⁵ O elenco de artistas enaltecidos citados pela *RMP* incluía (em ordem alfabética): Almirante, Aracy Cortes, Aracy de Almeida, Ary Barroso, Ataulfo Alves, Bororó, Braguinha, Caninha, Carmem Miranda, Chiquinha Gonzaga, Donga, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Ernesto Nazaré, Francisco Alves, Heitor dos Prazeres, Inezita Barroso, Jacob do Bandolim, João da Baiana, Mário Reis, Noel Rosa, Pixinguinha, Sinhô e Wilson Batista. Vide Fernandes (2010, p. 141-142). Para ver os “critérios” mobilizados para a aferição de valor simbólico aos músicos, vide Fernandes (2010, p. 142-143).

⁸⁶ A má vontade dos críticos da *RMP* com a década de 1950, fortemente marcada pelos estrangeirismos, pode levar à interpretação de que essa década foi uma “espécie de limbo entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960” (NAPOLITANO, 2007a, p. 63). Apesar de não serem de suma relevância para a discussão aqui empreendida, deve-se considerar que nos anos 50, além da geração pré-bossa nova e do baião, surgiram muitos outros nomes importantes para a MPB. No segmento mais tradicional da produção de samba, surgiram nomes como os de Geraldo Pereira, Zé Ketí, Nelson Cavaquinho, e em São Paulo grupo Demônios da Garoa (que consagrou o compositor Adoniran Barbosa). Na vertente samba-canção, importantes discos foram gravados, especialmente de Lupicínio Rodrigues e Dolores Duran. Ainda nesse segmento, não se pode esquecer da fase pré-bossa nova de Tom Jobim. Ligado à cultura nordestina colocada em evidência por Luis Gonzaga, aparece Jackson do Pandeiro.

trabalho de Dmitri Fernandes. O autor sintetiza o “raciocínio” da revista nas seguintes afirmações:

a música “pura”, “descompromissada”, “autêntica” seria identificada em geral como aquela que guardasse as características folclóricas, ou seja, que correspondesse a uma forma musical cuja origem estivesse demarcada no passado e em uma dada comunidade, atrelada a uma rede de significados que mantivesse relações profundas com o “caráter nacional”; que fosse, enfim, baseada em uma espécie de essência, a qual poderia variar de acordo com o autor: para uns, os seguidores mais próximos de Mário de Andrade, a essência residiria nos rincões profundos do território nacional; para os mais novos, no entanto, uma releitura do grande mestre acomodaria sem peias a presumida essência na miscigenação dessas tradições rurais ocorridas em meios urbanos. Tais requisitos poderiam assim ser preenchidos sem grandes empecilhos por meio das formas musicais “puras” vistas enquanto herdadas da casa da Tia Ciata, dos morros ou dos personagens, situações e locais retratados por *Animal* e *Vagalume*⁸⁷. Os agentes alvos de homenagens e objetos de discussão se enquadrariam doravante no panteão de modelo de autenticidade em meio às manifestações musicais populares urbanas. Os gêneros samba e choro, também por conta da suposta pureza de suas “origens”, representariam nesta chave o que haveria de mais verdadeiro em termos de expressão musical nacional. (FERNANDES, 2010, p. 144)

Portanto, o repertório considerado legítimo era constituído principalmente pelo samba tradicional dos anos 30 e pelo choro. A única “novidade” interpretada como representante do universo cultural tradicional era o baião, pois as demais – o samba-bolerizado e o samba-canção moderno – eram totalmente rechaçadas. Nas palavras de Tânia da Costa, o “objetivo da Revista da Música Popular era, claramente, estabelecer os cânones, as balizas para se diferenciar a música popular de ‘qualidade’ daquela cada vez mais massiva” (COSTA, 2009). Evidentemente, essa “qualidade” era definida pelos critérios particulares dos diversos colaboradores da revista, que almejavam formar o gosto do público consumidor em torno dos gêneros que julgavam autenticamente nacionais.

Essa avaliação, que buscava os elementos musicais “autenticamente nacionais” no cancionário brasileiro, ainda que tenha sido uma “leitura enviesada” da tradição musical [pois idealizava um tempo instituinte do samba e desconsiderava a importância dos meios massivos na afirmação do samba “autêntico” (NAPOLITANO, 2007a, p. 63), será particularmente importante para a construção das noções de legitimidade implicadas no desenvolvimento histórico da MPB:

Ao lado do trio carioca “samba-choro-marcha”, estes gêneros regionais (coco, baião) acabaram por formar o que mais tarde foi chamado de “gêneros convencionais de raiz”, eixos da brasilidade musical, urbana e rural. Não é outra a definição básica de música popular brasileira que será reiterada nos lendários festivais da canção dos anos 1960, reduto das canções de protesto da esquerda. (...) A incorporação do samba de morro como síntese da cultura popular idealizada pela esquerda dos anos 1960 deve muito a essa geração de “folcloristas” que reinventou o passado e revestiu-os dos mitos da “autenticidade”. (NAPOLITANO, 2007a, p. 58 e 63)

⁸⁷ Segundo o autor, esses teriam sido os primeiros intelectuais *ênicos* da música popular, com a diferença que consideravam o morro o berço do samba, e não a casa da Tia Ciata (localizada na região central do Rio).

Nesse sentido, a *RMP* ajudou a “*tradicionalizar* o popular urbano”, mais do que o popular rural. O intuito principal era valorizar a tradição do samba, que, segundo tais críticos, era o símbolo maior da identidade musical ameaçada pela voga estrangeira. O baião, nesse caso, seria válido como “gênero convencional de raiz” apenas por ter um forte vínculo com elementos folclóricos e tradicionais da cultura rural nordestina, e não porque tais críticos consideravam a cultura musical sintetizada no baião a tradição mais vigorosa da identidade cultural brasileira. Mesmo que os críticos da *RMP* incluíssem tanto o samba como o baião no panteão de cânones, eles dispensavam pesos diferenciados a estes dois gêneros na constituição da identidade cultural. Dessa forma, foi finalizado o “último andar do edifício da ‘tradição’ musical popular calcada nos gêneros populares cariocas”. (NAPOLITANO, 2007a, p. 63).

Como resultado dessas operações simbólicas levadas a cabo nos programas de Almirante e na *RMP*, os músicos populares identificados à presumida autenticidade passaram a ter cada vez mais espaço nos programas de Almirante. Através das mediações e construções de Almirante e da *RMP*, tais músicos passaram a ser vistos nesse círculo como a “alma nacional”, muito embora a intelectualidade nativa ainda visse esse tipo de música popular urbana como uma expressão menor (PAIANO, 1997, p. 69). É com essa construção de Brasil que as diferentes tendências da MPB, mais adiante, vão se relacionar, cada uma rearticulando de uma maneira específica os termos implicados nessa construção: nacional *versus* estrangeiro; tradição *versus* modernidade.

O peso diferenciado que a *RMP* dispensou ao samba e ao baião deve ser compreendido não apenas a partir da “escuta enviesada” desses críticos, mas também a partir da conjuntura objetiva que se impunha à produção musical popular, que acabou por privilegiar o samba, e não o baião, na construção da identidade cultural brasileira. Nos parágrafos a seguir, procuro interpretar o desenvolvimento do “ciclo do baião” em relação ao do samba, cujo desfecho foi decisivo para as escolhas formais implicadas na “batida” de João Gilberto.

O confronto de duas tradições: baião X samba

Todo o peso da cultura musical nordestina – que se formou antes do surgimento do samba, mas sempre foi negligenciada pelo rádio e pela indústria fonográfica sediada no Rio – só ganhou uma maior importância no meio musical e nos veículos rádio e disco a partir da atuação

de Luis Gonzaga⁸⁸. O próprio Gonzaga enfatiza que ele foi um estilizador do gênero (pois ele já fazia parte do cenário musical nordestino mas de forma difusa, não cristalizada). Nesse sentido, Gonzaga e seus parceiros Humberto Teixeira e Zé Dantas, ancorados numa tradição popular ampla e profunda, teriam sido os demiurgos da “re-fundação do nordeste”. Essa idéia foi defendida por Francisco de Oliveira⁸⁹, que argumenta que a narrativa do baião da “tríade imortal” não expressa uma saga civilizatória do povo nordestino. Ela corresponde aos conflitos de clã que se dão numa ordem patrimonialista e patriarcal. Assim, conjuntamente com a SUDENE de Celso Furtado, o baião teria reinventado o nordeste a partir da consciência do atraso diante do progresso do sul. (OLIVEIRA *In CAVALCANTE et all*, 2004b, p. 123-138). Nas palavras do autor,

A modernidade chega lá (...), aparece nas músicas da tríade demiúrgica (...). Diríamos que essa nova fase, patrioteira nordestina, é a da consciência do subdesenvolvimento, das diferenças em relação ao Sul próspero. (...) Sua música é uma reinvenção e revisão do Nordeste, a partir do progresso do Sul. Celso Furtado se converterá em outro demiurgo do Nordeste no fim dos anos 1950, e antes, já em 1954, o Congresso de Salvação do nordeste, organizado pelo Partido Comunista Brasileiro, (...), realizado em Recife, havia assentado as bases para a nova discussão sobre o lugar do Nordeste na nação. O baião refletirá e expressará essa fase, e é aí que ele articula, no plano musical, aquela identidade e unidade nordestinas que a política institucional operava, noutro plano, no plano da Sudene. O baião será a música do subdesenvolvimento, no registro nordestino, de um projeto de futuro, sob o signo do populismo, muito à semelhança, noutro registro, da bossa nova. (OLIVEIRA *In CAVALCANTE et all*, 2004b, p. 132)

A instrumentação e a cadência dadas por Luiz Gonzaga tornaram o baião um ritmo acessível ao meio urbano (SANTOS, 2004, p. 45), muito veiculado pelo rádio e alvo dos lançamentos em 78rpm por parte da indústria fonográfica. O rádio nos anos 50, por sua vez, já estruturado de forma a ter alcance nacional, teria contribuído para a “re-fundação do Nordeste” apontada por Francisco de Oliveira, já que massificou seu consumo e “devolveu” o gênero para a região no processo de sua massificação (um dos motivos que fez com que fosse rejeitado pela bossa nova), quando o processo de identificação do samba à identidade cultural brasileira já

⁸⁸ Conforme destaca Jairo Severiano, sempre houve a participação de elementos musicais nordestinos na vida cultural carioca, como por exemplo, os frevos e maracatus dos carnavais. Além disso, alguns músicos importantes das décadas pioneiras da música popular eram nordestinos, como o violonista João Pernambuco (considerado o introdutor da música nordestina no Rio de Janeiro), Catulo da Paixão Cearense, e alguns grupos de acompanhamento instrumental para os cantores contratados das rádios, os chamados “regionais” (como os Turunas Pernambucanos e os Turunas da Mauricéia, por exemplo). Contudo, a proeminência do samba no cenário radiofônico ofuscou a presença da cultura nordestina nesse meio, que foi colocada em evidência no cenário nacional de maneira mais decisiva apenas a partir de Luis Gonzaga. Sobre o assunto, vide Severiano (2008, p. 242-264).

⁸⁹ Por ocasião do seminário “Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira” realizado na PUC-Rio em 2001. O objetivo era o de decantar os diferentes modos como alguns dos valores republicanos vêm sendo expressos na canção popular moderna brasileira. Vide Oliveira (*In CAVALCANTE et all*, 2004b, p. 123-138).

havia sido concluído. Dito de outra forma, se nos anos 50 o samba já era considerado o símbolo mais autêntico da identidade cultural (não só por parcela dos músicos e pelos críticos da *RMP*, mas também pelos ouvintes), e o baião já havia passado, através do rádio, por um processo de massificação, o consumo do baião ia paulatinamente se deslocando para o público de origem nordestina (sediado naquela região ou mesmo em centros urbanos do sudeste), que se identificava àquela reinvenção do Nordeste subdesenvolvido a partir dos progressos do Sul. O rádio, portanto, devolveu o gênero para a região a partir da construção da idéia de nacionalidade (marcada pelo samba) através de sua estrutura capaz de atingir grande parte do território nacional. O rádio só teria conseguido dar conta de regionalismos como o baião após ter se configurado uma estrutura de alcance nacional e após ter se consolidado determinada idéia do que era a música nacional.

A relevância da cultura musical nordestina condensada no baião de Luiz Gonzaga para a presente argumentação consiste, portanto, na dinâmica e no percurso histórico do valor simbólico do gênero no cancionário popular. A oscilação que o baião sofreu em termos de sua valorização é reveladora do mercado musical do período, pois ela indica como as diferentes tradições – a do samba e a da cultura nordestina – se inseriam nesse mercado. Nesse sentido, compreender a dinâmica simbólica do baião em relação à do samba é importante para a compreensão dos caminhos que mais adiante seriam eleitos pela bossa nova em seu processo de legitimação.

Da mesma forma que ocorreu com o samba nos anos 20, o baião foi marginalizado no momento de seu lançamento no mercado (anos 40), graças aos seus fortes vínculos com uma cultura popular regional que não era valorizada na idéia de identidade nacional. Logo após, e da mesma forma que o samba, o baião obteve um enorme sucesso de público (graças, como no caso do samba, a um processo de adaptação às demandas do consumo urbano). No caso do samba, a enorme aceitação popular, tanto no meio de origem como em segmentos da cultura letrada, foi responsável pelo consumo ampliado e pelo enraizamento dessa tradição na cultura musical brasileira, ao ponto de haver uma forte identificação entre o samba e a identidade cultural. Esse processo não aconteceu com o baião: mesmo sendo o gênero que melhor enfrentou o esgotamento do samba-canção e a invasão do bolero, e mesmo correspondendo às demandas intelectuais de valorização da cultura popular, a cultura musical condensada no baião não conseguiu se enraizar na cultura musical brasileira senão de uma maneira marginal, ligada a um consumo socialmente definido.

O baião, em função do esgotamento da conjuntura histórica responsável por seu surgimento e pelo consumo ampliado no início dos anos 1950, passou por um período de ostracismo a partir da segunda metade dessa década. O ciclo do baião encerrou-se atribuindo ao gênero um baixo valor simbólico, mesmo tendo sido seu consumo suficientemente forte entre 1946 e 1955 para propiciar a mesma possibilidade de enraizamento que o samba teve após os anos 30. Acredito que em função dessa dinâmica do valor simbólico atribuído ao baião, a tradição nordestina foi preterida nas escolhas estéticas bossanovistas que re-significaram as tradições musicais para renovar e modernizar a música popular. Foi só nos anos 60, em função das demandas da esquerda nacionalista, que essa tradição foi re-valorizada na MPB, passando a carregar um valor simbólico muito distinto daquele das décadas de 40 e 50. O baião só passou a fazer parte do repertório “culto” da música popular (processo que aconteceu com o samba nas décadas de 30 e 40) a partir da canção de protesto no pós-64, e ainda assim, de forma marginal (pois a valorização do popular se dava muito mais através da re-significação do samba, mais enraizado e mais representativo da cultura popular, do que do baião). A cultura nordestina seria retomada pelo projeto autoral de Edu Lobo, mas com um tratamento formal e estilístico muito diverso daquele apresentado por Luiz Gonzaga. A tradição nordestina condensada e estilizada no baião só passou a ter de fato um valor simbólico diferenciado (mas ainda não equivalente ao do samba) a partir da obra de Gilberto Gil no período pós-tropicalista.

Isso significa que embora a cultura musical nordestina sempre tenha sido muito forte no meio social originário (inclusive para o surgimento do samba), ela não foi suficientemente forte para rivalizar, em nenhum momento, com a tradição do samba. Mesmo com a importante atuação de Luiz Gonzaga no meio musical carioca, e com o estrondoso sucesso de público entre 1946 e 1955, o baião não logrou um “acerto de contas” com essa tradição historicamente negligenciada, pois o baião não teve a mesma permanência no cancionário brasileiro que o samba, mesmo com sua re-valorização nos anos 60. É esse aspecto que será explorado nos próximos parágrafos, pois entendo que embora a renovação da bossa nova tenha se apoiado na tradição do samba, tal escolha só teria sido possível a partir do precedente criado pelo baião (que teria eliminado um dos “caminhos possíveis” no procedimento de re-significação das tradições para a modernização da expressão musical).

Tanto a dinâmica dos gêneros mais veiculados no rádio entre 1946 e 1955, como o contexto das indústrias da cultura no mesmo período, propiciaram que o baião fosse o gênero que melhor enfrentou a invasão do bolero e o esgotamento da energia criativa do samba, pois era o tipo de música que mais trazia novidades estilísticas ao repertório veiculado pelas rádios. Seus elementos formais, que pareciam novidades aos ouvidos acostumados com o samba, fizeram com que houvesse um consumo ampliado do baião, da mesma forma como aconteceu com o samba nos anos 30. Se o samba, ainda que por caminhos idiossincráticos como o da *RMP*, contemplava algumas das demandas intelectuais surgidas durante o Movimento Modernista (como a reinterpretação em chave positiva das singularidades da cultura popular brasileira), pode-se dizer que o baião também estaria apto a contemplar tais demandas intelectuais. Sendo uma expressão estilizada e urbana da cultura popular nordestina (que Mário de Andrade tentou resgatar nas Missões de Pesquisas Folclóricas), o baião continha muitos dos elementos que poderiam transformá-lo numa tradição tão legítima quanto a do samba.

Ainda que o baião de Luis Gonzaga seja uma estilização urbana de uma cultura musical predominantemente rural difusa⁹⁰, isso não seria motivo para a rejeição de suas qualidades culturais, pois o samba também passou por tal processo de adaptação e nem por isso foi rejeitado como símbolo da tradição musical popular. Mas mesmo contendo os elementos da cultura popular nordestina que poderiam transformá-lo numa tradição tão legítima quanto a do samba, e mesmo tendo se popularizado em nível nacional através da radiodifusão e do mercado de discos, o baião não conseguiu enraizar-se como uma tradição da mesma forma que o samba. O fato de seu consumo ampliado ter durado apenas dez anos (ao contrário do samba, cujo consumo ampliado perdurou até o fim dos anos 50) contribuiu para seu não enraizamento. A introdução da televisão nas indústrias da cultura – que mudou padrões e hábitos de consumo – também contribuiu para a modernização da produção musical e para o não enraizamento do baião na cultura musical brasileira da mesma forma que o samba. Mas estas não seriam as causas principais do baião não ter alçado a mesma legitimidade do samba enquanto tradição e como símbolo identitário.

⁹⁰ Câmara Cascudo não identificou o gênero em estado puro em suas pesquisas sobre o material folclórico, o que reforça que o baião é uma estilização urbana de uma cultura musical rural difusa disseminada pelo rádio.

A meu ver, dois fatores contribuem mais fortemente para tanto. Em primeiro lugar, o vínculo com a cultura regional nordestina e com o público do meio social originário (e não com a cultura nordestina radicada no Rio de Janeiro desde o início do século) teria sido decisivo para que baião fosse preterido em favor do samba como símbolo de brasilidade. Em segundo lugar, o contexto sócio-político de modernização do país (da qual a introdução da TV é produto, inclusive) teria sido o grande responsável pela marginalização dos regionalismos em favor de conteúdos mais cosmopolitas.

Na época em que o samba se consolidava, o processo de modernização empreendido por Getúlio Vargas se utilizava da estratégia de incorporação das demandas populares para esvaziar a força dessas demandas. Foi nesse contexto que surgiram os sindicatos corporativos, mesmo contexto que favoreceu que o samba incorporasse a ética do trabalho (abandonando, no plano da letra, a “malandragem” que o caracterizava) e incorporasse a exaltação das virtudes e potencialidades brasileiras. O projeto nacionalista de modernização dos anos 30 previa a criação de uma identidade reconhecida nacionalmente para a inserção do Brasil na modernidade capitalista. No plano da música popular, tal projeto desdobrou-se na eleição de um determinado regionalismo que seria forjado como símbolo de identidade. O contexto histórico que propiciou o forjamento da identidade cultural coincidiu com o processo de cristalização formal do samba, que ocorria justamente na capital federal. Graças a essas duas coincidências – a da consolidação do samba na principal vitrine da vida cultural brasileira – e ao fato de o baião ainda não ter sido exposto nacionalmente, o samba foi o alvo certo das políticas culturais getulistas. Em termos culturais mais amplos, os anos 30 teriam sido um momento forte do localismo na dialética entre o local e o cosmopolita descrita por Antonio Candido (CANDIDO, 2000).

Num momento posterior no processo de modernização, marcado pelo nacional-desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitscheck, a construção da idéia de modernidade (artifício para legitimar as transformações políticas e econômicas em curso) identificava os elementos culturais locais à idéia de subdesenvolvimento. No plano da música popular, em que a identidade cultural brasileira já havia sido indelevelmente marcada pelo samba, a estagnação formal desse gênero e o afluxo de gêneros estrangeiros como o bolero, o jazz, e o rock, propiciaram dois tipos de interpretação da tradição musical. Num pólo mais dinâmico e “internacionalista” da produção musical, os músicos das novas gerações, que

valorizavam o repertório estrangeiro e suas influências sobre os gêneros brasileiros desde os anos 40 (como Dick Farney e Lúcio Alves, ou Tom Jobim a partir de 1954), passaram a produzir um tipo de música mais moderna e mais adaptada à sociabilidade jovem que ia se desenvolvendo a partir do processo de diferenciação social resultado da modernização. Os músicos cariocas que se dedicavam a esse tipo de música, o chamado samba-canção moderno (que seria um precursor importante da bossa nova), embora reconhecessem algumas de suas qualidades, não valorizavam o repertório ligado ao samba tradicional, tampouco o baião. Estes gêneros, sobretudo o samba tradicional, eram identificados à mesmice que dominava o repertório da época, a um tipo de sociabilidade que não era a dos jovens cariocas de classe média dos anos 50. O baião, mesmo tendo sido uma “novidade” no final da década anterior, não representava os anseios estéticos de uma geração que tinha como ídolo Frank Sinatra. Em São Paulo, esse mesmo contexto desaguou no incremento da produção nacional de rock, com os irmãos Tony e Celly Campello figurando nas paradas de sucesso a partir de 1958 (precedente importante para a eclosão da jovem guarda)⁹¹.

Portanto, mesmo que a interpretação dos críticos da *RMP* tenha agregado algum valor simbólico ao baião, ele não foi capaz de se equiparar com a tradição do samba, tanto no que se refere à constituição da identidade cultural, como em termos de permanência e relevância na cultura musical brasileira. A força da cultura musical que originou o baião foi capaz de rivalizar com a tradição do samba, mas não de equiparar-se a ela. O *ethos* do baião após 1955 ficou circunscrito por muito tempo ao meio social de origem, ou, no máximo restrito às correntes migratórias que se dirigiam ao sudeste. Some-se a isso, o fato de o baião ter surgido no ambiente radiofônico posteriormente ao samba, num momento em que, graças à conjuntura histórica, os regionalismos musicais já não eram tão importantes na construção da identidade cultural como haviam sido nos anos 30. A força dos ritmos rurais nordestinos não foi potencialmente ampliada pela conjuntura histórica, como no caso do samba. O contexto sócio-político de modernização do país teria sido o grande responsável pela marginalização dos regionalismos em favor de

⁹¹ Ressalto que a autonomização do campo da MPB e as primeiras lutas simbólicas em torno de legitimidade artística estão intimamente ligadas a esse momento, em que uma mesma conjuntura histórica propiciou o surgimento de duas tendências estéticas diferentes, mas igualmente marcadas pelo afluxo da música estrangeira no repertório nacional: de um lado, o samba-canção moderno e a influência do jazz (gestados no Rio de Janeiro), que desaguaria na bossa nova; e de outro, o rock dos irmãos Campello (sediado em São Paulo), que desaguaria na jovem guarda. As legitimidades simbólicas da bossa nova e da jovem guarda seriam herdeiras diretas da relação que seus respectivos precedentes mantiveram com a tradição musical brasileira, marcada pelo samba. O assunto será retomado oportunamente.

conteúdos musicais que, como o samba, passaram por um processo de nacionalização. Assim, combinando conjuntura histórica e recepção musical, o novo significado assumido pelo baião nos anos 50 (de expressão ao próprio símbolo do sertão nordestino) fez com que os mesmos elementos sócio-culturais expressos musicalmente que levaram à sua legitimidade nos anos 40, fossem os responsáveis também pelo seu declínio nos anos 50.

Tal argumentação sobre o peso do baião na configuração da identidade nacional, e sobre a identificação do baião com os elementos do subdesenvolvimento sócio-cultural brasileiro, coincide com a abordagem que Francisco de Oliveira faz do baião. Sem fazer uma avaliação propriamente musical, Francisco de Oliveira vislumbra o mesmo tipo de interpretação aqui proposta: a de que havia uma demanda por renovação na música popular, mas que, devido às circunstâncias históricas acima descritas, tal renovação escolheu, através da bossa nova, o registro do samba, e não o do baião, para se efetivar. Ou seja, a renovação da bossa nova ancorou-se à idéia de modernidade (com a qual o baião não se encaixava), e não na de subdesenvolvimento, como faria a canção de protesto mais adiante.

Além dessa avaliação, que prioriza as questões musicais ligadas ao universo político, há a avaliação da *Revista de Música Popular* (que embora se defina como uma avaliação musical, não deixa de reproduzir as questões ideológicas que fazem parte do universo político). A avaliação dos críticos da *RMP*, pelo próprio caráter especializado – embora não acadêmico – da revista em relação à *Revista do Rádio*, não representava a opinião do público “leigo” sobre a música popular, mas sim a de “intelectuais êmicos” (FERNANDES, 2010) não ligados às instituições acadêmicas. O público das rádios cariocas (que se dirigiam nesse momento a um público formado prioritariamente pelas classes mais proletarizadas e suburbanas) interessava-se muito mais pela vida privada dos artistas, explorada pela *Revista do Rádio*, do que pela crítica musical expressa na *Revista de Música Popular*. Mas ainda que a *RMP* não fosse capaz de generalizar sua avaliação ao público ampliado, e que ela seja fruto das aspirações de um grupo específico de músicos e críticos, ela expressava uma interpretação muito comum dentre os compositores e instrumentistas da época, principalmente aqueles que haviam iniciado a carreira entre os anos 30 e 40. Estes, pelas características de seu ofício, eram naturalmente inclinados a valorizar o trabalho artesanal da autoria e do processo composicional, em detrimento da reprodução de clichês pouco comprometidos com o fazer artístico que vigorava no *mainstream* do rádio.

Mesmo os músicos mais jovens, que se identificavam com o samba-canção moderno, sabiam do valor do samba no cancioneiro popular, e reconheciam nessa tradição, não no baião, o espaço de possíveis experimentações.

Esse era o quadro de referências musicais e de “caminhos possíveis” da música popular no final dos anos 50, em que as diferentes tradições tinham pesos e significados distintos, e ser *moderno* era parte da nova sociabilidade. Esse era o contexto musical que seria re-equacionado pela bossa nova a partir de 1958. De uma maneira esquemática, tal contexto se definia pela presença marcante, ainda que com pesos diferenciados, de duas “tradições”: de um lado, a tradição carioca do samba (que abrigava inúmeras variações, desde aquelas mais “tradicionais” ligadas a nomes das décadas anteriores, como as mais “comerciais” e que sofreram a influência do bolero, como as mais “modernas” e que absorveram a influência do jazz); e de outro lado, a cultura musical nordestina representada pelo baião (que não se enraizou da mesma forma, mas representa uma matriz cultural diferente da do samba).

CAPÍTULO 3

A Gênese da Bossa Nova

Os “modernos” da pré bossa nova e João Gilberto

O panorama apresentado nos dois capítulos anteriores, centrado nas indústrias da cultura e nos gêneros populares, foi o contexto que antecedeu o surgimento da bossa nova. Tal contexto seria re-equacionado pela generalização do uso da harmonização dissonante (recurso bastante explorado por Tom Jobim), pela famosa “batida” de João Gilberto, que foi rapidamente assimilada pelos demais músicos de sua geração (GARCIA, 1999, p.18), e ainda pelo novo tratamento poético dado às letras das canções por Vinícius de Moraes. Carlos Lyra, em 1971, disse que a “batida” de João Gilberto “veio por uma necessidade, porque todo o mundo queria fazer um sambinha mais acelerado” (LYRA *Apud* GARCIA, 1999, p.20). A “batida” de João Gilberto assume, portanto, em função de sua capacidade de catalisar o processo de renovação da expressão musical popular em andamento desde a metade da década de 1950, notória centralidade no surgimento da estética na bossa nova. Por este motivo, neste trabalho, João Gilberto será tratado como um caso exemplar das transformações aqui analisadas.

Não obstante, existem outras interpretações sobre a gênese da bossa nova, centradas na importância de outros personagens que não João Gilberto. José Miguel Wisnik, por exemplo, trabalha com a idéia de que a bossa nova teria surgido a partir da confluência entre a cultura erudita e a cultura popular realizada por Vinícius de Moraes e Tom Jobim em *Orfeu da Conceição*, peça teatral escrita por Vinícius e musicada por Tom que adaptava o mito grego à “tragédia carioca”. Por ser um experimento, a peça-musical necessitava de um compositor que trouxesse procedimentos estéticos do universo culto ao universo composicional popular, mas de maneira que eles fossem compreendidos por um público amplo. E isso só seria possível se o compositor dominasse os procedimentos tanto eruditos como populares – característica marcante em Tom Jobim. A partir do precedente da peça *Orfeu*, a bossa nova, segundo Wisnik, se assemelharia à idéia de *gaiá ciência* – saber alegre – recuperada de Nietzsche, por articular o “encantamento” da cultura popular brasileira a uma forma culta de conhecimento. A bossa nova,

para Wisnik, relaciona-se ao ideário Modernista a partir desse enfoque, da interpenetração entre elementos da cultura erudita e da cultura popular realizada pela bossa nova a partir de *Orfeu*⁹².

Concordo com a interpretação de Wisnik, mas acredito que em *Orfeu*, de 1956, tal procedimento ainda necessitasse do apoio da expressão teatral, que emprestava à música popular o poder distintivo de outra esfera artística. Com João Gilberto, a partir de 1958, acredito que o procedimento “culto” de pesquisa formal tenha se generalizado no universo da música popular comprometida com a renovação, e tenha se desprendido definitivamente do universo da produção erudita. O poder distintivo da expressão artística, a partir de João Gilberto, seria gerado pela própria esfera da produção musical popular. Acredito que o procedimento inaugurado por Tom e Vinícius em *Orfeu* tenha se generalizado para a geração de músicos populares comprometidos com a renovação apenas a partir do “salto” de João Gilberto, que inclusive deu maior visibilidade aos arranjos dissonantes de Tom Jobim a partir do LP *Chega de Saudade* de 1958⁹³. Nesse sentido, *Orfeu* teria sido mais um precedente importante para que a renovação da bossa nova assumisse contornos mais definidos, sobretudo em relação à harmonização e à interpenetração de procedimentos eruditos no fazer musical popular. Restaria apenas a definição da parte rítmica-entoativa em articulação com os parâmetros já estabelecidos por Tom e Vinícius, trabalho realizado justamente por João Gilberto.

Mas como deve ser interpretada a emblemática criação de João Gilberto, que foi capaz de modificar toda uma concepção de interpretação há muito arraigada no cancionário popular, sem cair na armadilha do “gênio” criativo, que ignora todo o contexto histórico e musical anterior à criação? Como devem ser interpretados os aspectos formais sem que se despreze a conjuntura histórica? Ou, reversivamente, como se deve inserir na interpretação do fenômeno artístico o contexto histórico que propiciou o surgimento da bossa nova, sem tomá-la como reflexo das estruturas sociais? Por outro lado, como realizar uma interpretação que não faça o objeto se adequar aos instrumentos analíticos?

⁹² Palestra proferida José Miguel Wisnik no curso sobre MPB promovido pela revista *Cult*, 28/08/2007.

⁹³ Ruy Castro relata os conflitos entre as concepções musicais de Tom e de João Gilberto na gravação do LP *Chega de Saudade*. Ainda que os pontos de encontro das duas estéticas sejam muitos, há nitidamente uma tendência à depuração e síntese em João Gilberto que se chocava com os arranjos orquestrais de Tom Jobim. Vide: (CASTRO, 1990, p. 197-212). O assunto também é desenvolvido por Santuza C. Naves em *O Violão Azul*. Para a autora, há em Tom Jobim uma “estética da monumentalidade”, que remonta a Villa-Lobos, e que, como argumentou Ruy Castro, teria se chocado com a “estética do silêncio” de João Gilberto na ocasião da gravação do LP *Chega de Saudade*. Vide Naves (1998, p. 66-76).

Para não cair nessas armadilhas metodológicas, é necessário reconstruir alguns passos da trajetória artística de João Gilberto. É necessário compreender as insatisfações de João Gilberto com sua própria atuação no meio artístico carioca num momento anterior à fase da bossa nova, para que se possa compreender as motivações e interesses que o levaram a abandonar essa posição inicial. É preciso analisar algumas das experiências pelas quais João Gilberto passou no intervalo de tempo transcorrido entre sua saída do Rio de Janeiro (que aconteceu em 1955) e o momento da criação da “batida” que o consagrou, para que se possa interpretar quais foram as condições que circunstanciaram seu “salto” criativo, emblemático de toda uma época e de todo um processo de modernização cultural. É necessário compreender os interesses imediatos e de longo prazo que motivaram esse “salto”. Sem isso, corre-se o risco de reproduzir a mítica que circunda o músico sem serem compreendidas as circunstâncias objetivas e subjetivas que o levaram a definir seu projeto autoral. Só então, depois de exploradas tais circunstâncias, será possível a utilização do conceito de campo para a interpretação tanto de suas motivações estéticas, como das conseqüências de seu ato criativo. O conceito de campo, utilizado não como ponto de partida, mas como um instrumento que potencializa a compreensão da significação cultural de um fenômeno artístico, poderá então ser capaz de revelar a lógica simbólica da produção de música popular desde então.

A trajetória artística do baiano (de Juazeiro) João Gilberto tem início em 1949, em Salvador, quando integrava o *cast* de artistas da Rádio Sociedade da Bahia. Em 1950, recebeu um telegrama do amigo Alvinho, convidando-o a substituir Jonas Silva e cantar ao seu lado no conjunto vocal Garotos da Lua⁹⁴, que havia estreado em disco em 1946. Os conjuntos vocais eram muito comuns nos anos 1950, e se inspiravam nos grupos vocais norte-americanos e nos arranjos do *cooljazz*, adensando a influência da música estrangeira sobre os gêneros brasileiros. Alguns conjuntos vocais da época: Anjos do Inferno, Bando da Lua, Quatro Ases e Um Coringa, os Titulares do Ritmo, os Vocalistas Tropicais, o Trio Nagô, Os Cariocas, etc. “Todos queriam ser *modernos*, e, para isso, mantinham-se afinadíssimos com o que de melhor se fazia em conjuntos vocais nos Estados Unidos” (CASTRO, 1990, p.57).⁹⁵ Muitos deles cantavam em

⁹⁴ Ruy Castro conta as circunstâncias em que se deram tal convite. A substituição de Jonas se deu porque este não tinha potência de voz (exigência da Rádio Tupi), sendo necessário alguém que tivesse vibratos longos e uma voz à altura dos cantores da época, como Lúcio Alves. Logo adiante apresento os motivos que levaram à escolha, aparentemente despropositada, de João Gilberto para tal substituição. Vide Castro (1990, p. 61-63).

⁹⁵ Neste ponto, concordo com a interpretação de Napolitano sobre a relação do contexto histórico com as obras

inglês, mas os Garotos da Lua cantavam em português. Eram contratados da Rádio Tupy, e, em 1951, com a nova formação já com João Gilberto, gravaram dois discos 78rpm pelo selo Todamerica: o primeiro deles com o bolero "Quando você recordar" (de Valter Souza e Milton Silva), e o samba "Amar é bom", de Zé Kéti e Jorge Abdala; o segundo com os sambas "Anjo cruel" (de Wilson Batista e Alberto Rego) e "Sem Ela" (de Raul Marques e A. Ribeiro).

Nessa época, o estilo de canto de João Gilberto era muito diferente do que aquele que o consagrou. Seu estilo era parecido com o de Orlando Silva, de quem era fã: sua maneira de cantar evidenciava uma voz um pouco mais grave do que a de hoje, mas mais do que a voz um pouco mais grave, são os vibratos e as notas prolongadas no final das frases que são muito estranhos em relação à sonoridade que se associa a ele após a bossa nova. Zuza Homem de Mello (2001) ressalta na admiração de Gilberto por Orlando Silva uma característica importante para a formulação da "batida" que seria, mais adiante, sua marca registrada:

na segunda vez em que (Orlando Silva) cantava as músicas, Orlando fazia antecipações e retardos que não havia na melodia original. Nos ensaios de suas apresentações da Rádio Record de São Paulo, o maestro Gabriel Migliori costumava avisar os músicos da orquestra: 'Não se preocupem com a divisão de Orlando, ele se atrasa e se adianta às vezes, mas ao final chega junto com a gente (MIGLIORI *Apud* MELLO, 2001, p.31).

O canto de João Gilberto nessa época assemelhava-se a de Orlando Silva, em função principalmente dos vibratos e das notas prolongadas no final das frases. O recurso da divisão irregular dos tempos (que teria um papel importante na formulação de sua "batida"), caracterizado pela antecipação ou atraso em relação ao andamento normal dos compassos, só seria assimilada por João Gilberto posteriormente, porque os conjuntos vocais da época, mesmo sob influência do *cool jazz*, não adotavam tal procedimento de antecipação e atraso como regra. Até porque, a partir da escuta dos fonogramas originais, percebe-se que o coro de *crooners* servia, junto com a percussão, como marcação do tempo, e não como desestabilizador da

musicais. Diz o autor sobre o período Kubitscheck-Goulart (1956-1964): "À medida que estas ideologias, pólos diferentes da cultura política nacional-popular, penetravam no panorama musical, eram incorporadas nas obras que traziam em si marcas das contradições inerentes ao processo social como um todo" (NAPOLITANO, 2007a, p. 68). Entendo que "todos querem ser *modernos*", conforme a afirmação de Ruy Castro supracitada, é parte dessa penetração das demandas históricas e das ideologias na produção musical. Contudo, acredito que tal penetração não seja capaz de determinar os procedimentos formais das expressões musicais. A expressão musical seria fruto de uma *mediação* entre as demandas do universo sócio-político e as demandas artísticas. Sobretudo numa fase da música popular brasileira mais propensa à adoção de procedimentos formais de valor distintivo, essa *mediação* envolve o trabalho de pesquisa sobre as formas musicais, feito muito mais a partir da mobilização de elementos individuais distintivos (realizada pelos músicos a partir de critérios estritamente musicais sensíveis às demandas artísticas) do que através da incorporação de ideologias políticas, por mais que elas estejam presentes no meio musical enquanto forma ampla de apreender a produção cultural de uma época.

dinâmica dos compassos. Só ao solista era vedado esse recurso. Isso pode ter causado certa insatisfação de João Gilberto com seu próprio jeito de cantar, que apreciava as antecipações e retardos e, como *crooner*, não podia executá-los. Isso teria sido de suma importância para a formulação da “batida” de seu violão. Nessa época, certa vez João Gilberto disse ao líder do grupo Os Cariocas, Severino Filho: “eu gostaria de cantar de uma maneira diferente, como se fosse um instrumento” (FILHO *Apud* MELLO, 2001, p. 31).⁹⁶ Portanto, “Enquanto cantava com os Garotos da Lua (...) (João Gilberto) tinha consciência de que nem sua forma de cantar nem seu violão estavam cristalizados” (MELLO, 2001, p.31). Em relação a isso, Mello (que tem formação de maestro), faz uma lúcida distinção entre a interpretação de um cantor-cantor e de um cantor-instrumentista. A citação é longa, mas a acuidade com que o maestro explica os procedimentos formais em questão (que serão radicalizados mais tarde por João Gilberto) justifica sua reprodução integral:

Os instrumentistas cantam de uma maneira muito diferente da grande maioria dos cantores, tachados por aqueles de “canários”. Como têm uma noção em geral mais desenvolvida de tempo e divisão, conseguem se desprender do rigor rítmico, avançando ou retardando certas notas ou até trechos da melodia, parecendo não se importar muito com esses atrasos ou avanços, porque sabem que no momento desejado chegarão juntos, ou com uma pausa, ou acelerando as frases melódicas. Além disso, os músicos que tocam um instrumento não ficam muito perturbados quando não alcançam certas notas, sejam elas muito graves, sejam elas muito agudas. Essa preocupação, que chega a apavorar os ‘canários’, é contornada pelos músicos sem se deixarem perturbar. Seu recurso natural é improvisar, cantando uma outra nota do acorde (...). Enquanto o cantor-cantor tenta ocupar todos os espaços, ávido em aproveitá-los para mostrar seus dotes, o cantor-músico encurta as frases cantadas, deixando espaço para a sua verdadeira área de ação, a música tocada (MELLO, 2001, p. 31-32).

Além da insatisfação com o canto, é possível que João Gilberto (que já era, a essa altura, capaz de perceber que suas ambições musicais eram diferentes daquelas praticadas pelos Garotos da Lua), também tenha ficado incomodado com a intensa rotina de trabalho dos grupos vocais, que requeriam todo o tempo dos cantores (sendo praticamente impossível dedicar-se ao trabalho de pesquisa formal). Ruy Castro descreve a rotina de trabalho desses grupos vocais:

Como todos os grupos sob contrato com uma rádio, os Garotos da Lua não levavam vida boa. Além das obrigações normais de renovar continuamente o repertório, tinham de estar sempre a postos para atender emergências, como compor uma canção sobre um tema de encomenda, vesti-la com um daqueles arranjos para lá de rococós, ensaiá-la à exaustão e ir ao ar com ela, ao vivo, na

⁹⁶ Partindo de uma interpretação não baseada no depoimento do músico, Lorenzo Mammì considera o canto de João Gilberto não como uma imitação do instrumento, como no caso de Chet Baker, mas como recurso capaz de produzir uma “precisão milimétrica” na divisão silábica (herdada de Mário Reis) segundo a qual “o canto se torna tanto mais perfeito quanto mais roça a indefinição da fala”. Deve-se, portanto, tomar o cuidado de não reduzir o canto de João Gilberto à precisão de um instrumento, pois como se pode ver na clássica interpretação de Mammì, o canto de João Gilberto é fundamental para a compreensão do significado mais amplo do fenômeno da bossa nova enquanto utopia social. Vide Mammì (1992, p. 67 e 69).

ponta da língua – tudo isso, muitas vezes, da noite para o dia. Como conseguiam dar brilhante conta do recado é um mistério: nenhum dos Garotos lia música. Mas, depois que se habituaram a fazer duas refeições por dia, resolveram se multiplicar para agradar a Tupi e continuar satisfazendo aquele hábito (CASTRO, 1990, p. 57).

A pouca liberdade e disponibilidade para experimentações fora do padrão radiofônico, além da insatisfação com a própria forma de cantar, podem ter sido decisivas para os acontecimentos seguintes na carreira de João Gilberto. Em 1952 João Gilberto saiu dos Garotos da Lua (após uma briga causada por sua indisciplina nos ensaios e apresentações), e gravou, em Agosto do mesmo ano, um disco 78rpm pela Copacabana – que seria o primeiro “solo” de sua carreira – com os sambas-canção “Quando Ela Sai” (de Alberto Jesus e Alberto Penteadó) e “Meia Luz” (de Hianto de Almeida e João Luiz). Nesse disco, as interpretações de João Gilberto ainda são feitas no estilo antigo, com muitos vibratos e notas alongadas ao final de cada frase melódica. Após sua saída dos Garotos, João “estava consciente de que não iria mais ser *crooner* de conjunto vocal, mas sim fazer carreira solo. Conseguiu gravar um disco próprio, mas estava muito distante do que pretendia” (MELLO, 2001, p.33).

Produção e consumo musical distintivos

Mas João Gilberto sabia o que queria? A resposta a tal pergunta, se ela tivesse sido feita pessoalmente a João Gilberto, poderia deixar transparecer certa atualização da memória em relação àquele período, tanto em função das conseqüências (que muitas vezes escapam às intenções originais do artista) de sua “batida”, compreendidas a partir do momento presente, como em função de possíveis interesses presentes de legitimação da própria trajetória artística. Então, acredito que a resposta a essa pergunta deva ser buscada nas idéias e concepções que figuravam no universo musical do próprio período. Dessa forma, é mais fácil identificar o que João Gilberto “queria” a partir da compreensão do que os músicos de sua geração, incluindo ele, “não queriam”. O excerto reproduzido a seguir pode dar uma idéia do que era aceito e o que não era aceito pelos músicos dessa geração comprometidos com um comportamento musical *moderno*:

Não por coincidência, o primeiro sucesso do (grupo vocal) Os Cariocas, “Adeus, América”, de Barbosa e Geraldo Jacques, em 1948, era um cínico e debochado apelo ao *nacionalismo* musical: “*Eu digo adeus ao boogie-woogie, ao woogie-boogie/ E ao swing também/ Chega de hots, fox-trots e pinotes/ Que isto não me convém*” – só que num divertido *boogie-woogie* puxado a samba,

do qual era impossível não rir. Todos os sofisticados entenderam. (...) o outro grande sucesso dos Cariocas, em 1950, seria com aquele ritmo que, para alguns, só servia como coreografia para se matar uma barata no canto da sala: o baião. E justamente com o baião-mor, “Juazeiro”, de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. Desta vez, os sofisticados *não* entenderam. Aos que não se conformavam em ouvir um conjunto chamado Os Cariocas cantando aqueles exotismos do Norte, bastava uma explicação: Ismael e Severino, líderes do grupo, na realidade eram do Pará (CASTRO, 1990, p. 60)

A situação retratada por Ruy Castro aponta para a discussão que vinha sendo empreendida sobre os diferentes pesos das diversas tradições da música popular brasileira na noção de identidade cultural, e também sobre a nova forma de sociabilidade que orientou a fruição e o consumo de música popular no Brasil. Como todos os outros conjuntos vocais do período, Os Cariocas ficaram famosos por seus arranjos vocais “à americana”, que se opunham tanto ao *mainstream* do samba-bolerizado, como à corrente mais “tradicionalista”. O baião, tido à época como gênero comercial, não fazia parte do repertório dos *modernos*. O tipo de produção musical da qual o grupo vocal Os Cariocas eram exemplo, assim como o samba-canção moderno, configuravam-se pouco a pouco como uma forma distintiva de expressão artística. A ligação com a vaga idéia de *ser moderno* – que incluía a ligação com o repertório dos países símbolos da modernidade idealizada – era o que gerava parte do valor distintivo, tanto dos músicos que produziam esse tipo de música, como do público consumidor, que compartilhava dos mesmos valores de sociabilidade mesmo sem fazer parte do corpo especializado de produtores.

Após o fechamento dos cassinos Copacabana e Atlântico em 1946 (por decreto do presidente Olívio Dutra), o cenário noturno do bairro carioca de Copacabana passou a ser caracterizado por boates, que ofereciam diversão e música às camadas média e alta da população⁹⁷. As atrações musicais eram variadas, e dentre elas estavam os *pocket shows*, que deram visibilidade aos instrumentistas mais comprometidos com as experimentações formais que trariam a renovação musical do final dos anos 1950. As chamadas “canjas” (participações especiais) de outros músicos nas boates eram práticas corriqueiras, o que contribuiu para que as nascentes concepções musicais, identificadas com a idéia de *moderno*, fossem compartilhadas por um número cada vez maior de músicos, e também para que se delineasse a cultura musical do período pré-bossa nova. Se nas décadas anteriores a fruição musical em ambientes públicos

⁹⁷ Sobre esse novo tipo de sociabilidade boêmia em torno das boates de Copacabana, vide, por exemplo: Matos (*In* SOLLER & MATOS, 1998) e Saraiva (*In* GIUMBELLI, 2008, p. 83-97).

encontrava seu *locus* privilegiado nos amplos espaços dos cassinos ou nos auditórios das rádios, nos anos 1950 o lugar apropriado para a fruição da música *moderna* era o ambiente intimista, esfumaçado e boêmio das boates e clubes privados concentrados no bairro de Copacabana. Tais mudanças nos hábitos relacionados à diversão pública indicam transformações significativas não só na produção musical. Tais mudanças são indicativas também da alteração do padrão de consumo cultural, que ia se delineando nos anos 1950 em fina sintonia com o processo de modernização em curso no período.

Essa nova sociabilidade em torno do *moderno*, que ia se configurando ao longo dos anos 1950 em função do processo de modernização pelo qual o país passava, fez com que houvesse uma maior correspondência entre a esfera especializada da produção artística e o público desse tipo de produção específica. Ainda que no Brasil não houvesse ainda uma hegemonia do gosto burguês, começa a haver a partir do final dos anos 1950 uma maior segmentação do mercado, propiciando o precedente estrutural para um consumo musical que passaria a fazer parte de uma lógica de distinção social. Simetrias como essa no consumo de uma expressão artística essencialmente popular não haviam ainda ocorrido no Brasil: à época de Noel Rosa, nos anos 30, mesmo que o samba tivesse passado por um processo de adaptação para que as elites e as classes médias pudessem se identificar àquela musicalidade de origem marginal, o mercado de música popular não era segmentado ao ponto de proporcionar as simetrias responsáveis por um consumo cultural distintivo. Até os anos 1950, todos os que estavam dispostos a ouvir a programação radiofônica, cada vez mais voltada à música popular, ouviam o samba das gerações pioneiras da mesma forma, e o valor distintivo era atribuído ao consumo de manifestações musicais da esfera culta. Nos anos 1950, percebe-se que a programação radiofônica já acenava para a possibilidade de diversas formas de consumo de música popular: havia os programas de auditório, com os sambas-bolerizados e as “duplas da fuzarca”; havia o programa de Almirante com a programação voltada para os cânones da geração pioneira; havia o baião; havia a programação de música popular estrangeira (que ocupava boa parte das horas diárias de retransmissão⁹⁸) e de sambas-canção moderno. Ou seja, a própria segmentação da programação de música popular na segunda metade da década de 1950 indica, de um lado, uma produção que começava a se segmentar, e de

⁹⁸ “Em quantidade de minutos no ar, a música internacional batia os sambas, choros e baiões (e mais Jararaca e Ratinho) por quase 3 a 1 – e olhe que as versões dos sucessos americanos entravam na conta da música *brasileira*” (CASTRO, 1990, p. 61).

outro, um consumo que também começava a ser segmentado, ambos os lados apoiados em valores artísticos capazes de apontar as diferenças de classe como sinal de distinção social. Nesse sentido, não é à toa que o público feminino suburbano dos programas de auditório era preconceituosamente chamado de “macacas de auditório”, enquanto o público da música estrangeira e dos conjuntos vocais era chamado de “os sofisticados”. E é evidente que o nível de sofisticação, para além das questões de classe, era medido a partir da identificação com a idéia de *ser moderno*, que nessa época (antes da bossa nova) incluía, em termos musicais, a adesão ao repertório jazzístico norte-americano.

A partir dessa identificação entre produtores e público *modernos* (capaz de gerar distinção social), percebe-se que a bossa nova, diferentemente da indistinção social que “aproximava Mário Reis e Sinhô”, surge de um segmento social com contornos bem definidos no que diz respeito ao refinamento do gosto. Segundo Mammì, a bossa nova “sugere a idéia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica ao poder” (MAMMÌ, 1992, p.63). Essa seria a novidade da bossa nova em relação às formas anteriores de produção e fruição musical.

No início dos anos 1950, isso era ainda muito incipiente. Mas a partir da bossa nova, isso se torna mais evidente, como atesta o público universitário dos Festivais de Música Popular que deram visibilidade às tendências herdeiras da bossa nova (a canção de protesto e o tropicalismo), esta, por sua vez, herdeira do clima *moderno e sofisticado* dos anos 1950. Assim, mesmo que não houvesse ainda uma “hegemonia do gosto burguês” (ORTIZ, 2001, p.65), a incipiente correspondência entre, de um lado, uma produção norteadada por valores musicais capazes de gerar distinção, e de outro, um consumo baseado nos mesmo valores distintivos, já é capaz de sinalizar uma situação cujo desenvolvimento desaguardaria numa produção musical autonomamente organizada a partir de regras de funcionamento que lhe seriam próprias, capazes de gerar não só distinção como principalmente legitimidade artística.⁹⁹

⁹⁹ Em termos metodológicos, esta argumentação sobre os valores distintivos da produção e do consumo cultural (que se liga à discussão da filiação às duas principais tradições, samba e baião, que por sua vez se relaciona às problemáticas culturais modernistas), somada à análise sobre as contribuições formais e comportamentais de algumas das trajetórias artísticas emblemáticas das transformações em curso no universo musical popular, além da análise da indústria cultural enquanto instância de profissionalização e legitimação paralela, são dimensões absolutamente necessárias para a compreensão do processo dinâmico e dialético que levou à autonomização do campo que venho chamando de campo da MPB.

Ainda sobre o mesmo excerto de Ruy Castro sobre Os Cariocas, que exemplifica toda a argumentação empreendida até o momento, outras importantes conclusões podem ser extraídas. Se a *Revista de Música Popular* e a corrente “tradicionalista” do rádio já dispensavam pesos diferentes à tradição do samba e à tradição musical nordestina condensada no baião em sua avaliação do contexto musical, a corrente mais *moderna* vai realizar uma avaliação semelhante desse contexto, ainda que por outros motivos. No caso da *RMP*, as motivações dessa avaliação já foram apresentadas, e estão ligadas ao contexto histórico dos anos 30, época em que foi forjada a identidade cultural brasileira da qual o samba é o símbolo musical mais forte. No caso da corrente *moderna*, as motivações que levaram à avaliação negativa do baião relacionam-se aos elementos distintivos da produção musical, ligados, por sua vez, ao contexto de modernização dos anos 1950.

Nesse contexto, em que a idéia de identidade cultural no Brasil já estava mais configurada do que nos anos 30, a ligação com o *moderno* e *sofisticado* repertório norte-americano era o que gerava o valor distintivo dos músicos e dos consumidores dessa corrente¹⁰⁰. A *sofisticação* desse repertório era percebida não apenas em termos harmônicos, mas também a partir do tipo de fruição ligada a ele. Nos EUA, os elementos formais do jazz (marginalizado socialmente em sua origem) também sofreram um processo de adaptação à sociabilidade branca urbana, processo que levou à perda da indefinição social e à profissionalização de seus produtores (MAMMÌ, 1992, p. 64)¹⁰¹. Ao final desse processo, à semelhança do que ocorreu com

¹⁰⁰ Sobre a relação entre Brasil e EUA na construção da identidade nacional, vide Lúcia Lippi de Oliveira (OLIVEIRA *In CAVALCANTE et all*, 2004a). A autora destaca, através da análise de algumas canções, as características dos diferentes momentos da influência norte-americana na vida brasileira. Ressalta também as diferentes “soluções” dadas pelos dois países no que diz respeito à superação da origem enxertada de suas respectivas culturas: enquanto nos EUA a estratégia vitoriosa foi a de transformar a diferença em algo positivo (o que foi feito por uma narrativa construída e disseminada inclusive pelas artes), no Brasil a diferença foi vista como bastardia, cujas conseqüências tentamos nos livrar até hoje, sobretudo nas artes. “Confrontando as duas culturas (...) podemos dizer que o excepcionalismo americano reforça o ego, o orgulho nacional, o que permite incorporar tudo (...). Fizeram da cópia um original. A cultura brasileira ficou presa ao sentimento de bastardia, membro pobre da família nobre, preocupada com a autenticidade. O que predominou aqui foi o ecletismo (...) mas com sentido de reprodução menor. (O contraste entre os dois mundos) (...) fez do intelectual brasileiro um pseudo-aristocrata que reage com horror à sociedade de massas. Será que no universo da canção conseguimos escapar dessa matriz? (...) as canções parecem continuar o trabalho de eternos construtores da identidade nacional. Elas continuam a manifestar e a padecer da síndrome de bastardia” (OLIVEIRA *In CAVALCANTE et all*, 2004a, p. 100-101). Nesse sentido, a idéia de *moderno* apreendida pelos músicos brasileiros a partir do jazz norte-americano pode ter contribuído para que as peculiaridades culturais brasileiras fossem interpretadas em chave positiva pela bossa nova, que teria então redesenhado a noção de identidade brasileira agregando a ela a modernidade capaz de proporcionar a superação do recalque da síndrome de bastardia.

¹⁰¹ O autor faz tal afirmação baseado na passagem do estilo *dixieland* para a era do *swing* no jazz, que proporcionou um equilíbrio entre a criação (aspecto espontâneo da atividade artística) e o trabalho (esforço de aperfeiçoamento da

o samba no Brasil, os segmentos sociais mais elitizados passaram a consumir amplamente esse gênero, fazendo com que o jazz passasse a fazer parte do repertório cultural da burguesia urbana norte-americana. A popularização do jazz pelo mundo, sobretudo nos centros urbanos europeus produtores de farta cultura musical erudita, atribuiu definitivamente ao gênero características burguesas, urbanas, modernas e cosmopolitas (ao contrário de suas características originais), tornando o jazz uma linguagem universalmente válida para identificar seus produtores e consumidores à sofisticada fruição burguesa¹⁰².

Transposta para o contexto brasileiro, tal lógica de distinção era percebida de duas formas. No caso dos consumidores (que não necessariamente tinham formação musical) a questão mais evidente era a da distinção gerada pelo tipo de fruição, que, por intermédio de uma idealização da modernidade, identificava os consumidores brasileiros à sociabilidade burguesa cosmopolita típica dos países modernos. No caso dos músicos, não só esse aspecto – compartilhado com os consumidores – era importante, como também o musical: os arranjos vocais baseados não apenas na frase melódica mas no campo harmônico¹⁰³, e os improvisos sobre inversões e harmonizações dissonantes¹⁰⁴, eram percebidos como uma sofisticação da linguagem musical. Quanto mais inversões eram feitas num acorde, mais difícil se tornava a

criação). Tal passagem produziu a profissionalização dos músicos, que se adequaram perfeitamente à nova situação. No Brasil, a passagem de uma fase para outra na música popular teria produzido efeitos distintos, conforme se verá adiante.

¹⁰² Sobre o assunto, vide Hobsbawm (2008).

¹⁰³ A explicação de Zuza Homem de Mello sobre harmonia e melodia é bastante elucidativa desses termos técnicos: “Harmonizar uma canção pode ser descrito, em termos simples, como colocar um acompanhamento instrumental à melodia cantada. Por isso, a harmonia (...) é a ‘ciência dos acordes’. Um acorde é a emissão de duas ou mais notas simultâneas, como ao se tocarem várias notas ao piano ao mesmo tempo. Um cantor sozinho não pode emitir um acorde, mas uma nota de cada vez, e essa seqüência de várias notas cantadas é uma melodia” (MELLO, 2001, p. 36).

¹⁰⁴ Num acorde, há pelo menos três notas musicais. Um acorde de três notas é denominado tríade. As notas de uma tríade podem ser executadas de diversas maneiras: pode-se tocar primeiramente a nota mais grave, depois a do meio, e depois a mais aguda, caracterizando um acorde perfeito de tônica; ou pode-se inverter a disposição dessas notas no ato da execução do acorde. Esse tipo de alteração na ordem de execução das notas do acorde é um dos diversos tipos de dissonância existentes. Outro tipo de dissonância é quando é inserida uma quarta nota (sem repetir nenhuma nota já presente) no acorde, que passa a se chamar acorde tetrade. Ao acrescentar uma quarta nota na tríade, gera-se uma dissonância. E quanto mais notas forem acrescentadas ao acorde, mais dissonâncias serão geradas. A notação cifrada dos acordes (que os identifica através de letras do alfabeto) não indica a disposição das notas musicais dentro do acorde, que podem ser tocadas de modo a gerar dissonâncias. Para a exemplificação desse procedimento, recorro mais uma vez às afirmações de Zuza H. de Mello: “(a notação) não indica a disposição das notas do acorde, nem qual deve ser a nota mais grave, chamada fundamental. Pode ser a tônica, a do meio ou a mais aguda. Num acorde de dó maior perfeito, cuja cifra é o C, o natural é que o dó, sendo a tônica, seja a fundamental. Mas nada impede que se faça uma inversão do acorde para mi-sol-dó, ou sol-dó-mi, em vez de dó-mi-sol. Essas inversões, que se tornaram mais freqüentes na música brasileira a partir da bossa nova, podem eventualmente dar uma sensação de dissonância, sobretudo se o executante usar a liberalidade (...) de nem tocar a tônica, eliminando-a e deixando-a subentendida. Isso gera uma impressão de certa instabilidade, de leveza, como se a base harmônica estivesse pairando no ar e não repousando” (MELLO, 2001, p. 37).

percepção da tonalidade da música (pois era maior a dissonância de seu arranjo), e, portanto, mais sofisticada era a harmonização. Um exemplo de como tal procedimento musical, muito evidente no jazz, era percebido como sofisticação pelos músicos brasileiros, pode ser retirado da fala do compositor e instrumentista Sérgio Ricardo sobre seu aprendizado com Tom Jobim na ocasião em que o substituiu como pianista na boate Posto 5: “(Tom) sentou no piano e mostrou a mesma melodia (...) com uma harmonia que ele fazia. Com muita paciência, ele me mostrou como se encadeavam aqueles acordes de nonas e décimas primeiras. Fui vendo um mundo novo dentro da música ” (MELLO, 2001, p.38).

A abertura de novas possibilidades formais a partir do contato com a harmonização dissonante do jazz¹⁰⁵ reforçava a distinção desse tipo de produção musical identificada com o *moderno*. Era como se tais músicos, após tomarem contato com esse “novo mundo”, passassem a ter acesso a um segredo vedado aos músicos das outras correntes, que, raras exceções, não faziam experimentações harmônicas desse tipo sob o risco de se desnacionalizarem. Portanto, além da distinção oriunda do tipo diferenciado de fruição musical que circunstanciava esse tipo de produção, os músicos, por serem os produtores especializados, percebiam tal distinção também através dos próprios elementos formais da música, que só podiam ser visualizados a partir do trabalho de pesquisa formal, que agregava valor simbólico à expressão musical. O trabalho de pesquisa sobre a forma artística era o que gerava a possibilidade tanto de aprimoramento dos conhecimentos musicais, como a de experimentações estéticas. Tais experimentações eram capazes de trazer novas sonoridades ao contexto musical, como o clima de suspensão gerado pela dissonância. A busca por novas sonoridades apropriadas à sociabilidade *moderna*, iniciadas num contexto de renovação da expressão musical, tendia, a partir de então, a se desenvolver com certa liberdade em relação ao repertório tradicional do cancionário brasileiro, que historicamente, em função do processo de tradicionalização do samba, não havia permitido tal nível de renovação. Assim, a pesquisa formal livre, entendida como possibilidade de realizar experimentações formais e estéticas segundo normas pessoais não submissas a vontades e demandas alheias, começou a se tornar um valor distintivo dessa produção musical interessada em renovação. Começa a se delinear, portanto, o que Bourdieu chama de autonomia, e essa autonomia, pouco a pouco, começa por si só a gerar valor distintivo

¹⁰⁵ Sobre a influência do jazz na música brasileira desse período sob a perspectiva dos próprios músicos em questão, vide Mello (2008, p. 59-76) e Saraiva (*In GIUMBELLI et al.*, 2008, p. 83-97).

para a produção musical feita sob sua influência. Ainda que essa relativa autonomia estivesse, antes da bossa nova, presa à influência do repertório de jazz, este seria um precedente importantíssimo para o “salto” criativo de João Gilberto, que radicalizou tal experiência de liberdade criativa.

O samba como espaço de experimentação

A sofisticação das inversões dos acordes e das dissonâncias, percebida nesse contexto a partir da influência do jazz, potencializava características já existentes no samba desde os anos 30, mas que não eram muito valorizadas em função do “nacionalismo” que vigorava no meio musical. A atuação do maestro Radamés Gnatalli e de Pixinguinha na gravadora Victor desde 1932 acabou por introduzir na produção musical brasileira um tipo de arranjo distinto daqueles realizados pelos músicos populares, que se utilizavam largamente de acordes formados por três notas¹⁰⁶. Até a intervenção do maestro, as execuções de música popular limitavam-se ao acompanhamento dos “regionais”, conjuntos musicais pobremente constituídos, tanto em termos numéricos quanto criativos. Radamés, por sua formação erudita, conhecia muito bem o campo harmônico, e em seus arranjos – que inseriram a instrumentação de orquestra sinfônica e elementos de jazz na música brasileira – fazia inúmeras inversões de acordes tétrades, o que gerava dissonâncias. As experimentações instrumentais de Radamés e Pixinguinha permitiram que eles fizessem uma verdadeira revolução nos arranjos de música popular a partir do início dos anos 30. Radamés deu continuidade a este tipo de experimentação instrumental por muitos anos, na Columbia, e posteriormente na Rádio Nacional, nas décadas de 1940 e 1950. É na Rádio Nacional que Radamés amadurece como orquestrador e compositor. Trabalhando com músicos da estatura de Léo Peracchi, Romeu Ghipsman e Lyrio Panicalli, ali ele compõe e arranja para trios, quartetos, quintetos, explora novos timbres¹⁰⁷. A mediação realizada nos anos 1940 por Radamés entre estilos musicais mais sofisticados e a música popular brasileira, estilizou o samba

¹⁰⁶ A avaliação de Almirante e da *RMP*, por priorizar questões como a origem social, a ligação com dos músicos com uma dada comunidade localizada no passado, e a relação com características supostamente folclóricas “autênticas” (FERNANDES, 2010, p. 144), em detrimento de uma análise científica ou até mesmo musicológica, acabou por negligenciar o fato de Pixinguinha ter contribuído para a introdução de um tipo de arranjo distinto daqueles realizados pelos músicos populares valorizados pelos “tradicionalistas”.

¹⁰⁷ Tal liberdade não era ofertada aos compositores e intérpretes, que, sendo mais suscetíveis ao *star system* que os arranjadores, deviam obedecer às demandas do mercado.

através do recurso à orquestra de cordas e a um tipo de harmonia proveniente da música erudita e do jazz. Esta mistura produzida teria sido um parâmetro para os músicos que, no final dos anos 1950, estavam interessados em renovar a expressão musical. Em 1954, por exemplo, Radamés faz os arranjos orquestrais de *Sinfonia do Rio de Janeiro*, obra composta por Tom Jobim (que também foi o regente da orquestra) e Billy Blanco, lançada no mesmo ano pela Continental.

Outro músico que se utilizava de dissonâncias era o violonista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Garoto começou a tocar com seus irmãos, e não tinha formação musical. Ao longo de sua trajetória, teve a oportunidade de estudar música e composição, chegando a ter aulas inclusive com Radamés Gnatalli, de quem foi grande amigo. Garoto, que também transitava entre o universo popular e o erudito, mesmo sem formação de maestro, conhecia o campo harmônico muito bem, o que o dotou para realizar experimentações geradoras de dissonâncias. Alguns músicos apontam Garoto como um precursor da bossa nova. Segundo o violonista Paulo Belinatti¹⁰⁸,

O Garoto foi um marco de um estilo de violão brasileiro. A bossa nova só existiu porque o Garoto mostrou o caminho. Foi ele o primeiro músico que apareceu tocando acordes sofisticados combinados com um balanço sensacional da mão direita. Só no Brasil um compositor/violonista dessa importância fica tantos anos no anonimato. (BELINATTI *Apud* TAUBKIN, 2007, p. 55).

A influência de Garoto sobre a bossa nova não se restringiria à parte harmônica, mas seria perceptível também na parte rítmica. Segundo, Carlos Lyra, que inclusive teve aulas com Garoto, “este grande músico transitava em todas as áreas da música, com incrível virtuosismo. Com isso, é fácil imaginar a influência que teve, não só na minha, mas também na formação da música moderna deste país – inclusive na maneira diferente de bater o samba – aproveitada por João Gilberto” (LYRA *Apud* TAUBKIN, 2007, p. 55).

Garoto, além de arranjador nas rádios, foi compositor, deixando uma obra de mais de setenta composições. Entre elas, “Lamentos do morro”, “Duas contas” (talvez a única com letra do próprio Garoto), e “Gente Humilde”, que em 1970 ganhou letra de Vinícius de Moraes e Chico Buarque. Em 1959, Tom Jobim, em sua homenagem, compôs o choro “Garoto”, atestando sua importância para a disseminação dos procedimentos que seriam popularizados por Tom. A

¹⁰⁸ Paulo Belinatti, segundo Myrian Taubkin, foi o músico que mais se debruçou sobre a obra de Garoto, tendo gravado um LP (*Garoto*. Discos Marcus Pereira, 1984 [LP]), um CD (*The Guitar Works of Garoto*. GSP Recordings, 1991 [CD]), este último lançado juntamente com dois livros de partituras com a obra de Garoto. Vide Taubkyn (2007, p. 61).

própria maneira de outros violonistas executarem seus instrumentos, como Luiz Bonfá e Baden Powell¹⁰⁹, além dos bossanovistas, “conferem a ele o título de fundador do moderno violão brasileiro” (TAUBKIN, 2007, p. 58).

Mesmo estando presente na vida musical brasileira desde o início, o procedimento de harmonização dissonante, raras exceções (a exemplo de Garoto), não era usual fora desse espaço destinado à atuação dos maestros, pois era visto como procedimento desnacionalizante. Dessa forma, a influência do jazz nos anos 1950 tornou visível tal procedimento, que passou a ser recuperado desde então para a realização de experiências formais e estéticas que conduziram a música popular a uma modernização. O procedimento da dissonância pôde encontrar no samba, portanto, um espaço de experimentação, cujos principais precedentes foram o maestro Radamés Gnattali e o violonista Garoto.

A função da dissonância no jazz e na bossa nova foi explorada por Lorenzo Mammì. Para o autor, a harmonização dissonante é uma forma comum ao jazz e à bossa nova. Contudo, tais gêneros empregam ao procedimento da dissonância funções estruturais completamente diferentes. No jazz, gênero essencialmente técnico, a harmonia é o substrato para infinitas variações e improvisações nos acordes utilizados como acompanhamento. Isso gera a dissonância a partir dos acordes, e não a partir da melodia (compacta e simples, funcionando como parâmetro constante para a improvisação na harmonia e no acompanhamento dos acordes, cujo virtuosismo expressa uma “vontade de potência”). Na bossa nova, especialmente no caso de Tom Jobim, a harmonia é o substrato para a criação de uma melodia constante, porém extensa e complexa, que não pode ser variada tampouco simplificada. Ela pode ser colorida pelas variações dos acordes, mas nunca improvisada ao ponto de descaracterizá-la. (No caso de João Gilberto, as diferentes divisões temporais do canto não são um improviso, mas uma racionalização milimétrica que produz dissonância quando articulada ao violão. Isso gera a idéia de o trabalho criativo não é reconhecido como produção, e sim como lazer, mesmo quando ele é fruto de rigoroso trabalho de experimentação formal e estética). Assim, tanto em Jobim como em Gilberto, ainda que por procedimentos formais distintos, a melodia é o centro estrutural da

¹⁰⁹ Em sua carreira, Baden Powell regravou diversas composições de Garoto. Vide Taubkin (2007, p. 60).

composição, enquanto no jazz o elemento central é a harmonia (MAMMI, 1992, p. 65)¹¹⁰. A função da harmonia e da melodia no jazz norte-americano e na bossa nova brasileira é essencialmente diversa. Segundo Mammì, isso se deve às diferentes formas de sociabilidade desenvolvidas nos dois países, o que pressupõe, nos dois casos, uma mediação entre tais formas de sociabilidade e o fazer artístico. Se há portanto uma mediação artística capaz de gerar diferenças funcionais nos mesmos aspectos estruturais (como a harmonização dissonante), é evidente que há autenticidade na expressão musical brasileira. Isso parece desautorizar a interpretação de J. R. Tinhorão, segundo a qual a bossa nova seria uma americanização da música brasileira, que assim se desnacionalizava¹¹¹.

Dessa forma, tendo sido avaliados os aspectos estruturais da indústria cultural (cuja segmentação nos anos 1950 propiciou um consumo musical distintivo), os aspectos relativos à sociabilidade do período (que direcionava parcela do público a um consumo distintivo), e o contexto musical da época (em que a influência da dissonância do jazz fez com que os músicos identificassem o procedimento de experimentação à idéia de *moderno*), torna-se compreensível o fato de ter sido o samba a tradição escolhida (e não o baião) para ser o substrato formal do processo de renovação da música popular que culminaria no surgimento da bossa nova. Era o samba que abrigava, através do trabalho de Radamés Gnattali e Garoto, as tentativas de experimentação formal que passaram a utilizar o procedimento da inversão e da dissonância. O baião passava ao largo dessas iniciativas, além de ser considerado, a partir da segunda metade dos anos 1950, um gênero reconhecidamente “comercial” – e que, portanto, não era propício para abrigar as experimentações que começavam a ser feitas dentre os músicos populares.

Conforme já foi argumentado, o baião, após um período relativamente curto de auge (1946-1955), ficou muito identificado aos signos culturais nordestinos, que não expressavam os anseios de modernização que faziam parte da ideologia do período. Além dos elementos relativos

¹¹⁰ Uma crítica à interpretação de Mammì pode ser encontrada em Fábio Santos. Para Santos, “(...) a hipótese de Mammì em que as diferenças da bossa nova e do jazz se expressam na funcionalidade da harmonia e na melodia parece confirmada pela comparação de “Lady Bird” com “Samba de Uma Nota Só” e “Rapaz de Bem”. Entretanto ela mostra-se frágil ao se esgotarem as outras possibilidades de comparação (...). Isto ocorre porque Mammì trabalha com um conceito de bossa nova muito restrito às composições de Tom Jobim, e um conceito de jazz muito genérico. Pelas análises que realizamos é evidente que existem diferenças entre o jazz e a bossa nova. No entanto as afirmações do historiador acerca da centralidade da melodia ou da harmonia não levam em conta a diversidade estilística no interior das duas manifestações musicais” (SANTOS, 2004, p. 6-7).

¹¹¹ Sobre o assunto, vide Tinhorão (1998, p 307-320).

à produção do baião, que contribuíam no sentido dele ser o próprio símbolo dessa cultura, o consumo do gênero após o período de auge (restrito a um público socialmente definido), numa época em que as assimetrias do consumo cultural começavam a expressar uma lógica de distinção, era o suficiente para que essa tradição fosse preterida em relação ao samba como o espaço das experimentações que conduziriam à modernização da produção musical. Por esses motivos, os “sofisticados” entenderam o deboche do grupo vocal Os Cariocas em 1948 ao nacionalismo musical, e não entenderam quando em 1950 gravaram o baião “Juazeiro”¹¹² de Luís Gonzaga. O próprio deboche é um sinal dos valores distintivos da produção musical: nega-se o estrangeiro a partir de um arranjo vocal extraído dos padrões *modernos e sofisticados* desse estrangeiro, o que reforça a adesão distintiva a tais valores, e não o afastamento. E a pertinência que tornou risível e compreensível tal deboche por parte dos “sofisticados” demonstra que havia os mesmos valores distintivos por parte do público dessa produção específica. É desse segmento da produção musical que a bossa nova herdaria parte de seu valor distintivo.

Tendo em vista o contexto musical da época, percebe-se na corrente “tradicionalista”, que trazia para a discussão musical dos anos 1950 as questões relacionadas às problemáticas sócio-culturais dos anos 30 (como a da “autenticidade” da música brasileira, por exemplo), que a idéia de autonomia artística não estava nem de longe colocada: eram as lutas sociais expressas musicalmente das décadas anteriores que ainda norteavam as concepções musicais desses críticos nos anos 1950. No caso da corrente *moderna*, percebe-se que ainda não há uma autonomia artística plenamente configurada, pois o repertório reproduzia padrões jazzísticos que não foram gerados autonomamente por tais músicos. Mas as questões sociais não eram simplesmente expressas musicalmente, elas já sofriam algumas mediações próprias ao universo musical. Por exemplo: se o *moderno* era identificado ao estrangeiro, esse elemento estrangeiro sofria aqui algumas inflexões: o jazz não era simplesmente reproduzido, mas ele fundia-se ao samba de uma maneira original. Os procedimentos musicais considerados *modernos* (como os arranjos vocais e harmonização dissonantes de inspiração norte-americana), mesmo que fossem percebidos a partir do universo musical estrangeiro, deveriam aliar-se aos elementos tradicionais do universo musical brasileiro. Sem os elementos tradicionais do universo musical brasileiro, a produção nacional de música norte-americana não seria justificável nem para o público

¹¹² Interessante notar que o nome da música é o nome da cidade de nascimento de João Gilberto, que seria o grande herdeiro dessa corrente *moderna*.

consumidor (que poderia preferir os “originais” americanos e não as “cópias” nacionais, de menos valor simbólico), nem para os próprios músicos (que passariam a se auto-identificar como simples reprodutores, e não como criadores do *moderno*). No entanto, a fusão dos elementos estrangeiros com os elementos tradicionais brasileiros, poderia não só cativar mais facilmente o público específico (acostumado com os elementos do samba, mas interessado em novidades *modernas*). A fusão com os elementos tradicionais brasileiros poderia também conferir originalidade e algum valor simbólico aos próprios produtores desse tipo de fusão, que poderiam, inclusive, ser reconhecidos internacionalmente por tal originalidade (como foi o caso de Dick Farney e de alguns grupos vocais que excursionaram pelos EUA).

Começa a se delinear, nesse momento, não só um tipo de mediação do universo musical capaz de conferir certa autonomia à produção musical, como também um princípio ordenador importante da atividade musical popular: a ligação simultânea ao *moderno* e ao tradicional, em que a ligação ao tradicional é o que confere legitimidade à tentativa de modernização da expressão musical. A relação tradicional *versus* moderno deixa entrever um outro princípio que passaria a ser ordenador da atividade musical popular, que é a relação entre os elementos nacionais e estrangeiros. Pela centralidade que ocupa na formação cultural brasileira, acredito que a música popular tenha colocado em prática sua capacidade de articular algumas das questões acerca da modernização da sociedade à sua própria modernização. Nesse sentido, as transformações da música popular a partir do final da década de 1950 (que originaram a sigla MPB), teriam dado “respostas” diversas à relação entre tradição e modernidade, e entre o nacional e o estrangeiro, conforme se argumentará na segunda parte do trabalho.

O “salto” de João Gilberto

A argumentação sobre a produção e o consumo distintivo de música popular no Brasil nos anos 1950 apresentada até agora teve por objetivo colocar em evidência alguns dos elementos musicais presentes no contexto musical do período. O objetivo foi fornecer um panorama para que sejam identificáveis os elementos e estratégias musicais que João Gilberto “não queria” adotar, para que se possa compreender, relacionalmente, o significado das estratégias adotadas por João Gilberto e os outros músicos da bossa nova.

Pode-se dizer, portanto, que João Gilberto estava convencido de que a maneira de cantar dos grupos vocais, inspiradas nos arranjos dissonantes norte-americanos, podia até ser *moderna*, mas não fazia parte de suas pretensões artísticas. Da mesma forma, a técnica de execução de seu violão ainda não estava plenamente configurada, o que também lhe causava insatisfação com sua inserção no meio musical. Diante da necessidade de aprofundamento de suas técnicas de interpretação, que logo assumiam características de projeto autoral, João Gilberto precisava avaliar quais seriam os caminhos a seguir – e, conseqüentemente, quais seriam os caminhos a não seguir. Diante do contexto apresentado, pode-se afirmar que, dadas as demandas de renovação tanto do meio musical como do próprio João Gilberto, o baião e a tradição cultural nordestina não seriam os espaços privilegiados de suas experimentações, já que a tradição do samba, a partir dos trabalhos de Gnattali e Garoto, se mostrava como um substrato mais adequado para abrigar as experimentações pretendidas. Nesse sentido, o surgimento do baião teria sido um precedente importante para as escolhas estratégicas de João Gilberto, pois o pouco valor simbólico atribuído ao gênero nesse contexto teria eliminado um dos “caminhos possíveis” para a realização de suas experimentações. Identificadas estas questões, deve-se neste momento buscar na trajetória de João Gilberto¹¹³ os elementos musicais que fizeram parte do momento de criação de sua “batida”, que representou seu “salto produtivo”¹¹⁴.

¹¹³ A opção por reconstruir a trajetória de João Gilberto (caso exemplar das transformações analisadas neste trabalho) para a compreensão das motivações de seu “salto produtivo” adia, por ora, a problematização da obra seminal *Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos. Entendo que a pioneira e clássica apreciação técnica realizada por Campos e outros músicos e críticos em *Balanço da Bossa*, feita sob o calor dos acontecimentos musicais dos anos 60, muito contribuiu para que a música popular se tornasse objeto de estudo acadêmico, o que transforma tal obra no interlocutor primeiro deste trabalho. Contudo, creio que outros caminhos interpretativos, mais afastados temporalmente do objeto, possam ser trilhados. O distanciamento temporal pode revelar aspectos (como a permanência da bossa nova na vida cultural do Brasil, por exemplo) que não podiam ser vislumbrados naquele momento, em virtude da novidade, da intensidade, e da velocidade dos acontecimentos musicais da década de 60. Além do mais, a análise da bossa nova ali apresentada representava também uma tomada de posição dos críticos diante do contexto musical dos anos 1960: ao identificar no tropicalismo o procedimento vanguardístico que os interessava (sendo que o movimento que ressaltava a importância do desenvolvimento formal da bossa nova e desqualificava o nacionalismo da cultura da esquerda), a valorização da bossa nova atendia aos interesses dos críticos de se posicionar nesse campo. Ainda que a análise técnica que tais críticos fizeram da bossa nova seja válida ainda hoje, deve-se relativizar a valorização a que tais críticos se empenharam, já que ela atendia aos interesses de legitimação do tropicalismo (e, em última instância, da postura de vanguarda defendida por tais críticos) no universo cultural brasileiro. Nesse sentido, para a compreensão dos elementos constitutivos da legitimidade da bossa nova e das tendências da MPB, é necessário não apenas uma apreciação técnica da bossa nova e das *outras bossas* (etapa que, em qualquer trabalho, deve muito à análise de Augusto de Campos). É necessário também interpretar todo o contexto estrutural que circunstanciou o surgimento da bossa nova (o que procurei fazer nos dois primeiros capítulos deste trabalho). Além disso, é necessário interpretar a trajetória artística dos músicos mais emblemáticos da renovação proposta pela bossa nova (como João Gilberto, por exemplo) e relacionar seus procedimentos artísticos às problemáticas de longa duração na vida cultural brasileira, como aquelas que orientaram o Movimento Modernista e

O primeiro trabalho solo de João Gilberto, de 1952, não emplacou. Os dois sambacções mal foram tocados nas rádios, mesmo que sua sonoridade não se diferenciasse muito dos padrões da época. Segundo Ruy Castro, talvez tenha sido justamente esse o problema: numa época em que Dick Farney e Lúcio Alves eram as grandes novidades, o jeito de cantar “antigo” de João Gilberto nessas gravações, à la Silvio Caldas, representou um retrocesso no tempo, e por isso não causou nenhum *frisson* (CASTRO, 1990, p 73-74). Além disso, o arranjo dessas canções não trazia violão, e em seu lugar ouve-se o piano. O fracasso mercadológico do disco pode ter reforçado em João Gilberto a necessidade de achar uma “fórmula” nova, baseada em novas técnicas de canto e de execução de violão, que expressasse os anseios da nova geração de músicos e do novo tipo de público que estava começando a se configurar.

Após a briga que ocasionou a saída de João Gilberto dos Garotos da Lua, João Gilberto havia ido morar com Lúcio Alves. Este, querendo-o ajudar João a se estabelecer no mercado musical, ofereceu a gravação de uma versão em português de “Just one more chance” (de Sam Coslow e Arthur Johnson) que ele havia recusado. João Gilberto gravou a versão “Um minuto só” imitando Lúcio Alves, mostrando que poderia, se quisesse, ser tanto Orlando Silva (o que fez em seu disco solo), como Lúcio Alves (o que fez nessa versão). Tal fato desagradou Lúcio Alves, que não só percebeu João como uma possível ameaça, como achou o gesto indelicado por parte daquele que hospedava-se em sua própria casa.

João Gilberto, sem querer, deu início à carreira artística de duas cantoras: Silvinha Telles e Mariza Gata Mansa. Ambas, primeiro Sylvinha depois Mariza, foram suas namoradas. Sylvinha estreou no rádio e rapidamente transformou-se numa cantora bem sucedida. Mariza Gata Mansa (na época, apenas Mariza) chegou a gravar uma composição de João Gilberto em

o processo de modernização em curso no Brasil pelo menos desde os anos 1950 (como a relação entre tradição e modernidade, nacional e estrangeiro, e local e universal). Acredito que só o distanciamento temporal do objeto – impossível para Campos na ocasião da publicação de *Balanço da Bossa*, original de 1968 com textos produzidos ao longo dessa década – é capaz de incorporar tais questões ao tema. Não quero com isso propor uma revisão das perspectivas contidas no livro de Augusto de Campos, sempre muito fecundas para qualquer trabalho sobre cultura brasileira em virtude de sua reconhecida seriedade e acuidade no tratamento do assunto. Quero apenas indicar que a opção interpretativa trilhada neste trabalho, que busca a gênese do “salto” da bossa nova, não parte exclusivamente de um balanço dos marcos bibliográficos dos quais *Balanço da Bossa* é pioneiro, o que faz com que, neste momento, a prioridade não seja a problematização das posições contidas nessa obra. Vide Campos (2005).

¹¹⁴ Segundo Wisnik, “(...) um sistema aberto como esse (o da música popular brasileira) passa periodicamente por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses criativas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores (...), individualmente e em grupos, repensam toda a economia dos sistemas, e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas” (WISNIK, 2004, p. 179).

1953 (“Você esteve com meu bem?”), tornando-se conhecida no meio musical a partir disso. Ou seja: João Gilberto fez por Sylvinha e Mariza o que não conseguiu fazer por si, o que contribuía para a sensação de insatisfação e fracasso por parte de João Gilberto.

Outros fatos importantes aconteceram na vida de João Gilberto: consumo de maconha; a aproximação com também excêntrico João Donato (que diferentemente de João Gilberto, estava deslanchando em sua carreira profissional); atuação (muito desprezada por João Gilberto) em jingles comerciais (como o do *Toddy*); apresentações em festas da sociedade (onde ninguém percebia sua presença); conversas com músicos como João Donato, Johnny Alf e Tom Jobim em boates de Copacabana (geralmente do lado de fora, durante os intervalos); figurações em peças de teatro (já em 1954); participações eventuais em grupos vocais (como os Quitadinha Serenaders e o Anjos do Inferno, que se apresentou em São Paulo); falta de dinheiro (o que levou João Gilberto a abrigar-se – e ser expulso – em diversas casas de amigos); e algumas importantes amizades (como a do gaúcho Luis Telles, do grupo vocal Os Quitadinha Serenaders) que não renderam contratos com rádios ou gravadoras, mas que renderiam episódios importantes da vida artística de João Gilberto. Todas essas histórias, muitas vezes hilárias, são contadas em detalhes por Ruy Castro em *Chega de Saudade*. Todas essas histórias, que aqui não poderão ser pormenorizadas, têm em comum o fato de terem proporcionado a João Gilberto uma tentativa fracassada de inserção na vida musical do Rio de Janeiro. Embora João Gilberto, entre 1951 e 1954, tenha conhecido muitos músicos que seriam importantes na fase da bossa nova (como Donato, Alf, Jobim e Vinícius), nenhum desses contatos garantiu sua inserção nesse concorrido meio.

Admitindo sua derrota no Rio de Janeiro, não conhecendo ninguém em outros estados, e não podendo voltar à Bahia para a casa dos pais (onde certamente seria ridicularizado), João Gilberto, não tendo para onde ir, resolveu aceitar o convite de Luís Telles passar uma temporada em Porto Alegre. Telles adotara João como filho, e via no uso de maconha o motivo de seu fracasso. Foi para um período de descanso – entendido como desintoxicação – que Telles convidou João Gilberto para uma temporada em Porto Alegre.

João Gilberto passou cerca de sete meses em Porto Alegre (RS), provavelmente de janeiro a agosto de 1955, quando tinha 23 anos de idade (CASTRO, 1990, p. 42). Lá, pela

primeira vez não tendo que se preocupar em gravar discos, conseguir dinheiro, e arranjar algum amigo que o hospedasse, pôde se dedicar em tempo integral ao violão. Até chegou a se apresentar publicamente algumas vezes, mas pôde priorizar o estudo do violão, e não uma inserção no meio musical que lhe rendesse dinheiro ou carreira. Nesse período, Telles o apresentou ao renomado pianista e professor Armando Albuquerque, amigo de Radamés Gnattali. “Albuquerque, que não era de elogiar qualquer um, ouviu o rapaz e ficou entusiasmado. Só o achava aflito, em busca de alguma coisa *moderna* que ele próprio não sabia definir” (CASTRO, 1990, 144). Acredito que essa insatisfação individual de João Gilberto exprimia um sentimento mais geral no meio musical carioca dos anos 1950.

Após a volta de Telles ao Rio, João Gilberto, ainda sem ter onde ir, aceitou voltar para a casa da irmã mais velha, Dadainha, em Diamantina, Minas Gerais. Os dois foram então ao Rio, e dali João Gilberto, após uma curta passagem na cidade, seguiu viagem para Diamantina. João Chegou a Diamantina em setembro de 1955, e permaneceria lá por oito meses, até maio de 1956. Nesse período, de reclusão e sossego, João Gilberto também se dedicaria apenas ao violão. Mas ao contrário da temporada em Porto Alegre, em que João ainda estava inquieto diante da necessidade de formular algo novo e *moderno*, em Diamantina algo parece ter ocorrido. Passava dias e noites trancado no quarto tocando violão, repetindo à exaustão os mesmos acordes, “como se tomado por uma obsessão” (CASTRO, 1990, p.147).

Embora Ruy Castro seja considerado um cronista, cujo rigor metodológico é distinto de uma pesquisa acadêmica, suas afirmações (baseadas em inúmeros depoimentos, inclusive o de João Gilberto) podem nos dar pistas de como João chegou à sua famosa “batida”. Reproduzo a seguir o trecho em que Ruy Castro descreve o procedimento de João Gilberto que parece ter conduzido o músico à “batida” que o consagrou:

Descobriu que a acústica do banheiro era ideal para ouvir a si próprio e ao violão. (...) os azulejos formavam uma espécie de câmara de eco – as cordas reverberavam e ele podia medir sua intensidade. Se cantasse mais baixo, sem vibrato, poderia adiantar-se ou atrasar-se à vontade, criando seu próprio tempo. Para isto, teria de mudar a maneira de emitir, usando mais o nariz que a boca. Sua memória parecia um rádio cujo dial estivesse sendo girado aparentemente ao acaso, sintonizando tudo o que ele ouvira e que o marcara. O enunciado natural de Orlando Silva e Sinatra. O tom aveludado de Dick e sua respiração. O timbre do trombone de Frank Rosolino na orquestra de Kenton. O enunciado baixinho do trio de Page Cavanaugh, de Joe Mooney, de Jonas Silva. O *jogo de cena* dos conjuntos vocais – como seria usar a voz para alterar ou completar a harmonia do violão? A *divisão* de Lúcio – só que Lúcio *dividia* para trás, se atrasando. Era possível adiantar-se e atrasar-se em relação ao ritmo, desde que a batida ficasse constante – que ‘a base fosse uma só’. A batida sincopada de Alf ao piano e, principalmente, a de Donato no

acordeão – como ficaria aquilo no violão? O novo João Gilberto estava nascendo daquelas experiências (CASTRO, 1990, p. 147).

Mais uma vez, as afirmações de Ruy Castro, que exemplificam a argumentação empreendida até o momento, servem como ponto de partida para a discussão sobre os elementos formais mobilizados por João Gilberto em sua tentativa de criação do “novo”.

Até o momento, procurei ressaltar a importância do samba e do baião na avaliação de João Gilberto no contexto musical. Na bibliografia específica¹¹⁵, é consenso que a parte harmônica que seria utilizada na bossa nova já estava sendo experimentada por diversos músicos antes mesmo de João Gilberto, como atestam os arranjos de Radamés Gnatalli, e as composições de Garoto, João Donato, Johnny Alf, Tom Jobim, entre outros *modernos* sob a influência do jazz. A parte relativa ao canto já estava começando a se delinear, como atestam as interpretações de Dick Farney e Lúcio Alves principalmente. Contudo, dois aspectos ainda não haviam sido “resolvidos” à maneira *moderna*: o ritmo, e a colocação da voz nesse ritmo, justamente aquilo que João Gilberto traria como novidade. O excerto de Ruy Castro é útil para a percepção de como João pode ter chegado a tal novidade. Os parágrafos a seguir tentam, a partir de tudo o que foi discutido até o momento, interpretar o procedimento de João Gilberto descrito por Ruy Castro.

Em primeiro lugar, “ouvir a si próprio e ao violão” foi o que levou João Gilberto a perceber a importância da intensidade das cordas do violão e da voz, no sentido adquirir uma autoconsciência sobre seu próprio universo sensorial e musical. Em relação às cordas do violão, se tocadas uma após a outra, elas não permitem o efeito da dissonância. Para tal efeito, valorizado pela geração de João Gilberto, é necessário tocar “em bloco” todas as notas do acorde. É como se o acorde tocado “em bloco” preenchesse o espaço vazio pela falta de outros instrumentos, o que dispensaria os arranjos orquestrais grandeloqüentes que caracterizaram a tradição do samba e do samba-canção. Enuncia-se aqui o gosto pela simplicidade e pela decantação, que caracterizaria a estética da bossa nova. Em relação à voz, é evidente que, para a percepção mais clara da dissonância gerada pelo violão, ela não poderia sobrepor-se ao instrumento, como acontecia na música popular até então. O sucesso da inflexão de Farney e Lúcio Alves indicava que o caminho era aquele *moderno*, e não o tradicional. Além do mais,

¹¹⁵ Refiro-me principalmente a Campos (2005); Castro (1990); Garcia (1999); Gava (2002 e 2006); Mello (2001); Napolitano (2001 e 2007); Severiano & Mello (1999) e Severiano (2008).

João Gilberto já tentara o caminho tradicional da grande voz – imitando Orlando Silva – o que fez com que seu primeiro disco solo não “decolasse”. A intensidade da voz deveria ser equivalente à do violão, adequando-se ao efeito de suspensão provocado pela dissonância. Ela deveria ser mais baixa e nasalada, sem a potencialização da respiração pelo diafragma que gera os longos vibratos. A equalização entre a intensidade da emissão das notas do acorde e da voz era essencial para que outros aspectos da canção, além da dissonância, pudessem ser percebidos. Isso não só explica a obsessão de João Gilberto pelo silêncio como também explica a parte rítmica da questão. Ao equalizar voz e violão, e ao excluir o vibrato de seu canto, João Gilberto eliminou a prolongação da última nota da frase musical que dificultava os adiantamentos e retardos na re-divisão dos compassos através da voz. Eliminando tal dificuldade – o que ia ao encontro das demandas musicais da geração de *modernos* – João Gilberto pôde perceber que, para adiantar ou atrasar a voz em relação ao andamento dos compassos, seria necessário haver uma base constante que funcionasse como metrônomo da execução, como parâmetro temporal fixo para as variações produzidas pela voz. Assim, tanto a reorganização da execução do violão (acordes tocados “em bloco”) pode levar à reorganização da interpretação vocal (sem vibratos), como também o contrário, o desejo de incorporar uma técnica vocal diferente da tradicional (com adiantamentos e atrasos em relação ao andamento natural dos compassos) leva à reorganização da interpretação ao violão (cujo ritmo deveria ser, para tanto, regular). Esse é o motivo que leva à percepção de que em João Gilberto, voz e violão são uma coisa só, pois a estrutura de ambos é duplamente referenciada, e por isso são intimamente relacionadas.

Em segundo lugar, a comparação feita por Ruy Castro entre a memória de João Gilberto e um dial de rádio é muito oportuna para a percepção de como as influências de outros músicos e a tradição do samba penetraram na formulação de João Gilberto. Algumas dessas influências: harmonização dissonante percebida pelos *modernos* a partir do jazz; enunciado suave do canto de Dick Farney; a re-divisão dos tempos do canto de Lúcio Alves; e a batida sincopada de Alf e Donato. Mas como conciliar a batida sincopada de Alf e Donato (o que atesta a filiação de João Gilberto à tradição do samba) à necessidade de uma batida regular no violão para que o canto possa re-dividir o andamento dos compassos? Essa era uma importante questão a ser pensada, pois sem síncope no andamento, os compassos ficariam “quadrados”, regulares, sem novidade. Mas por outro lado, sem regularidade no andamento, o canto ficaria sem o referencial para as antecipações e retardo. Sem tais recursos, o canto ficaria igual ao já praticado por Farney e

Alves, e não traria a novidade da generalização desses recursos de temporalidade. Para o canto de João Gilberto trazer alguma inovação em relação aos intérpretes de sua geração, era necessário generalizar tal procedimento de adiantamento e atraso, o que não seria possível sem um andamento regular. Mas um andamento regular não traria a síncope da tradição do samba, fazendo o ritmo de suas canções assemelhar-se aos compassos quaternários do bolero. Ou seja, definida a parte harmônica entre canto e violão, e definida a temporalidade da voz, faltava definir a temporalidade do violão – passo talvez mais difícil de toda essa experimentação, e por isso, o mais original.

Diante desse dilema, a solução formal encontrada por João Gilberto não deixou de incluir nem a regularidade, nem a acentuação do tempo fraco da síncope: enquanto o bordão do acorde (nota mais grave tocada pelo polegar) dava a regularidade, funcionando como metrônomo da interpretação vocal, a puxada das outras notas do acorde, realizada simultaneamente pelos demais dedos, era o que provocava a variação na acentuação dos tempos do compasso, o que acabou por reconduzir o andamento regular do bordão à síncope do samba. Esse é o “segredo” da batida de João Gilberto: ele incorpora a harmonização dissonante sob influência da corrente *moderna* da música popular dos anos 1950 (herdando o poder distintivo dessa corrente no cenário musical da época), mas insere, de maneira original e autônoma, aquilo que permitiria uma melhor concatenação das idéias musicais que circulavam no meio artístico de maneira mais ou menos fragmentária: ou seja, a batida.

Walter Garcia, em sua brilhante interpretação da origem da “batida” de João Gilberto oportunamente intitulada *Bim-Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*, diz que a “batida” de João Gilberto é “uma síntese do samba realizada ao violão (...) uma redução da batucada do samba. Uma estilização produzida a partir das acentuações de um dos instrumentos de percussão (o tamborim) em detrimento dos demais” (GARCIA, 1999, p 21-22). O autor atribui ao bordão do violão de João Gilberto a função de marcação que o surdo faz na batucada do samba, enquanto atribui às notas do acorde o recorte sincopado que reproduz o padrão dos tamborins na batucada, reconduzindo a marcação regular do bordão à síncope do samba. É por este motivo, muito mais do que pelas transformações melódico-entoativas e harmônicas fixadas pela bossa nova, é que se diz que a “batida” de João Gilberto envolve uma contradição sem conflitos: ao mesmo tempo em que ele altera o acento rítmico do surdo através do bordão do

violão, o tempo de execução dos acordes (que equivale aos recortes do tamborim) reconduz o ritmo modificado pela “batida” à sua estrutura inicial, tradicional no padrão composicional do samba (GARCIA, 1999, p. 45 - 49).

A seletividade de João Gilberto sobre as influências que propiciaram as tensões que seriam solucionadas por sua batida demonstram claramente que houve uma avaliação do contexto musical por parte de João Gilberto. Essa avaliação foi “interessada” por parte do músico. Caso contrário, se não houvesse interesse de inserção distintiva no universo musical, não seria necessário produzir algo tão original como a batida: bastava seguir o caminho da harmonização dissonante que já começara a ser trilhado pelos músicos de sua geração (corrente que inclusive forneceu parte do poder distintivo da estética de João Gilberto). A partir dessa avaliação interessada, foi necessário realizar uma série de experimentações que exigiram não só empenho – o que pode explicar seu comportamento aparentemente obsessivo na casa da irmã – como também a utilização de recursos individuais (como uma audição apuradíssima, por exemplo) capazes de corresponder à sofisticação da formulação que estava se desenvolvendo.

Essas experimentações, que configuram um meticuloso trabalho de pesquisa formal e estética, criaram uma oportunidade de desenvolvimento autônomo de suas concepções musicais. O nível de entendimento atingido por João Gilberto do próprio canto e da técnica de execução do violão é a origem da autoconsciência necessária para a formulação de um projeto autoral. Nesse projeto, ainda que muitas influências tenham sido absorvidas, e que elas tenham proporcionado as tensões que precisariam ser resolvidas, o elemento mais original e distintivo de João Gilberto foi fruto de seus interesses particulares de inserção no universo musical, e também de suas habilidades acumuladas ao longo do processo de maturação de sua personalidade artística.

O projeto autoral de João Gilberto, entretanto, caracteriza-se prioritariamente pela forma de sua interpretação. É sua maneira peculiar de interpretação do repertório que caracteriza a modernidade e o valor distintivo de seu projeto autoral. Na obra de João Gilberto, importa mais *como* ele toca, do que *o que* ele toca, já que seu repertório é composto por muitos sambas tradicionais da Era de Ouro. A novidade de João Gilberto, portanto, não está no repertório, mas sim no efeito estético gerado por sua peculiar interpretação.

Na música popular brasileira, ao menos até a bossa nova, a qualidade do intérprete era medida através dos atributos de sua voz. Os principais desses atributos seriam o volume, a potência (expressa nos vibratos ao final da frase), a extensão na escala musical, afinação, etc. Essas características garantiam ao intérprete um reconhecimento pelo mercado (em que o rádio teve um papel fundamental), mas não por um projeto autoral. É o caso de Francisco Alves, por exemplo, símbolo maior de uma época musical, cuja função principal era a de “cantor”. A interpretação resumia-se, portanto, à interpretação vocal, pois a caracterização instrumental da canção não cabia ao cantor. A parte instrumental era definida pelo compositor e pelo arranjador (cujos arranjos independiam da intenção inicial do compositor). Talvez por este motivo – pela importância mercadológica e não autoral do cantor – o papel do intérprete foi pouco explorado nos estudos sobre a música popular brasileira. À exceção de Walter Garcia (1999), que destrinchou a origem dos elementos formais de João Gilberto na música popular brasileira, poucos são os estudos sistematizados que se dedicam ao tema¹¹⁶. Há estudos sobre o papel do intérprete na execução de partituras de música erudita¹¹⁷, mas na música popular raras são as iniciativas.

¹¹⁶ Aderbal Duarte, professor da PUC-Salvador e responsável pelo Núcleo de Música do Centro de Estudos João Gilberto (RJ), dedica-se ao mapeamento dos elementos técnicos utilizados por João Gilberto. Nesse mapeamento, Duarte identificou seis pontos principais na interpretação de João Gilberto que fazem com que seu repertório tenha um resultado estético diferente a cada execução. Seriam eles: 1) Convivência de Tonalidade e Modalidade; 2) “Contração” do âmbito sonoro no registro médio do violão; 3) Padrões rítmicos de acompanhamento enquanto entidade estética autônoma; 4) Fraseado: antecipações e retardos na linha melódica; 5) Estrutura vertical de acordes criada em função da melodia; e 6) Técnica vocal. Na concepção de Duarte, seriam esses os princípios que geram o resultado e o valor estético da interpretação e da concepção musical de João Gilberto – perspectiva que vem ao encontro da interpretação aqui empreendida. A atividade de Aderbal Duarte prioriza a transcrição integral das gravações de João Gilberto. Tais transcrições contêm a notação detalhada da melodia, dos padrões rítmicos e das harmonias, apresentando-se em uma partitura com três sistemas (melodia e texto, ritmo e harmonização). Este é o objetivo do Projeto Escritura da Bossa, encabeçado por Aderbal Duarte e com supervisão do próprio João Gilberto. Sobre os seis pontos apontados por Duarte e sobre o projeto Escritura da Bossa, vide: Robatto (2004 p. 114 – 121). Na área da Antropologia, destacam-se os estudos em *performance* musical, que privilegiam mais os aspectos comportamentais da atuação do intérprete (além da memória dos ouvintes), do que os aspectos formais propriamente ditos. Pelas diferenças de perspectiva analítica, tais estudos não serão aqui abordados. Sobre o assunto, vide: Zumthor (2000).

¹¹⁷ Vide, por exemplo: Laboissière (2007). A autora discute as relações possíveis entre obra e intérprete a partir da análise do *Choro n. 5* de Villa-Lobos (denominado “Alma Brasileira”), apoiada nas teorias de C. S. Pierce, G. Deleuze, e R. Arrojo. A argumentação conduz à conclusão de que o *performer* nunca é somente a partitura, mas a partitura *dentro dele*. Ou seja, a interpretação vai além dos signos constantes da partitura, pois ela é determinada por uma estrutura relacional entre obra e intérprete em que este inevitavelmente mobiliza sua visão de mundo no gesto interpretativo. Ao injetar singularidades na obra, o intérprete faz com que a obra seja constantemente recriada pelo seu gesto provisório e temporário. Ainda que a argumentação da autora diga respeito ao universo da produção e da notação musical eruditas, acredito que ela não contrarie a perspectiva aqui adotada sobre o papel da interpretação de João Gilberto, pomenorizada adiante.

O papel do intérprete ganha novas dimensões a partir de João Gilberto. A técnica do violão de João Gilberto é um desdobramento do novo sentido que a interpretação vocal ganha em sua obra, já que a voz passa a ter o poder de completar ou alterar a harmonização dos acordes executados no violão (e não mais apenas expressar a melodia). A interpretação vocal de João Gilberto não é a mera execução de uma linha melódica. Ela pode ser entendida como uma forma de “arranjo” da canção, uma vez que ela redimensiona a estética da canção e insere nela novas características, não presentes nas versões originais. Na concepção de Aderbal Duarte, o intérprete

(...) através de suas decisões ao realizar idéias musicais abstratas em sons concretos, confira sua visão idiossincrática da obra. A cada execução o intérprete “dá vida” novamente à obra, sendo cada execução da mesma obra necessariamente única e particular. A cada nova execução, um mesmo intérprete recria a obra que está interpretando, de forma original, sendo o resultado sonoro sempre diferente. Esta característica de renovação constante de resultado estético, mesmo se tratando de uma mesma obra musical, é uma constante em João Gilberto (ROBATTO, 2004, p. 115).

Assim, após a formulação de João Gilberto, o intérprete passa a ser o responsável pela realização sonora das idéias abstratas contidas num projeto autoral. Isso faz com que as inovações técnicas (como a alteração na execução da síncope ao violão, ou a dissonância, por exemplo) sejam não apenas inovações formais enxertadas no percurso histórico das idéias musicais, ou num determinado contexto musical. A partir do novo conceito de interpretação que emerge da obra de João Gilberto, as inovações técnicas de seu violão, para além do aspecto da renovação formal, passaram a produzir um resultado estético capaz de transformar toda a produção musical dali em diante. A partir da bossa nova, as sucessivas gerações de músicos incorporaram, em diversos níveis, as conquistas formais da dissonância (para o que contribuíram muito Radamés Gnatalli e Tom Jobim) e também as conquistas estéticas da interpretação de João Gilberto. Mesmo músicos que aparentemente não estavam identificados ao segmento *sofisticado* e distintivo inaugurado pela bossa nova também se apoiaram nas conquistas estéticas da bossa nova. É o caso de Roberto Carlos, por exemplo, cujas características vocais não se assemelham ao padrão de interpretação vocal anterior a João Gilberto¹¹⁸.

Isso explica a gravação de inúmeras versões – sempre ligeiramente diferentes – da mesma canção ao longo da carreira fonográfica de João Gilberto. A interpretação nessas diversas versões ressalta as múltiplas possibilidades de uma mesma canção, que podem ser redimensionadas não

¹¹⁸ Vide Campos (2005, p. 55).

apenas pela instrumentação, mas principalmente pelo trabalho do intérprete (que assim, assemelha-se ao do arranjador). Se antes de João Gilberto o arranjador geralmente não era o compositor (muito menos o intérprete) da canção, em sua obra os arranjos instrumentais são elaborados a partir do arranjo original do próprio intérprete, sempre feitos exclusivamente para violão e voz, sendo os outros instrumentos adicionados posteriormente e obedecendo o arranjo original de João Gilberto. Isso pode gerar alguns conflitos de concepção da obra musical quando não há afinidades musicais suficientes entre o intérprete e o arranjador.

Por exemplo: na gravação da música “Chega de Saudade” do LP *Canção do Amor Demais* de 1958, em que as músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes seriam interpretadas por Elizeth Cardoso, a função de João Gilberto era a de instrumentista. A “batida” do violão contribuiu para o arranjo da música, mas ela não era ainda central na organização das idéias musicais contidas na gravação. Os depoimentos dos músicos que participaram da gravação, reunidos por Zuza Homem de Mello no livro *Eis Aqui os Bossa Nova*, ressaltam que o arranjo de Tom Jobim para sua própria composição era o elemento central da gravação, cabendo à intérprete Elizeth obedecer tais orientações. João Gilberto, na função de instrumentista, até tentou reorganizar os elementos formais e estéticos da versão a partir de sua própria concepção da função de intérprete, mas não conseguiu imprimir suas escolhas ao estilo de Elizeth. Os arranjos de Tom Jobim, portanto, foram os elementos formais organizadores da estética da canção, e a função do intérprete continuava a ser, como nas décadas anteriores, a de obediência ao arranjo. Segundo Vinícius de Moraes,

Naquela ocasião, Elizeth era talvez o que havia de mais pra frente como cantora. Ela foi escolhida como intérprete e nós a ensaiamos profundamente, ela passou e repassou as músicas conosco com um sentido muito grande de obediência ao que queríamos. O Tom fez os arranjos e escolheu os instrumentistas que eram os cobras todos da ocasião. (...) João (Gilberto) – também escolhido pelo Tom – ficou empolgadíssimo nos dias de gravação, sobretudo na da música “Chega de Saudade”, em que ele não estava perfeitamente convencido da interpretação de Elizeth, querendo que ela desse o ritmo de certa maneira, pra frente (MORAES *Apud* MELLO, 2008, p. 33-34).

Já na gravação do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, o intérprete passa a incorporar novas funções, orientadas a partir da concepção musical do próprio João Gilberto. Nesse LP, ele assume a função de intérprete e arranjador, uma vez que a harmonização de Tom Jobim e o arranjo da parte rítmica foram feitos em função da concepção original de João Gilberto. Tal redimensionamento da função do intérprete é visível nos depoimentos dos músicos que participaram da gravação em 1958:

Ele (João Gilberto) obrigou os bateristas a mudarem. Eu vi a primeira gravação do João em que o baterista era o Juquinha. João prendeu ele totalmente, tirou a bateria toda e só deixou o contratempo e as vassourinhas. Então ele só podia fazer aquilo. O outro baterista, o Guarani [Fernandes Nogueira], ficava com a caixeta dando as batidinhas que o João queria. Juquinha foi o primeiro baterista a gravar lendo a letra da música, João obrigou-o a isso, dizendo que a bateria tinha de andar conforme a letra, conforme o compositor queria (MENESCAL *Apud* MELLO, 2008, p.37).

O depoimento dos outros músicos que participaram da gravação, como Hécio Milito e Bebeto Castilho, corroboram a função central da interpretação de João Gilberto no resultado estético do disco (MELLO, 2008, p. 37-38). Esse resultado foi obtido a partir da execução das concepções formais de João Gilberto por todos os músicos que participaram da gravação. As orientações de João Gilberto no sentido de adaptar a instrumentação e os arranjos (e a própria maneira da execução musical) à sua concepção musical, acabaram por redimensionar a função do intérprete em sua obra. Nela, a função do intérprete não se restringe à execução vocal. A função do intérprete, que em João Gilberto incide sobre todos os âmbitos da criação, passa a ser o centro nevrálgico da atividade criativa. Dessa maneira, a interpretação de João Gilberto assume contornos de projeto autoral, meticulosa e conscientemente construído, ainda que ele seja essencialmente um intérprete.

Lorenzo Mammì destaca outros elementos na interpretação de João Gilberto. Para além da articulação canto *versus* harmonia e ritmo do violão, há também a influência da prosódia da fala brasileira da língua portuguesa, o que vem ao encontro das proposições de Tatit (2002). Para Mammì, a interpretação de João Gilberto detecta o momento exato em que a melodia (expressa no canto) se destaca da fala, bastando falar perfeitamente para gerar a melodia, uma vez que em João Gilberto a essência é “o jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto”. A importância da fala no canto de João Gilberto, segundo Mammì, não é uma escolha estilística. A raiz de tal procedimento pode ser encontrada na prosódia natural da língua, cuja sonoridade fluida entre vogais e consoantes arredonda arestas e dilui marcações rígidas entre elas (MAMMÌ, 1992, p.66).

Contrariando ligeiramente a interpretação de Mammì, acredito que o canto de João Gilberto, para além de ser fruto de uma característica da própria língua falada à brasileira, é *também* uma escolha estilística que reforça a peculiaridade da prosódia brasileira. A trajetória de João Gilberto antes da gravação de *Chega de Saudade* é indicativa das insatisfações pessoais que levaram às suas escolhas conscientes rumo à formulação de um projeto autoral. Acredito que tais

escolhas são conscientes quanto à intenção e aos interesses de inserção no meio artístico, mas inconscientes quanto ao reforço da prosódia brasileira. Talvez seja justamente essa co-inconsciência em relação à acentuação correta das palavras, compartilhada tanto pelos músicos *modernos* como por seus ouvintes, um dos elementos que conferiram pertinência e naturalizaram o canto de João Gilberto, que a partir de então caracterizaria a bossa nova.

Por outro lado, concordando com a interpretação de Mammì, a inflexão da voz articulada ao violão é o que gera o projeto autoral de João Gilberto, tanto quando ele interpreta canções que não são de sua autoria, como quando ele é o autor de canções que baseiam-se em sons aparentemente sem sentido, a exemplo das canções “Bim-bom”¹¹⁹ e “Oba-lá-lá”. A falta de sentido, no entanto, é apenas aparente, uma vez que tais sons surgem e colocam em evidência um dos procedimentos formais que conferiram distinção e legitimidade a João Gilberto: a inflexão da voz articulada ao violão. Tais canções ganham sentido se referenciadas ao universo criativo de João Gilberto, o que sugere uma atividade criativa auto-referenciada, cujas regras são definidas pela própria atividade e não por demandas externas a ela.

O contexto musical que circundava João Gilberto, seus interesses particulares de inserção distintiva, e suas habilidades e potencialidades artísticas, levaram a uma formulação musical extremamente pertinente: era pertinente à tradição (pois a síncope e o samba foram incorporados e mantidos, ainda que de uma maneira inovadora); era pertinente ao meio musical *moderno* (que sinalizava a necessidade de renovação da expressão musical); era pertinente para uma parcela do público (cuja sociabilidade pedia algo *moderno*); era pertinente à idéia que se fazia de *moderno*, e era pertinente à prosódia brasileira da língua portuguesa. Essa pertinência em vários níveis fez com que a batida criada por João Gilberto fosse entendida como “necessidade” por outros músicos de sua geração, que rapidamente assimilaram sua forma de organização dos diversos elementos musicais. Resolvida a parte rítmica a partir das orientações de João Gilberto, os conflitos entre as concepções musicais de João Gilberto (que tendia à depuração, à síntese, e ao silêncio) e Tom Jobim (cujos arranjos orquestrais tendiam a uma “estética da monumentalidade”

¹¹⁹ Nessa canção, o verso “é só isso meu baião / e não tem mais nada não” é sugestivo do valor simbólico atribuído ao baião: ao ressaltar que não há “nada de mais” em sua estilização do samba (ato que pode ser interpretado como uma dissimulação do interesse, algo apontado por Bourdieu como típico da lógica simbólica da “economia às avessas” do campo), João Gilberto, para além da questão da rima, deixa entrever o seguinte raciocínio: se a música é “menor”, logo ela é um baião, pois caso fosse “maior” seria samba. Ao depreciar seu trabalho (ainda que essa seja uma manobra dissimulada), Gilberto deprecia também o baião, o que implica numa valorização do samba.

herdada de Villa-Lobos¹²⁰), a despeito de suas diferenças, acabaram por produzir um disco autoral e conceitual que não só gerou grande valor distintivo para os músicos nele envolvidos, como acabou sendo o marco inicial da estética da bossa nova.

A sociedade brasileira durante o século XX, incluindo o movimento modernista, teve de lidar com o tema da modernização face à tradição sob diversos aspectos. Esse tema sempre retorna no universo da produção cultural, e é sempre re-atualizado de acordo com as demandas do tempo em que se dá o debate. Um exemplo disso é a MPB: no contexto em que surgiu a bossa nova, a discussão dos críticos da *RMP* era exatamente definir o que era nacional e o que era estrangeiro, sendo que o nacional era uma construção que evocava a tradição como norteadora da “autenticidade” (o que implicava em identificar o não tradicional, ou o moderno, como inautêntico ou estrangeiro). A bossa nova atualiza tal discussão e a coloca em outro plano de significação, uma vez que evidencia que os procedimentos tidos como modernos e/ou estrangeiros (como a harmonização dissonante e o canto próximo ao do *cool jazz* norte-americano) também podem ser colocados a serviço dos elementos nacionais, ou ainda ser expressões autenticamente nacionais, desde que se articulem à tradição consolidada. A tradição não seria mais, como para a *RMP*, o único elemento definidor da “autenticidade”. A mobilização da tradição como base para a introdução de elementos tidos como modernos passaria a ser o elemento legitimador do moderno enquanto expressão nacional. Dito de outra forma, ao invés de a tradição ser *definidora* do “autêntico”, ela passa a ser a *legitimadora* do “moderno”, que passa então a ser nacional (não mais estrangeiro).

As outras tendências da MPB lidaram com esses termos de uma maneira diversa. Após a atualização dessa problemática feita pela bossa nova, a canção de protesto e a “música brasileira moderna” por exemplo, cada uma à sua maneira, estilizaram a tradição do samba com o propósito de expressar musicalmente o engajamento que caracterizava a cultura política da esquerda nacionalista, público principal daquele tipo específico de música antes dos Festivais da TV. Já no tropicalismo, há uma justaposição entre elementos tradicionais (como as correntes musicais negligenciadas pela bossa nova expressas como “cafonas”) e modernos (como a cultura pop), assim como uma justaposição de elementos tidos como nacionais e estrangeiros (como a guitarra elétrica). Nesse caso, tais justaposições, para além de fazerem a crítica do nacionalismo

¹²⁰ Vide Castro (1990, p. 197-212), Naves (1998, p.66-76) e Mammì (1992, p.65).

musical da esquerda e evidenciar, nas palavras de Caetano Veloso, o “confinamento cultural brasileiro”, tinham como objetivo colocar em evidência que no Brasil o moderno se articula ao tradicional (interpretado já como arcaico, não como “autêntico”), e que o nacional se articula ao estrangeiro. Nesse contexto, a dinâmica do campo assume relevância, já que, numa polarização das posições em seu interior, a opção pelo uso guitarra é investida de sentido. É o campo que direciona as tomadas de posição, como no caso da guitarra elétrica (absolutamente recusada nas posições anteriores). O campo, dessa maneira, reúne dimensões ao mesmo tempo espaciais (pois delimita o espaço de atuação e disputa) e temporais (pois ele é permeável à conjuntura histórica do período), tornando possível e legítima a postura de ruptura encampada pelos tropicalistas.

Embora haja interpretações de que tal procedimento tropicalista (de justaposição de temporalidades diversas) revelaria a impossibilidade de modernização no Brasil – caso da análise de R. Schwarz (1992) – o sentido que o tropicalismo adquiriu na cultura brasileira aponta para o fato de que essa seria a peculiaridade da modernização brasileira: ela não exclui o tradicional. Observa-se, portanto, uma nova re-atualização da problemática entre o nacional e o estrangeiro, e entre o tradicional e o moderno, ou ainda entre o local e o universal, o que indica que esses termos são princípios organizadores da produção cultural identificada pela sigla MPB. Ainda que o debate sobre o moderno não se vincule diretamente ao movimento modernista (já que não há uma intenção consciente de recuperar o nacionalismo musical de Mário de Andrade ou a antropofagia de Oswald de Andrade), as problemáticas impostas aos músicos das correntes da MPB tangenciaram as questões enfrentadas pelos modernistas no início do século XX. Contudo, as respostas a tais problemáticas foram muito diversas, uma vez que, na visão dos modernistas, a cultura popular não era capaz de oferecer respostas dignas de figurarem no patrimônio artístico da humanidade, cabendo apenas à arte culta tal preocupação.

De qualquer forma, os acordes dessas três tendências musicais – bossa nova, canção de protesto, e tropicalismo – para além de serem códigos musicais, seriam também cifras para a compreensão do processo de modernização pelo qual o Brasil passou, fazendo do universo cultural uma dimensão primordial na compreensão dos processos sociais brasileiros.

SEGUNDA PARTE

A Autonomização e o Desenvolvimento do Campo da MPB

CAPÍTULO 4

Da Bossa Nova à Bossa Nova “nacionalista” – 1959 a 1963

A consolidação da bossa nova – 1959 a 1962

Nos capítulos anteriores pude apresentar o contexto sócio-musical que antecedeu o surgimento da bossa nova. O percurso argumentativo apresentado até o momento colocou em evidência a trajetória artística de João Gilberto, músico aqui considerado emblemático do processo de modernização cultural pelo qual o país passava nos anos 1950 e da mediação artística realizada pela música popular. Nesse percurso, buscou-se reconstituir o contexto musical anterior ao surgimento da bossa nova, para que as escolhas formais/estilísticas realizadas pelo músico baiano pudessem ser interpretadas articuladamente a um quadro de referências musicais anteriores a ele. Com isso, buscou-se fugir de uma interpretação centrada na capacidade de “gênio criador” do músico, que despreza a substância histórica e sociológica das manifestações artísticas. Neste capítulo, a partir da história dos registros fonográficos e dos depoimentos dos músicos, selecionei os eventos mais significativos do período¹²¹, para que seja possível a compreensão do contexto musical e fonográfico que culminaria, mais adiante, na idéia de MPB.

Após os três lançamentos¹²² que marcaram o início da bossa nova em 1958 e 1959, outros músicos além de João Gilberto começaram pouco a pouco a assinar contrato com grandes

¹²¹ O contexto musical e fonográfico brasileiro do período não se resume à bossa nova, sendo relevantes as gravações de outros gêneros brasileiros, além da música estrangeira. Para uma visualização ano a ano desse contexto, vide Severiano & Mello (1999), que traz os destaques anuais e outros sucessos. A fonte não traz todo o universo das canções produzidas no período, mas traz as mais significativas. Os autores não apresentam um *ranking* das músicas mais tocadas nas rádios. Para a visualização de um *ranking* da produção musical do período, ver as paradas de sucesso (desde 1902) na pesquisa “Time Machine” da página Hot 100 Brasil. Vide: HOT 100 BRASIL, disponível em <http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>. Para testar a idoneidade desta fonte, pouco conhecida e divulgada no meio acadêmico, realizei um cruzamento de dados entre esse ranking e as canções mais significativas apresentadas por Severiano & Mello (1999). Tal cruzamento apresentou poucas inconsistências, e acredito que elas não desqualifiquem a fonte, útil para a visualização do repertório da época e de seus principais intérpretes.

¹²² Os lançamentos são: *Canção do Amor Demais*. (Interpret. Elizeth Cardoso). Festa, Brasil, 1958 [LP] (todas as composições são de Tom e Vinícius); *Chega de Saudade/Bim Bom*. (João Gilberto). Odeon, Brasil, 1958 [78rpm] (canções respectivamente de Tom e Vinícius, e João Gilberto); *Chega de Saudade*. (João Gilberto). Odeon, Brasil, 1959 [LP] (com duas composições de Tom e Vinícius, uma de Tom e Newton Mendonça, uma de Carlos Lyra, duas de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, duas do próprio João Gilberto, duas de Ary Barroso, uma de Dorival Caymmi, e

gravadoras. As críticas iniciais não impediram que o novo estilo começasse a ser registrado em disco: a bossa nova vencera a resistência de alguns produtores e se apresentava como um mercado tímido, mas promissor.

O próprio João Gilberto contou ainda em 1959 com mais dois lançamentos, ambos compactos simples pela Odeon¹²³. Tom Jobim, que desde 1956 trabalhava como diretor artístico na Odeon, teve suas músicas em parceria com Vinícius gravadas por outros intérpretes¹²⁴: além dos lançamentos de João Gilberto pela Odeon, Tom foi gravado por Sylvinha Telles¹²⁵ e Lenita Bruno¹²⁶, ambos LP's lançados pelo selo Festa. Em 1959, Tom ainda contou com o lançamento do LP da trilha sonora do filme *Orfeu Negro* (em parceria com Luiz Bonfá) pela Philips¹²⁷. Além de Tom, Vinícius e João Gilberto, outros músicos da mesma geração também contaram com lançamentos ainda em 1959: Carlinhos Lyra pela Philips¹²⁸ (com *bossa nova*, LP com quase todas as músicas de sua autoria, incluindo o sucesso “Maria Ninguém”, composta em 1956); e

uma de Marino Pinto e José Gonçalves).

¹²³ *A Felicidade/O Nosso Amor*. (João Gilberto). Odeon, Brasil, 1959 [78rpm] (as duas canções de autoria da dupla Tom e Vinícius); *Desafinado/Hô-bá-lá-lá*. (João Gilberto). Odeon, Brasil, 1959 [78rpm] (canções respectivamente da dupla Tom e Newton Mendonça, e de João Gilberto).

¹²⁴ A primeira música de Tom Jobim a ser gravada em disco foi “Incerteza”, em parceria com Newton Mendonça, interpretada por Mauricy Moura num 78rpm lançado pelo selo Sinter. Mas seu primeiro sucesso foi “Tereza da Praia”, em parceria com Billy Blanco, gravada por Dick Farney e Lúcio Alves em 1954. Ainda em 1954, compôs com Billy Branco Sinfonia do Rio de Janeiro, lançada em LP no mesmo ano pela Continental (onde trabalhava desde 1952). Mas foi em 1956 que Tom Jobim começou a ficar notório, com a estréia da peça “Orfeu da Conceição” no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, feita em parceria com Vinícius de Moraes, e com o lançamento do LP homônimo pela Odeon no mesmo ano.

¹²⁵ *Amor de Gente Moça*. (Interpr. Sylvia Telles). Festa, Brasil. 1959 [LP] (canções de Tom Jobim, Tom e Vinícius, e Tom e Aloysio de Oliveira). Sylvia Telles já havia gravado outros dois LP's pela Odeon: um em 1957 (com canções de Dolores Duran, Tito Madi, Ismael Netto, e várias de Tom Jobim), e outro em 1959 (também com canções de Dolores, Tito Madi, Antônio Maria, Tom e diversos parceiros, além de uma da dupla Lyra e Bôscoli), além de um compacto em 1955 pela mesma gravadora (com a música “Menino” de Carlos Lyra – primeira canção de Lyra registrada em disco). Àquela altura, antes da entrada de Nara Leão no universo fonográfico, Sylvia Telles era tida como a principal voz feminina da bossa nova.

¹²⁶ *Por Toda A Minha Vida*. (Interpr. Lenita Bruno). Festa, Brasil. 1959 [LP] (todas as canções de autoria da dupla Tom e Vinícius).

¹²⁷ *Orfeu Negro - trilha filme Black Orpheus* (dir. Marcel Camus). (Tom Jobim & Luiz Bonfá). Philips. 1959 [LP].

¹²⁸ *Bossa Nova*. (Carlos Lyra). Philips, Brasil. 1959 [LP]. O disco contém nove composições de Lyra (incluindo as parcerias), além de uma de Oscar Castro Neves, uma de Johnny Alf, e uma de Marino Pinto e Chico Feitosa. Esse disco, lançado pela Philips, teria sido o principal motivo da briga entre Lyra e Ronaldo Bôscoli. Voltarei ao assunto logo adiante. Ainda sobre Lyra, vale dizer que suas primeiras composições com música e letra datam de 1954 (a exemplo de “Quando Chegares”). Segundo o próprio Lyra (LYRA, 2008, p. 36), nessa época ele e outros músicos (como João Gilberto, Sylvia Telles, João Donato, entre outros) freqüentavam o Hotel Plaza onde Johnny Alf tocava piano. Daí deriva o fato de Sylvia Telles ter gravado “Menino” de Lyra ainda em 1955 – primeira música de Lyra a ser gravada. Em 1957, Lyra abre com Menescal sua primeira academia de violão, época também das primeiras parcerias com Ronaldo Bôscoli. Em 1958 compõe “Quem quiser encontrar o amor” e “Aruanda” em parceria com o então desconhecido Geraldo Vandré (canções que acabaram entrando apenas no terceiro LP de Lyra, *Depois do Carnaval*, lançado em 1963 pela Philips).

Roberto Menescal pela Odeon¹²⁹ (com *Bossa é bossa*, compacto simples com músicas de outros compositores).

Além das gravações, o emblemático ano de 1959 contou com diversos shows que marcaram a história da bossa nova. Em 22 de setembro de 1959, quando o termo bossa nova ainda estava se consolidando¹³⁰, foi realizado o “Festival do Samba Moderno” no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. A organização foi feita por alguns dos músicos, e participaram do espetáculo Ronaldo Bôscoli, Sylvia Telles, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Oscar Castro Neves, Iko Castro Neves, João Mário Castro Neves, Léo Castro Neves, Luiz Carlos Vinhas, Baden Powell, Alaíde Costa, Tom Jobim, Chico Feitosa, Normando, José Henrique, Bebeto, e Norma Bengell. Esse evento, comandado por Bôscoli, ficou conhecido como *Primeira Samba Session*. Em 13 de novembro de 1959, também organizada por alguns dos músicos, foi realizada a *Segunda Samba Session* na Escola Naval do Rio de Janeiro, com participação de Ronaldo Bôscoli, dos conjuntos de Luiz Eça e Roberto Menescal, de Lúcio Alves, Sylvia Telles, Nara Leão, Carlos Lyra, os irmãos Castro Neves, Chico Feitosa, Bebeto Castilho, Normando, e Norma Bengell. Em 2 de dezembro do mesmo ano foi realizada, por ocasião do 15º aniversário de *O Globo*, a *Terceira Samba Session* no auditório da Rádio Globo, em formato de programa de auditório de rádio, com as participações dos conjuntos de Roberto Menescal e Luiz Eça, Alaíde Costa, Carlos Lyra e Maria Norma. (MELLO, 2008, p. 52-53).

Esses shows de 1959, especialmente os dois primeiros, evidenciam uma mudança nos referenciais da sociabilidade do período (marcado pelo sentimento de pertencer a uma nova geração¹³¹ não completamente compreendida em seus anseios musicais¹³²), e também uma

¹²⁹ *Bossa é bossa*. (Roberto Menescal). Odeon, Brasil. 1959 [78rpm].

¹³⁰ Sobre o assunto, vide os depoimentos reunidos em *Eis Aqui os bossa nova* (MELLO, 2008, p. 47-49). Eles apontam para o fato de que o nome bossa nova não foi uma criação nativa dos músicos, e sim um termo criado pela imprensa.

¹³¹ A geração da bossa nova também poderia ser analisada a partir da perspectiva de Raymond Williams, uma vez que seus integrantes faziam parte de uma mesma extração social, compartilhavam valores, e seus elos grupais foram indicativos de fatores sociais mais amplos. A pertinência deste viés analítico na análise de grupos culturais brasileiros, especialmente do Grupo Clima, pode ser observada em Pontes (1998). Vide também Williams (1982).

¹³² Sobre o assunto, diz Nara Leão: “E aí começamos a fazer show em colégios, faculdades, etc. Mas não ganhávamos com isso; ao contrário, gastávamos. Com cenários, som, etc. (...). A música era a única coisa que nos interessava. Eu, por exemplo, passava o dia inteiro tocando violão, não ligava para mais nada. Nós vivíamos grudados uns nos outros fazendo reuniões de violão e música. Mas naquele tempo ninguém queria ouvir a gente. Tínhamos de pedir pelo amor de Deus para cantar. Ninguém gostava das músicas. Fui à Columbia fazer um teste para gravar (...). Cantei ‘Insensatez’ e ele achou que a música era muito comprida, muito chata, que eu tinha de colocar a voz no nariz e cantar como a Maysa, boleros. Peguei meu violão e fui embora.” (LEÃO *Apud* MELLO,

mudança nos lugares e formas de fruição musical (pois começa a haver uma aproximação com o público universitário¹³³). Os depoimentos dos músicos que participaram desses shows também dão indícios de que havia, desde o início, uma certa clivagem na agitação musical em torno da bossa nova¹³⁴. Essa clivagem é relevante porque pode ajudar na compreensão das lutas simbólicas em torno da legitimidade artística da bossa nova.

A partir dos depoimentos dos músicos (coletados em 1968 por Zuza Homem de Mello), e dos lançamentos em disco no estilo bossa nova feitos em 1959 (todos lançados por *majors*), pode-se depreender algumas questões. Em primeiro lugar, pode-se dizer que havia dois tipos de músicos da bossa nova: os que já haviam gravado disco e estavam a caminho de uma maior profissionalização¹³⁵ (como João Gilberto, Vinícius, Lyra, Sylvia Telles, e principalmente Tom

2008, p. 51). Acredito que a percepção de Nara seja a de que havia um público – o universitário – identificado às transformações culturais que estavam em andamento, e ansioso por novidades musicais (dados seus anseios culturais renovados pela modernização do país), mas por outro lado, de que também havia uma recusa por parte das instituições e gravadoras em incorporar as novas idéias musicais que estavam surgindo. O depoimento de Menescal confirma o raciocínio de Nara: “(...) o pessoal das gravadoras que não dava bola pra gente estava todo lá meio escondido; nas fotografias descobrimos o Aloysio de Oliveira, que era muito amigo nosso mas não acreditava na gente. Depois ele nos deu muito apoio. Desse espetáculo em diante é que sentimos as possibilidades.” (LEÃO *Apud* MELLO, 2008, p. 50).

¹³³ O depoimento de Roberto Menescal é exemplar sobre a relação com o público universitário: “(...) Nós fazíamos muito negócio de jam session, até que surgiu a idéia de um jam session de samba. Reunimos uma turminha de músicos amadores e, como pretexto para interessar às faculdades, convidamos a Norma Bengell, que na época tinha saído meio nua na (revista) *Manchete*. (...) Os estudantes sempre tiveram uma participação na nossa carreira e na nossa música. Apareceram grupos de estudantes pedindo pra gente fazer shows em colégios e faculdades. Alguns deles tornaram-se músicos, como Nelsinho Motta, que foi um dos líderes do movimento estudantil da época (...)” (MENESCAL *Apud* MELLO, 2008, p. 49-51). Ou ainda, o de Bôscoli sobre a sociabilidade e a forma de fruição: “Aí eu pensei: ‘a gente tem que fazer esse negócio nas faculdades, mas tem que dar uma imagem bossa nova também ao ambiente em geral. Fiz então o palco como se fosse uma grande sala de visitas, tudo iluminado, com todos os cantores sentados. Eu ficava com o microfone no centro e ia conversando com o pessoal e explicando ao público o que iríamos fazer. Tudo aparentemente informal. Fizemos vários shows (assim).” (BÔSCOLI *Apud* MELLO, 2008, p. 51-52). Ver ainda o de Lyra: “(o show) foi bem recebido pelos estudantes, porque era de graça – ninguém vivia disso, eram todos sustentados pelos pais – e eles ficavam muito satisfeitos porque tocávamos um negócio diferente que respondia às necessidades culturais deles, da classe média, especialmente do núcleo israelita, que está sempre buscando uma reafirmação do sionismo através da cultura.” (LYRA *Apud* MELLO, 2008, p. 49).

¹³⁴ Vide, por exemplo, o depoimento de Menescal: “Conseguimos juntar esse grupo nosso, e acho que não havia mais ninguém que lutasse por isso. Havia o João Gilberto – que conhecemos depois.” (MENESCAL *Apud* MELLO, 2008, p. 49). Ou ainda o de Nara Leão: “(Nos shows) tomavam parte Claudete Soares, Johnny Alf, Pedrinho Mattar, Vinícius, Elza Soares, Norma Bengell, os irmãos Castro Neves, Alaíde costa, minha parceira em duas músicas. João Gilberto tomava parte às vezes porque ele sempre foi biruta, mas era muito amigo nosso. Tom tomou parte em um ou dois. Ele não gostava de se apresentar em público.” (LEÃO *Apud* MELLO, 2008, p. 51). Vide ainda a opinião de Lyra: “Ronaldo Bôscoli gostava de dizer que a bossa nova nasceu na casa da Nara. Pra falar a verdade, eu, pessoalmente, nunca vi Vinícius ou Tom Jobim por lá.” (LYRA, 2008, p. 49).

¹³⁵ O assunto da profissionalização dos músicos já foi tratado neste trabalho, especialmente da perspectiva da arrecadação de direitos autorais. A pesquisa apontou que as condições de profissionalização da cadeia produtiva da música eram melhores nos anos 60 do que nas décadas anteriores – o que não significa dizer que ela tenha se tornado plena. Sobre a história das entidades arrecadadoras de direitos autorais, vide Morelli (2000).

Jobim¹³⁶), e outros que propunham o mesmo tipo de renovação mas que ainda não haviam gravado discos, e portanto estavam mais longe da profissionalização (como Nara Leão, e até mesmo Menescal, pois ele havia lançado um compacto, não um LP, e as músicas gravadas – que não eram de sua autoria – ainda não indicavam haver ali um projeto autoral completamente definido, como o da interpretação de João Gilberto). Mesmo que todos tivessem concepções musicais muito próximas, que fizessem parte de um mesmo círculo social e compartilhassem os mesmos referenciais de sociabilidade, e até fossem amigos entre si, havia uma clivagem.

Em segundo lugar, depreende-se que essa clivagem, contudo, não era encarada pela maioria dos músicos como uma rivalidade pessoal, tampouco era vista como uma discórdia, pois todos faziam parte de uma rede de parcerias e colaborações (evidenciada pelas fichas técnicas dos discos e pelos depoimentos) que favorecia a circulação e a discussão das idéias musicais – algo extremamente necessário à renovação que se propunha. Essa clivagem seria resultado não só de questões estritamente musicais, mas também da diferença hierárquica existente à época entre as duas instâncias de consagração em questão – o disco e o show¹³⁷. O disco (que dava acesso ao rádio) seria, nesse início da bossa nova, mais consagrador do que os shows coletivos (que, via de regra, não eram registrados em discos), embora essas instâncias necessariamente se complementassem. O fato de os shows coletivos não serem registrados em disco pelas *majors* envolvidas com o lançamento da bossa nova no mercado (sobretudo a Odeon e, posteriormente, a Philips) revela que os shows não eram ainda em 1959-1960 pensados como parte relevante da engrenagem produtiva. Essa situação começaria a mudar somente a partir de 1962, quando foi realizado o primeiro registro em disco de uma performance ao vivo de bossa nova (com o show *O Encontro* na boate Au Bom Gourmet no Rio de Janeiro, cuja grande procura pelo público ensejou tal registro). Nessa época, a indústria fonográfica norte-americana já havia percebido o potencial do registro de performances ao vivo para o incremento do mercado, fato exemplificado

¹³⁶ Sergio Ricardo seria lançado pela Odeon apenas em 1960, e por isso não foi incluído neste pólo.

¹³⁷ No mercado contemporâneo de música, a complementaridade entre os shows e os lançamentos (atualmente feitos em CD, DVD, ou plataforma eletrônica) é flagrante, assim como o aumento da importância do show enquanto instância consagradora e como provedor de rendimentos financeiros. Conforme argumentei em *O Músico como Titã do Backstage* (paper apresentado no II Encontro da ULEPICC, em 2008), os shows se tornaram engrenagem fundamental no atual mercado de música, sendo inclusive, em alguns casos, gerenciados pela estrutura produtiva das gravadoras (o chamado *show business*). Vide: GHEZZI (2008). Dessa forma, conforme argumentei em *A MPB dos anos 60, as indústrias da cultura e a lógica da distinção* (paper apresentado no 34º Encontro da ANPOCS, em 2010), as transformações ocorridas no mercado musical dos anos 60 podem ter sido a raiz histórica da atual configuração do mercado de música no Brasil. Vide: GHEZZI (2010).

pelo registro do espetáculo *Bossa Nova at Carnegie Hall* em Nova York, em 1962. Essa estratégia produtiva só se consolidaria no Brasil a partir de 1964, com o lançamento em disco dos espetáculos músico-teatrais *Opinião* e *Arena conta Zumbi* (respectivamente em 1964 e 1965, que evidenciaram o poder simbólico das performances ao vivo), com os shows no Teatro Paramount em São Paulo (que entre 1964 e 1965 dariam origem não só a importantes discos gravados ao vivo, mas também a programas televisivos, como o musical seriado *O Fino da Bossa*), ou com os Festivais a partir de 1965 (que inseriram as apresentações ao vivo não só na estrutura produtiva da indústria fonográfica como também da TV).¹³⁸

No período inicial da bossa nova, em que a estrutura da indústria fonográfica no Brasil ainda não explorava amplamente a dinâmica entre shows e discos, não teria sido à toa que os músicos que mais obtiveram reconhecimento com os lançamentos em disco (Tom e João Gilberto, principalmente) eram os que menos necessitavam dos shows coletivos como espaço de consagração – até porque esses músicos contavam com o circuito das boates de Copacabana para suas respectivas apresentações ao vivo. As exceções eram Vinícius, Lyra, Sylvia Telles e Menescal, que, por motivos diferentes, transitavam entre as duas instâncias: Vinícius, por ser de uma geração anterior, participava de shows talvez porque nutrisse curiosidade pelos espaços ocupados pela juventude (disposição pessoal que seria de extrema importância no contexto musical dos anos seguintes, em que os Festivais seriam o centro nevrálgico da atividade criativa); Lyra, pelas inclinações políticas que se manifestariam logo adiante, talvez visse naquele espaço o seu *locus* primordial de atuação musical; e Sylvia e Menescal, compreendendo a complementaridade das duas instâncias, talvez buscassem, através dos shows, divulgar seus trabalhos e ampliar seu público consumidor (e no caso de Menescal, os shows seriam o espaço em que ele expunha suas primeiras composições, já que o compacto lançado em 1959 não continha nenhuma autoria própria).

¹³⁸ A relação entre as diversas mídias (shows, discos, e TV) a partir de 1964 foi muito bem explorada por Marcos Napolitano (2001, p. 55-120). O recorte do autor, contudo, não aprofundou tal discussão no período que antecedeu o ano de 1964, uma vez que o trabalho não problematiza as questões específicas à bossa nova no período inicial. Deve-se ressaltar que a escassez de dados estatísticos sobre o período dificulta tal tarefa: as pesquisas sobre vendas de discos realizadas pelo IBOPE (que até 1963 restringem-se ao mercado paulistano), por exemplo, não atribuem valores numéricos aos discos mais vendidos do período, sendo impossível estabelecer um panorama absolutamente confiável sobre a venda de discos no período. Já tive a oportunidade de abordar tais dificuldades no *paper* apresentado no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia: *Novas práticas culturais, deslocamentos conceituais, e sistematização de dados empíricos sobre a produção cultural brasileira* (GHEZZI, 2009)

Portanto, a clivagem apontada não era uma rivalidade pessoal acerca idéias musicais antagônicas, e sim uma disputa simbólica por legitimidade empreendida por músicos que se viam como membros de uma mesma geração, que tinham intuições e abstrações artísticas semelhantes, mas que estavam submetidos a instâncias de consagração e níveis de profissionalização diferentes. Ou, dito de outra forma, essa clivagem corresponderia à percepção mais ou menos difusa por parte dos músicos de que eles seriam *pares* ocupando posições diferentes em seu campo de atuação, e, por conseguinte, de que eles estariam sujeitos, para além de seus interesses particulares de legitimação, às estratégias e aos mecanismos de consagração correspondentes a essa posição. Observa-se aí, a partir da perspectiva de P. Bourdieu, uma diversificação das instâncias de consagração (que seria adensada ainda mais com o fortalecimento da televisão enquanto meio de divulgação de produtos culturais).

Esse contexto, em que se pese a hierarquia das instâncias consagradoras e as lutas simbólicas por legitimidade, sugere que havia naquele momento inicial dois pólos ou circuitos simultâneos e complementares alimentando o surgimento e a consagração da bossa nova. Um desses pólos era mais profissionalizado, pois o circuito de consagração disponibilizado a esses agentes passava pelo mercado de discos, que começava a se re-configurar naquele momento a partir dos valores musicais propostos pela bossa nova (nesse pólo estariam situados Tom, Vinícius e João Gilberto – não à toa considerados pelo meio a “santíssima trindade” da bossa nova). O outro pólo (composto por Menescal e Nara Leão – ou a “turminha dos apartamentos” de Copacabana) era mais amador, e, na expectativa de profissionalização de seus agentes, apoiava-se nos shows – instância de consagração disponível a eles naquele momento – como estratégia principal para chegar ao mercado de discos¹³⁹. Carlos Lyra, conforme será argumentado mais adiante, transitava entre esses dois pólos – e não teria sido à toa o fato de ter sido ele o principal agente da transição da bossa nova à canção de protesto¹⁴⁰.

¹³⁹ Menescal, em depoimento, afirma que alguns dos universitários líderes do movimento estudantil envolvidos na produção amadora dos shows, acabaram, por ocasião desses eventos, tornando-se músicos. É o caso, por exemplo, de Nelson Motta, que após tal experiência entrou para o universo musical também como crítico. (MENESCAL *Apud* MELLO, 2008, p. 51). Esse dado corrobora a argumentação sobre a complementaridade desses dois circuitos.

¹⁴⁰ Sobre o processo de “nacionalização” da bossa nova feito principalmente por Carlos Lyra, vide GARCIA (2007). Ao vincular a trajetória musical de Lyra à experiência do CPC da UNE, a autora argumenta que Lyra sintetizou os dilemas apresentados ao artista de classe média engajado nas causas nacionalistas: como se apoiar nas conquistas formais da bossa nova sem ser considerado alienado e sem ignorar a tradição da música popular brasileira; como participar da organização do CPC sem abdicar da carreira profissional e do acesso ao mercado fonográfico. Lyra

Contudo, não haveria apenas a dependência do pólo menos profissionalizado em relação ao pólo mais profissionalizado. Haveria também uma dependência no sentido inverso, o que aponta para a complementaridade entre esses circuitos simultâneos. As gravações em disco (que nesse período agregavam maior valor simbólico às carreiras dos músicos do que os shows) não poderiam por si sós garantir que o público restrito da bossa nova rapidamente se ampliasse. Seria necessário contar com o circuito menos profissionalizado para potencializar o alcance do poder de consagração do disco, uma vez que os shows realizavam uma comunicação mais direta e eficaz com o público que se identificava culturalmente com os referenciais da sociabilidade moderna que propiciaram o surgimento da bossa nova. Por outro lado, os músicos que faziam os shows também se apoiavam na legitimidade daqueles mais profissionalizados para ampliar o público desses eventos, e assim ampliar o alcance das propostas musicais que ainda não haviam sido registradas em disco (e conseqüentemente ampliar as chances de um contrato com uma gravadora e as chances de uma profissionalização). A grande procura do público por esses shows, ao colocar em evidência a pertinência cultural do novo estilo, teria feito com que esses shows funcionassem como o principal elo entre, de um lado, os músicos mais profissionalizados, e de outro, os músicos mais amadores e o público universitário (ou, entre o público restrito e o público ampliado), atuando assim como instância de consagração paralela ao campo que ia se delineando. Portanto, a consagração da bossa nova, ao menos nesse momento inicial entre 1959 e 1960, foi alimentada por esses dois pólos, a despeito das diferentes legitimidades atribuídas nesse período aos mais profissionalizados e aos menos profissionalizados.

Essa polarização, que num certo sentido teria sido benéfica à popularização da bossa nova por potencializar o alcance do fenômeno, não deve ser interpretada simplesmente como uma disputa pelo pioneirismo na utilização dos procedimentos característicos do novo estilo. Sobre esse pioneirismo, é consenso entre os músicos que a batida característica da bossa nova foi formulada por João Gilberto, a parte harmônica foi disseminada por Tom Jobim, e a nova estética poética definida por Vinícius, conforme já explorado neste trabalho. Se há esse consenso, o importante é ressaltar que a pertinência cultural desses procedimentos formais/estilísticos fez com que eles, especialmente a batida, fossem adotados por toda a geração comprometida com a renovação da expressão musical. Se há esse consenso sobre o pioneirismo,

teria atuado como mediador cultural, sendo ao mesmo tempo síntese e dissonância entre os discursos e debates sobre a cultura popular no período. Voltarei ao assunto mais adiante.

e se essa geração de músicos rapidamente incorporou a batida pioneira, a questão da legitimidade entre esses dois pólos não deve ser pensada apenas do ponto de vista do pioneirismo, já que ele não explica por si só a polarização existente entre os músicos da bossa nova – ambos os pólos se apoiavam na batida. Essa polarização, embora envolva procedimentos individuais de legitimação, deve ser pensada também a partir de uma perspectiva mais ampla e estrutural: a da organização produtiva da indústria fonográfica.

Se levarmos em conta que nos EUA, por exemplo, a indústria fonográfica já se organizava estruturalmente nos anos 50, contando com a lucratividade dos segmentos de música jovem (como o rock), deve-se levar em conta que nessa época isso ainda não ocorria no Brasil dessa forma¹⁴¹. Ainda que houvesse uma crescente produção de rock (sobretudo em São Paulo¹⁴²), o segmento ainda não era no final dos anos 50 suficientemente forte no Brasil para estruturar a indústria fonográfica local nos mesmos moldes que a norte-americana. A consolidação do segmento rock só aconteceria no decorrer dos anos 60, especialmente a partir de 1965¹⁴³. Nesse contexto fonográfico, a nascente bossa nova se colocava como uma alternativa de

¹⁴¹ Sobre a diferença de significados entre o rock nos EUA e o rock no Brasil, vide PAIANO (1994, p. 109-115). O autor argumenta que enquanto nos EUA o rock se tornou emblemático de um sentimento de identidade grupal anunciando a construção simbólica do “jovem” em torno da contestação em relação à sociedade institucionalizada, no Brasil o rock demorou a ganhar tal significado (pois membros da “velha geração”, como Nora Ney, Cauby Peixoto, Agostinho dos Santos, entre outros, “transitavam pela nova excentricidade tranquilamente”). O autor detecta uma mudança apenas a partir de Celly Campello. Para maiores detalhes do contexto que propiciou a chegada do rock no Brasil, vide *A Cultura da Juventude – 1950 a 1970* (CALDAS, 2008).

¹⁴² Celly Campello foi a primeira artista brasileira a obter sucesso mercadológico cantando rock no Brasil, tornando-se uma das mais populares estrelas da música pop do fim dos anos 1950. Por ter abandonado a carreira em 1962, foi substituída por Wanderléa no programa de TV *Jovem Guarda*, que estreou em agosto de 1965 na TV Record de São Paulo. Constam da sua discografia 11 compactos e 1 LP: *Devotion/O céu mudou de cor*. Odeon. 1958. [78rpm]; *Belo rapaz (Handsome boy)*. Odeon. 1958. [78rpm]; *Celly Campello é a nova sensação dos brotos*. Odeon. 1959. [LP]; *Tammy/Lacinhos cor de rosa*. Odeon. 1959. [78rpm]; *Tunel do amor/Muito jovem*. Odeon. 1959. [78rpm]; *The secret/Estúpido cupido*. Odeon. 1959. [78rpm]; *Vi mamãe beijar Papai Noel/Jingle bell rock*. Odeon. 1960. [78rpm]; *Mal-me-quer/Broto legal*. Odeon. 1960. [78rpm]; *Frankie/Não tenho namorado*. Odeon. 1960. [78rpm]; *Billy/Banho de Lua*. Odeon. 1960 [78rpm]; *Hey mama/Gosto de você, meu bem*. Odeon. 1961. [78rpm]; *Canário/A lenda da conchinha*. Odeon. 1962. [78rpm].

¹⁴³ Em 1960, Roberto Carlos participou do show da bossa nova no Festival do Liceu Francês, sendo apresentado ao público por Roberto Bôscoli: “O show continua agora apresentando um rapaz que estréia na bossa nova egresso do rock, criação de (...) Carlos Imperial.” (BÔSCOLI *Apud* MELLO, 2008, p. 57). A aproximação de Roberto Carlos com a bossa nova não foi duradoura, revelando que o segmento jovem ainda estava se definindo em 1960. O segmento só iria se consolidar no decorrer da década de 1960, tendo como marcos iniciais o surgimento da *Revista de Rock* (1960), e o lançamento do primeiro LP de Roberto Carlos em 1961. Nesse período, constam da discografia de Roberto Carlos: *João e Maria/Fora do tom*. Polydor. 1959 [78rpm]; *Canção do amor nenhum/Brotinho sem juízo*. Colúmbia. 1960 [78rpm]; e *Louco por você*. Colúmbia. 1961 [LP]. Roberto Carlos lançou mais dois compactos em 1962, e a partir desse ano, lançaria sempre um LP e vários compactos por ano. A partir de 1962, o segmento rock lançou no mercado um grande repertório de *covers* e versões nacionais dos *hits* norte-americanos, além de material original (GARCIA, 2007, p. 68). É nesse contexto que são lançados os primeiros discos de Wanderléa (dois compactos em 1962, e um LP por ano a partir de 1963), e os de Erasmo Carlos (dois compactos em 1964, e um LP e

consumo¹⁴⁴ (culturalmente mais valorizado e gerador de distinção) ao rock nacional. Ao se oferecer como alternativa, o processo de renovação proposto pela bossa nova (que alimentaria sucessivas gerações de músicos) é que teria consolidado o segmento de música jovem no Brasil¹⁴⁵. Contudo, as características sócio-culturais locais e a peculiaridade do estilo bossa nova demandavam estratégias diferentes daquelas utilizadas no mercado norte-americano de música jovem. Essa diferença entre contextos teria exigido uma adaptação por parte da indústria fonográfica mundial às características locais do mercado brasileiro de música jovem, que apenas começava a se desenvolver. Essa adaptação poderia explicar, de um lado, a concentração da Odeon nas carreiras de Tom Jobim (que já trabalhava como diretor artístico e arranjador), na de Vinícius (parceiro de Tom), e na de João Gilberto (indicado por Tom), e por outro lado, poderia explicar a reticência por parte das gravadoras em lançar toda a geração da bossa nova (de jovens desconhecidos até então) logo no início do fenômeno¹⁴⁶. Percebe-se que essa polarização criada pela indústria fonográfica nesse caso coincide e corrobora a questão do pioneirismo, mas poderia não corroborar caso Tom já não trabalhasse como diretor artístico (pois ele não teria o poder de sugerir e apoiar o trabalho de João Gilberto) ou não fosse parceiro de Vinícius (que já tinha certa inserção cultural pela carreira de poeta), por exemplo.

A questão do pioneirismo, já discutida no trabalho, por vezes encobre outros aspectos importantes da discussão. As disputas em torno das legitimidades, dessa forma, não devem desprezar o aspecto que parte das demandas da indústria fonográfica. Não quero com isso menosprezar as lutas em torno da autoridade artística individual, ou em torno da legitimação da bossa nova no panorama musical (até porque, conforme argumentado, essa polarização teria

alguns compactos por ano a partir de 1965). Mas sem dúvida foi o programa de TV *Jovem Guarda*, de 1965, que ampliou decisivamente esse mercado, provocando discussões acaloradas entre os representantes na nascente MPB. Não teria sido à toa que os institutos de pesquisa (como o IBOPE e o NOPEM) começaram a apresentar os dados do mercado por segmento apenas a partir de 1965. Vide, por exemplo: VICENTE (2008) e PAIANO (1994, p. 108-160).

¹⁴⁴ Não havia, nesse período, uma “guerra” entre a bossa nova e o rock, como ocorreria mais adiante entre a chamada MPB e a jovem guarda. Por esse motivo, penso que nesse momento a bossa nova se colocava como uma alternativa de consumo num mesmo segmento que começava a se consolidar.

¹⁴⁵ O produtor da Odeon à época, André Midani, considera que foi a bossa nova que “inaugurou” o segmento de música jovem no Brasil. Deve-se ponderar, contudo, que a fala de Midani pode encobrir a tentativa de legitimação da própria trajetória na indústria fonográfica, visto que foi ele mesmo o principal responsável pelos projetos da bossa nova na Odeon. (MIDANI, 2008, p. 74).

¹⁴⁶ Essa racionalidade por parte da indústria fonográfica quanto ao retorno financeiro dos investimentos ocorreu também com o iê-iê-iê (que posteriormente seria chamado de jovem guarda): tanto Roberto Carlos (1959), como Wanderléa (1962) e Erasmo Carlos (1964) foram lançados inicialmente através de compactos, produtos com custos de produção menores do que os de um LP e, por isso mesmo, direcionados a uma faixa de consumo com menor poder aquisitivo. Apenas após esse “teste” com os compactos é que eram lançados os álbuns ou LPs.

contribuído positivamente para o processo de consagração da bossa nova diante de outras propostas musicais). Apenas quero chamar a atenção para algo que pode ser uma característica peculiar ao caso brasileiro de autonomização de um campo de produção simbólica no universo da música popular: a hierarquização das instâncias de consagração no processo de sua diversificação, e a polarização que ela causou na dinâmica da produção musical. Resumindo o argumento, se toda a geração se apoiou na batida criada por João Gilberto, a questão do pioneirismo não é a melhor abordagem nesse ponto da discussão (pois o pioneirismo de João Gilberto, sem a interferência de Tom, poderia ter sido percebido pelas gravadoras apenas num momento posterior). A análise da polaridade na bossa nova também deve levar em conta as adaptações da indústria fonográfica ao contexto brasileiro, o que levou a uma política seletiva quanto aos lançamentos da bossa nova. Essa seletividade, coincidente com o pioneirismo dos procedimentos formais, contribuiu para uma hierarquização das instâncias de consagração da época, e isso acabou provocando uma clivagem dentre os músicos, ainda que eles se articulassem em torno de uma mesma proposta musical. Essa clivagem acabou gerando dois circuitos diferentes e complementares alimentando o processo de consagração da bossa nova. É este aspecto que deve ser interpretado como uma característica peculiar ao processo brasileiro de autonomização de um campo de produção simbólica na área da música popular.

Um último aspecto deve ainda ser apontado sobre o assunto. A polarização da bossa nova em torno de dois circuitos, um mais profissionalizado e outro menos, parece coincidir com um aspecto da bossa nova levantado por Lorenzo Mammì (1992). Ainda que o raciocínio do autor (já explorado neste trabalho) percorra outros caminhos, ele também consegue identificar na bossa nova uma postura que é, ao mesmo tempo, amadora e profissional. Segundo o autor, da mesma forma que o desenvolvimento do mercado de jazz norte-americano levou os músicos a se adequarem à nova situação de profissionalização, no Brasil, o nível técnico atingido pelas experimentações formais da bossa nova também exigia a profissionalização dos músicos. Contudo, os músicos da bossa nova, mesmo aqueles mais profissionalizados, continuaram adotando uma postura em que mesmo o trabalho formal mais rigoroso parecia fruto do lazer. A opção pelo aparente amadorismo relaciona-se, segundo Mammì, à sociabilidade da classe média carioca. Ou seja, ainda que por caminhos completamente diferentes, parece que vários aspectos da bossa nova indicam que há uma complementaridade entre o trabalho profissional e o trabalho amador.

Os últimos desses shows coletivos foram realizados em 20 de maio de 1960: um no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura da Praia Vermelha no Rio de Janeiro, organizado por Ronaldo Bôscoli (a famosa Noite do Amor, do Sorriso e da Flor, título do terceiro disco de João Gilberto que acabara de ser lançado pela Odeon), e o outro, organizado por Carlos Lyra, realizado no ginásio da Universidade Católica (que ficou conhecido como a Noite do Sambalanço). No show organizado por Bôscoli participaram Claudete Soares, Johnny Alf, Norma Bengell, Trio Irakitan, Baden Powell e Rosana Toledo, Elza Soares, Sergio Ricardo, Caetano Zamma, Os Cariocas, João Gilberto, Astrud Gilberto (cantando pela primeira vez com João). Um dado interessante sobre esse show que corrobora os argumentos sobre a clivagem apresentados acima é que ele teria sido patrocinado pela Odeon¹⁴⁷. Isso não só explica a presença de João Gilberto, como também coloca em evidência as novas estratégias da indústria fonográfica instalada no Brasil em relação ao segmento (se antes os shows coletivos não eram vistos pelas gravadoras brasileiras como parte do sistema produtivo, a experiência da bossa nova demonstrou a elas que os shows tinham relevância na divulgação do novo segmento, corroborando o argumento de que disco e show eram circuitos complementares). No show organizado por Lyra participaram, além dele próprio, Sylvia Telles, Laís, Alaíde Costa, os irmãos Castro Neves, e Juca Chaves [que, segundo depoimento de Claudete Soares, “ninguém queria que participasse porque não era moderno” (*Apud* MELLO, 2008, p. 56)]. O motivo de ter havido dois shows no mesmo dia, disputando o mesmo público, relaciona-se à famosa briga entre Carlos Lyra e Roberto Bôscoli.

A briga entre Lyra e Bôscoli, frequentemente associada a questões de ordem política, é útil para a análise da dinâmica da indústria fonográfica diante do novo mercado que se abria naquele momento, conforme já salientou Marcos Napolitano (2001, p. 31-32). Mas a briga também é útil para observar as formas de legitimação artística num contexto marcado pela disputa comercial de um segmento novo.

No ano de 1960, os principais lançamentos de bossa nova foram *O Amor, O Sorriso e A Flor*, LP de João Gilberto interpretando canções de Tom Jobim pela Odeon-EMI¹⁴⁸ (que contou

¹⁴⁷ GARCIA (2007, p. 66)

¹⁴⁸ *O Amor, o Sorriso e a Flor*. (Interpret. João Gilberto). Odeon-EMI, Brasil. 1960 [LP]. Além de duas composições de Tom, o disco contém três canções de Tom e Newton Mendonça, uma de Dorival Caymmi, uma do próprio João Gilberto, e uma da dupla Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli.

com uma reedição norte-americana ainda em 1960, levando o nome de Tom no título¹⁴⁹), e um LP de Sérgio Ricardo¹⁵⁰ pela Odeon, com todas as músicas de sua autoria, incluindo o sucesso “Zelão”¹⁵¹. Tom Jobim, mais uma vez, não teve lançamento solo relacionado à bossa nova (o que ocorreria somente em 1963¹⁵²). Mas lançou um LP pela Columbia¹⁵³, e relançou outro pela Phonodisc¹⁵⁴, ambos com trabalhos na linha erudita. As músicas de Tom e Vinícius compostas no estilo bossa nova foram gravadas por João Gilberto e lançadas pela Odeon. Esse panorama indica que a Odeon (que depois passaria a ser Odeon-EMI) foi a primeira *major* disposta a lançar no mercado, ainda que timidamente, o novo estilo: ela havia lançado João Gilberto com músicas da dupla Tom e Vinícius, além do compacto de Menescal¹⁵⁵. Diante do promissor mercado oferecido pela bossa nova, outra *major* do setor passou a ter interesse pelo gênero: a Philips (posteriormente Polygram). Ainda em 1959, a Philips lançou o primeiro LP de Carlos Lyra.

Na época, Bôscoli acusou Lyra de ter abandonado o disco que faziam juntos na Odeon, em nome de vaidades pessoais, o que teria prejudicado não apenas Bôscoli, mas todos os músicos identificados à bossa nova que batalhavam um contrato com a Odeon¹⁵⁶. Por outro lado,

¹⁴⁹ *Gilberto & Jobim*. (Interpret. João Gilberto). Capitol, EUA, 1960 [LP].

¹⁵⁰ Sergio Ricardo é originalmente pianista, com formação na Escola Nacional de Música. Estudou com o Maestro Guerra Peixe (harmonia, contraponto e orquestração) e com o Maestro Ruffo Herrera (música aleatória). Ainda em 1950, conheceu Tom Jobim, vindo a substituí-lo como pianista da Boate Posto 5, quando o compositor foi convidado para trabalhar como arranjador contratado da gravadora Continental. Em 1952, começou a compor e a cantar, ainda se apresentando como João Mansur (sobrenome materno). Trabalhou durante oito anos como pianista da casa noturna Chez Colbert. Fonte: Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira; disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-ricardo/dados-artisticos>; consulta em 29/11/2010.

¹⁵¹ *Não Gosto Mais de Mim - a bossa romântica de Sérgio Ricardo*. Odeon, Brasil, 1960 [LP]. Segundo M. Napolitano, o disco estava mais para samba-canção abolido do que para bossa nova. Mas ainda assim, “a marca de Tom Jobim nos arranjos conseguiu criar um conjunto de canções com efeitos contrapontísticos mais próximos à proposta seminal de *Chega de Saudade*” (NAPOLITANO, 2001, p. 32). Fora esse LP, Sérgio Ricardo já havia gravado um LP com músicas de sua autoria e de outros compositores em 1959, mas sua estética não se relacionava ainda à bossa nova. O objetivo do disco, segundo as palavras do compositor no encarte, era ser “dançante”. Vide: *Dançante nº1*. Sergio Ricardo. Todamérica, Brasil, 1959 [LP]. A música “Zelão” narra a história de um favelado que perde sua casa numa tempestade, tendo que contar com a solidariedade dos demais habitantes do morro.

¹⁵² *The composer of desafinado plays*. (Tom Jobim). Verve-EUA. 1963 [LP]; e *Antônio Carlos Jobim*. (Tom Jobim). Elenco, 1963. [LP].

¹⁵³ *Brasília Sinfonia da Alvorada*. (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Columbia, Brasil, 1960 [LP]

¹⁵⁴ *Sinfonia do Rio de Janeiro*. (Tom Jobim e Billy Blanco). Phonodisc, Brasil, 1960 [LP]. Este foi um relançamento do disco originalmente gravado em 1954.

¹⁵⁵ A importância do selo Festa (que lançou os discos de Sylvia Telles e Lenita Bruno) será discutida adiante.

¹⁵⁶ Segundo Bôscoli, “(Lyra) tinha ciúmes de mim. Achava que eu queria ser o dono da bossa nova pelo simples fato de que eu era uma pessoa mais velha, era jornalista, e tinha mais nome que ele. Era natural que as pessoas me procurassem quando queriam saber do movimento. Mas isso foi indignando tanto o Carlinhos que, em vez de nos dizer que queria se separar do grupo, ele assinou um contrato com a Philips (que era como se chamava, na época, a Polygram), levado pelo Marino Pinto. Abandonou o disco que fazíamos na Odeon, graças ao apoio do André Midani, contra a opinião de Aloysio de Oliveira e todo mundo da gravadora. Carlinhos lançou o disco dele e derrubou a gente.” (BÔSCOLI *Apud* MACIEL & CHAVES, 1994, p. 103-104). Contra o disco de Lyra pela Philips

Lyra queixava-se do “amadorismo” da Odeon, que relutava em fechar os contratos de gravação. Independentemente das razões alegadas por ambos os lados, observa-se que, mesmo interessadas nesse mercado, as duas *majors* centralizaram seus investimentos em um único projeto autoral cada uma, mesmo com tantos nomes despontando nos shows. Enquanto a Odeon centralizou esforços em João Gilberto (com as músicas de Tom e Vinícius), a Philips concentrou-se em Carlos Lyra. Lyra pode ter vislumbrado ocupar na Philips o mesmo espaço ocupado por João Gilberto na Odeon, e que, portanto, não estaria disponível a ele¹⁵⁷.

Portanto, além da disputa entre essas duas *majors* sobre esse segmento (da qual os músicos seriam o “instrumento”), haveria também uma disputa de legitimidade entre Lyra e o trio Tom-Vinícius-Gilberto, que já gozavam de certa notoriedade como “fundadores” do novo estilo (e nesse caso, as *majors* teriam sido, ironicamente, os instrumentos dessa estratégia). O título do disco de Lyra – *Bossa Nova* – é um possível indicador dessa hipótese: ainda que os arranjos do disco não tivessem “a tessitura leve e vazada proposta por Tom Jobim (...), a voz de Lyra tivesse uma impositação mais solene (...) (que a) sutileza do fraseado de João Gilberto, (...) (e o violão) não assumisse completamente a nova batida” (NAPOLITANO, 2001, p. 32), o LP de Lyra foi o primeiro lançamento a conter no título a expressão que denominaria aquele fenômeno. Tal associação entre músico e “movimento” logo no primeiro LP teria contribuído decisivamente, juntamente com o projeto autoral contido no LP, para a associação do nome de Lyra à bossa nova (diferentemente do processo de inserção do pianista Sergio Ricardo na bossa nova, cujo primeiro LP, de 1958, trazia como título “Dançante no. 1”, algo muito distante da proposta bossanovista)¹⁵⁸.

e contra A Noite do Sambalço, Bôscoli diz que “fez o maior show da bossa nova, a Noite do Amor, do Sorriso, e da Flor” (BÔSCOLI *Apud* MACIEL & CHAVES, 1994, p. 104). Em *Eu e a Bossa* (LYRA, 2008), Carlos Lyra não comenta o incidente. Mas em outro depoimento, Lyra afirma: “(...) nessa época o Ronaldo estava assessorado pela Odeon e a Philips estava me contratando. Por detrás estava a máquina. A verdadeira ruptura não é entre eu e o Ronaldo, a briga é entre a Philips e a Odeon e nós somos os instrumentos” (LYRA *Apud* GARCIA, 2007, p. 67). Esse talvez tenha sido mais um momento em que as brigas por legitimidade despontaram na história da bossa nova.

¹⁵⁷ Há algumas afirmações de Lyra que poderiam comprovar essa estratégia de legitimação: “Fui o primeiro artista bossa nova da Philips. Então dei aquele pulo de professor de violão para intérprete. Na Philips fiz três discos seguidos até 1963, já me apresentando em festivais, concertos, em boates como intérprete, não como compositor. E deve ficar muito claro que minha função primordial é a de compositor (...). (Depois do Carnegie Hall) o Aloisio de Oliveira tinha ficado um pouco decepcionado com o Carnegie Hall e as palavras dele prá mim foram: ‘Bom, agora eu vou cuidar um pouco mais de você e Sérgio Ricardo. Tenho cuidado do João Gilberto e do Tom e não tem me saído nada’ ”. (LYRA *Apud* MELLO, 2008, p. 192-193).

¹⁵⁸ Os primeiros lançamentos de Sérgio Ricardo, antes de ele ser identificado à bossa nova, foram: *Vai jangada/Bronzes e cristais*. RGE. 1957 [78rpm]; *Cafezinho*. RGE. 1957 [78rpm]; *Poema azul*. Todamérica, 1958

É evidente que esse incidente entre Lyra e Bôscoli anuncia um rearranjo da indústria fonográfica, já explorado em outros trabalhos, como o de Napolitano (2001). Não quero diminuir a importância desse aspecto, pois menosprezá-lo seria desprezar um dos pontos mais contraditórios que envolveram o processo de modernização da produção cultural. Quero apenas apontar que é justamente em função desse rearranjo local da indústria fonográfica – que daria suporte aos projetos autorais, mesmo aos mais engajados e críticos ao sistema – que os músicos em questão passaram a incorporar esse suporte à sua atividade e aos seus projetos autorais (que contariam cada vez mais com a possibilidade da profissionalização). A indústria fonográfica seria um “elemento perturbador” da produção musical do período não apenas por seu poder cerceador da experiência estética e do engajamento, mas também porque os músicos passariam a contar com ela para formular suas estratégias de legitimação, como sugere a mudança de Lyra para a Philips.

Aqui se coloca um problema de ordem teórica. Se o assunto é o processo de autonomização de um *campo de produção simbólica*, é necessário considerar as peculiaridades culturais brasileiras em contraste com o contexto francês que permitiu a elaboração da teoria. No momento de autonomização do campo literário francês, as indústrias da cultura lá já haviam chegado a um estágio de desenvolvimento capaz de fazer coincidir o reconhecimento literário gerado pelo campo ao sucesso de público viabilizado pelo mercado, sendo este uma instância de consagração a mais com que o campo poderia contar. No Brasil, o processo de reconhecimento da pertinência cultural da música popular (que se fazia através da atualização expressiva da bossa nova, e do engajamento da Bossa “nacionalista”, e posteriormente pela MPB e pelo projeto Tropicalista) se dava *ao mesmo tempo* em que se dava a consolidação dos parâmetros mercadológicos que a indústria cultural utilizaria para operar no mercado brasileiro. Portanto, o trabalho dos músicos devia *fazer coincidir* os parâmetros da legitimidade musical aos parâmetros mercadológicos da indústria fonográfica, isso num contexto político favorável ao movimento

[78rpm]; *Ausência de você/O nosso olhar*. Todamérica, 1958 [78rpm]; *Rosa do mato*. RGE, 1958 [78rpm]; e o já citado *Dançante nº 1*. Todamérica, 1958 [LP] (ao todo, 5 compactos e 1 LP). Segundo o músico, antes da gravação do LP que o identificaria à bossa nova (*A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo*, de 1960), “minha carreira no disco estava parecendo com possibilidades remotas. Mas surgiu (...) o movimento bossa nova, na época que eu era produtor de um programa de televisão chamado *Balada*. Os compositores que estavam engrenados vieram me chamar porque achavam que a minha música identificava-se com o movimento. Ingressei na bossa nova e resolvi aderir ao violão quando me acompanhava em público”. (RICARDO *Apud* MELLO, 2008, p. 225).

contrário. Daí a MPB carregar as marcas contraditórias desse processo – engajamento e ampliação de público.

As contraditórias relações entre engajamento e indústria cultural não podem ser as únicas a serem consideradas na análise do tema. Embora esse aspecto não possa ser desprezado, essa relação também deve levar em consideração que a mediação dos músicos, que lutavam por um processo de reconhecimento social da música popular, devia *fazer coincidir* reconhecimento e sucesso, sem, contudo, abandonar a reflexão sobre a problemática sócio-cultural brasileira. Para tanto, estando o músico, como no caso de Lyra, inserido na estrutura produtiva da indústria fonográfica, era necessário fornecer os parâmetros culturais à “máquina”, antes que ela o fizesse por si só. Isso coloca em evidência o poder das idéias musicais – e não apenas da racionalidade instrumental – como forças atuantes numa dada realidade objetiva. É nessa perspectiva que se multiplicaram os diversos projetos autorais do período, especialmente após o caminho mercadológico e musical aberto pela bossa nova.

Ainda que no Brasil, diferentemente do contexto francês, o “controle do processo de criação musical não estivesse plenamente racionalizado” por parte das indústrias da cultura (NAPOLITANO, 2001, p. 176) é necessário apontar que os músicos contaram com a possibilidade de maior profissionalização oferecida pelo uso da “máquina” para que, ao fornecerem a ela o referencial estético, pudesse haver a coincidência entre reconhecimento artístico e sucesso de mercado. Mesmo que as indústrias da cultura não tivessem chegado ao ápice da racionalidade instrumental, não se pode negar que seu rápido desenvolvimento nos anos 60, assim como os esforços artísticos desde o final da década de 50, conduziram, ainda no decorrer dos anos 60, à delimitação de um campo artístico “dotado de mecanismos de auto-reprodução e com regras de criação e hierarquias de apreciação definidas”.¹⁵⁹ Esse rápido

¹⁵⁹ A argumentação de Napolitano em *Seguindo a Canção* (2001) sugere que este processo de institucionalização de um campo, mesmo estando relativamente avançado nos anos 60, só se efetivaria nos anos 70, uma vez que os limites das diversas atitudes musicais da MPB nos anos 60 não estariam definidos – e, portanto, não completamente mapeados pelas indústrias da cultura, que necessitavam ainda realizar testes como os dos Festivais (NAPOLITANO, 2001, p. 176). Penso que a centralidade atribuída às indústrias da cultura no trabalho do historiador, cujo foco é a contraditória relação entre engajamento e indústria cultural, conduza a tal interpretação, que deve ser relativizada quando o enfoque se desloca, como no caso desta pesquisa, para a questão da autonomia relativa das idéias musicais como vetor modernizador da produção cultural (processo inclusive adensado pelo desenvolvimento das indústrias da cultura). Dentro da perspectiva aqui adotada, interessa menos saber se o processo de criação musical estava plenamente mapeado pela indústria. Interessa mais saber quais os processos, gestados e colocados em prática pelo fazer artístico, que levaram a tal mapeamento por parte das indústrias da cultura, e por conseguinte, ao adensamento

desenvolvimento das indústrias culturais, ainda que incompleto, já teria sido suficiente para possibilitar: uma maior profissionalização dos músicos populares em relação à década anterior, não só qualitativamente como quantitativamente (com o quê contribuiu muito o processo de reconhecimento social da música popular); uma maior diversificação das instâncias de consagração em relação aos períodos anteriores (a consolidação do formato LP, a participação da TV, e a Era dos Festivais são exemplos emblemáticos); além de ter colocado em evidência que o público da MPB, principalmente a partir dos shows do Teatro Paramount entre 1964 e 1965, era socialmente diversificado (agregando inclusive, como ressaltou Napolitano, gerações diferentes em torno da MPB). Dessa forma, acredito que as condições apontadas por Bourdieu para haver a autonomização de um campo (público socialmente diversificado, diversificação das instâncias consagradoras, e profissionalização dos músicos e dos empresários que gerenciam o sistema [BOURDIEU, 2001, p. 100]) tenham sido contempladas, ainda que as condições estruturais e as instituições culturais brasileiras carregassem, como os próprios músicos cantavam, as “marcas do subdesenvolvimento”.

E é nesse sentido que a perspectiva teórica enriquece a análise, pois ela coloca em evidência o poder consagrador das instituições culturais (e não apenas seu nítido poder unidimensional) mesmo quando, diferentemente do contexto francês, elas ainda estão em processo de consolidação. Assim, pensar o consenso em torno da legitimidade de projetos autorais (e não apenas o dissenso e as contradições no interior do campo) pode contribuir para a compreensão das operações simbólicas que fizeram coincidir os parâmetros da legitimidade musical aos parâmetros mercadológicos da indústria fonográfica, revelando as particularidades brasileiras no processo de modernização cultural. É evidente que essa perspectiva deve ser entendida como um esforço de contribuir para a multiplicação de pontos de vista sobre um processo cultural. Não quero invalidar as análises anteriores. Incorporo seus resultados para propor um ponto de vista que pode revelar outras nuances desse processo. Nesse sentido, a temática proposta – a compreensão de um processo cultural de longa duração, e não de um

do processo de modernização da produção cultural (tanto em termos artísticos como em aspectos estruturais). Para tanto, é necessário considerar que, mesmo que a racionalidade instrumental não estivesse plenamente desenvolvida nas indústrias da cultura operantes no Brasil, havia certa autonomia artística capaz não só de configurar ao longo dos anos 60 os critérios de apreciação que levariam à autonomização de um campo, como também capaz de contribuir para o processo de aprofundamento da racionalidade produtiva por parte das indústrias culturais. Dito de outro modo, não se pode cobrar do processo brasileiro de autonomização de um campo a mesma configuração dos processos evidenciados nos países “centrais”, sob o risco de as peculiaridades do caso brasileiro não serem percebidas.

contexto – tem como horizonte uma problemática de ordem sociológica (a de como a autonomização de um campo se deu no contexto particular brasileiro). Não se trata de aplicar uma teoria a uma dada realidade. Trata-se de um processo cultural que, ao evocar problemáticas sociológicas maiores do que o tema, demanda instrumentos de análise específicos.

Ainda que no Brasil haja um “campo simbólico fragmentado” e que não haja condições para haver a imposição de uma visão de mundo hegemônica (MICELI, 2005, p. 43), é possível sim utilizar o instrumental teórico de Bourdieu para visualizar, por exemplo, como as contradições vividas pelos músicos entre 1958 e 1968 (bastante exploradas pelo trabalho seminal de Marcos Napolitano) conseguiram criar um consenso mínimo, a partir do qual puderam se desenvolver diversos projetos autorais. A partir desse consenso mínimo, foi possível mudar as feições e o estatuto social da música popular, direcionando e modelando toda uma produção cultural no sentido de romper com o “folclorismo” (que norteava a idéia de autenticidade) e com o “nacionalismo” (que pautava os debates em torno da forma) – essa seria a principal relação da MPB com as problemáticas culturais modernistas. Esse “novo consenso” criado em torno da MPB só pode ser percebido se a análise se propuser a compreender as estratégias de legitimação que, como a de Lyra na Philips, contribuíram para a coincidência entre reconhecimento artístico e sucesso comercial, num contexto em que isso não estava dado, tampouco aceitava facilmente tal coincidência.

Em relação aos parâmetros culturais que a produção musical oferecia à indústria cultural para fazer coincidir reconhecimento e sucesso, vale ressaltar, por exemplo, as novidades trazidas pelo LP *O Amor, O Sorriso e A Flor*, o segundo de João Gilberto. Sua concepção enquanto produto traz alguns elementos importantes para o tipo de fruição que estava começando a se configurar em torno da música popular: um texto explicativo e as letras das músicas na contracapa. Até então, conforme salientou Zuza H. de Mello, na contracapa dos discos sempre havia um “palavrório de engrandecimento” do artista (MELLO, 2008, p. 54). No disco de João Gilberto, esse “palavrório” foi substituído por um texto de Tom Jobim (compositor da maioria das músicas do disco), descrevendo detalhes da concepção artística das canções. Isso favorece que o ouvinte adense sua compreensão das idéias musicais ali propostas. Da mesma forma, o ouvinte pode escutar o disco lendo a mensagem poética da música – privilégio praticamente exclusivo de discos brasileiros, segundo Mello. Esses dois elementos favorecem um tipo de

fruição mais atenta, ou uma intelectualização da fruição sonora de um produto lançado no mercado. Esses elementos gráficos do disco, que podem reorientar a fruição sonora, estariam em consonância com a mudança observada na atividade do músico popular, que, diante da inclinação do meio musical ao experimentalismo, passou a exigir do músico um *capital cultural* cada vez mais denso e diversificado. Dessa forma, tanto a atividade criativa como a fruição teriam sofrido um salto qualitativo, passando a haver uma maior simetria entre, de um lado, os músicos, e de outro, os consumidores de discos, ambos os lados orientados por um mesmo *ethos* musical¹⁶⁰. No mesmo sentido, vale indicar a participação de Ronaldo Bôscoli nos shows da bossa nova: sua posição de “mestre de cerimônias” acumulada ao papel de letrista da bossa nova tornava-o apto a “explicar” para o público qual o tipo de operação simbólica estava acontecendo ali.

De qualquer forma, tanto pela disputa de mercado como pelas estratégias de legitimação de Lyra, esse primeiro dissenso na bossa nova respingou na rede de parcerias e colaborações dessa geração: Bôscoli, por exemplo, passou a ser parceiro de Menescal, interrompendo a promissora parceria com Lyra. Observa-se que, por mais que as questões políticas já estivessem implícitas, e por mais que a disputa de mercado das gravadoras tenha precipitado o “racha”, o motivo da discórdia entre Lyra e Bôscoli envolvia um terceiro elemento, muitas vezes negligenciado: o que estava em jogo não eram idéias musicais antagônicas, e sim estratégias diferenciadas de legitimação num espaço em vias de consolidação.

Em 1961, João Gilberto grava seu terceiro LP, homônimo, também pela Odeon¹⁶¹. Além disso, João Gilberto conta com a segunda reedição nos EUA de *O Amor, O Sorriso e A Flor* (seu segundo LP, lançado no Brasil pela Odeon em 1960)¹⁶². Tom, mais uma vez, não tem lançamento solo de suas composições em estilo bossa nova, ficando a cargo de João Gilberto gravá-las. Os outros lançamentos de 1961 no estilo bossa nova foram o segundo LP de Carlos

¹⁶⁰ Ainda que o público da MPB tenha se ampliado e se diversificado após 1964, esse público mais restrito não deixou de existir.

¹⁶¹ *João Gilberto*. Odeon, Brasil. 1961 [LP] (com duas canções da dupla Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, uma da dupla Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, uma de Tom, duas de Tom e Vinícius, duas de Dorival Caymmi, uma de Geraldo Pereira, uma de Bide e Marçal, uma de Lauro Maia, e outra de Nelcy Noronha). Os desafios enfrentados para a gravação de *Chega de Saudade* em 1959 se repetem neste de 1961. João Gilberto quase leva músicos e técnicos à loucura ao cobrar deles procedimentos musicais compatíveis ao seu próprio modo de tocar violão. Sobre os processos de gravação dos dois discos, vide os esclarecedores depoimentos dos músicos em, por exemplo Mello (2008, p. 33-38 e 67-70).

¹⁶² *Brazil's Brilliant João Gilberto*. Capitol, USA. 1961 [LP].

Lyra, pela Philips¹⁶³, o segundo da fase bossa nova de Sérgio Ricardo¹⁶⁴, e o primeiro de Sérgio Mendes¹⁶⁵ (considerado pelo meio mais um músico de jazz do que de bossa nova). Um dado interessante, mas que não se relaciona à bossa nova, é o lançamento do primeiro LP de Elis Regina (que o grava aos dezesseis anos de idade)¹⁶⁶, intérprete que a partir de 1965 seria importante no universo da música popular. O ano de 1961 é também o ano do lançamento do primeiro LP de Roberto Carlos¹⁶⁷. Em dezembro de 1961 é fundado no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o CPC), fato que, como se verá a seguir, iria rearticular todas as concepções musicais produzidas pela bossa nova.

Em 1962, as carreiras de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes já estavam relativamente consolidadas. Além deles, a geração da bossa nova já havia consolidado um fértil sistema de parcerias e colaborações entre músicos, o que contribuiu fortemente para o auge da bossa nova. O ano de 1962 parece marcar não só o auge da bossa nova no Brasil, mas também o início de uma legitimidade artística de longa duração conquistada pela bossa nova no exterior. Contudo, e paradoxalmente, o ano de 1962 parece sinalizar o início do declínio da hegemonia desse estilo no terreno das novidades musicais no cenário brasileiro. Alguns eventos ocorridos nesse ano, comentados a seguir, podem ilustrar não só o auge da bossa nova no Brasil (o que levou a um processo de legitimação também em nível internacional), como também o início do esvaziamento da “novidade” em torno da bossa nova no cenário nacional.

Por exemplo: em agosto de 1962 o influente diretor artístico Aloysio de Oliveira¹⁶⁸ produziu o show “Encontro”, apresentado na famosa boate *Au Bon Gourmet*, em Copacabana. A

¹⁶³ *Carlos Lyra*. Philips, Brasil. 1961 [LP] (todas as canções são de sua autoria, incluindo as três que compôs sozinho, quatro parcerias com Vinícius, cinco com Nelson Lins e Barros, e duas com outros compositores).

¹⁶⁴ *Depois do Amor*. (Sérgio Ricardo). Odeon, 1961 [LP].

¹⁶⁵ *Dance Moderno*. (Sérgio Mendes). Philips, 1961 [LP].

¹⁶⁶ *Viva a Brotolândia!*. (Elis Regina). Continental, Brasil, 1961 [LP].

¹⁶⁷ *Louco por você*. (Roberto Carlos). Colúmbia. 1961 [LP]. Antes desse LP, foram lançados dois compactos.

¹⁶⁸ Ainda adolescente, em 1929, Aloysio integrava o conjunto vocal Bando da Lua. Em 1939, viajou para os Estados Unidos com seu grupo para acompanhar Carmen Miranda (com quem também teve um romance). Na década de 40, começou a trabalhar com Walt Disney em diversas funções: como consultor, ajudou a criar o personagem Zé Carioca; como dublador de desenhos animados, fez a fala do Capitão Gancho no filme Peter Pan; além de narração em documentários e contribuições para trilhas sonoras. Participou como ator e cantor em diversos filmes. Ainda nos EUA, Aloysio dirigiu o Bando da Lua em sua nova fase, de 1949 até seu término, seis anos depois, ocasionado pela morte da Pequena Notável, em agosto de 1955. Voltou ao Brasil em 1956, onde empregou-se como diretor artístico da gravadora Odeon (atual EMI) e atuou na Rádio Mayrink Veiga, com Aurora Miranda e Vadico. Em 1959, foi responsável pelo lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Em 1960, transferiu-se da Odeon para a Philips (atual Universal Music), permanecendo lá por oito meses. Em 1963 casou-se com Sílvia Telles, cantora lançada por ele e de quem produziu discos. Ainda em 1963 fundou a gravadora Elenco, especializada em discos de

importância desse show – cujo formato *pocket* (distinto dos shows coletivos organizados por Bôscoli) se adequava ao circuito comercial das boates – residiu no fato de que era a primeira vez que os três principais nomes da bossa nova (Tom, Vinícius e João Gilberto, a essa altura já consolidados no mercado nacional) apresentavam-se juntos publicamente¹⁶⁹. Desde o início da bossa nova, os três haviam participado juntos de diversas gravações em estúdio, mas nunca chegaram a se apresentar conjuntamente antes desse show. A temporada foi curtíssima, a despeito da grande demanda por shows como aquele: apenas duas apresentações, ambas lotadas. Nesse show foram apresentadas ao público algumas canções que em pouco tempo se tornariam clássicos do cancionário brasileiro, como “Garota de Ipanema”, “Samba da benção” e “Só danço samba”, todas registradas no LP que foi lançado com as músicas desse show¹⁷⁰. A grande procura por ingressos e o sucesso de crítica desse show teriam coroado o processo de busca de legitimidade artística vivido por tais músicos desde pelo menos 1958, quando a novidade da bossa nova – criticada a princípio – apenas começava a se enunciar no meio musical carioca.

Essa coroação teria marcado o auge da bossa nova enquanto novidade musical aqui no Brasil, o que teria ensejado Aloysio de Oliveira a fundar em 1963 a gravadora/selo Elenco, comprometida com a chamada “música de qualidade” brasileira¹⁷¹. A iniciativa de criar um selo especializado em um determinado tipo de produto musical reforça a idéia de que é apenas nos anos 60 que as instâncias de consagração se diversificam, se especializam e começam a acompanhar a especialização da produção musical, favorecendo a simetria entre produtores e

reconhecida qualidade artística. Foi ainda nos anos 60 que Aloysio compôs diversas canções célebres em parceria com Tom Jobim, como “Dindi”, “Só Tinha de Ser com Você”, “Inútil Paisagem”, “Eu Preciso de Você”, entre outras. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <http://www.dicionariompb.com.br/alloysio-de-oliveira/dados-artisticos>. Consulta em 09/11/2010.

¹⁶⁹ O show contou também com o grupo vocal Os Cariocas, o baterista Milton Banana, e o contrabaixista Otávio Bailly.

¹⁷⁰ *O Encontro* (Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e Os Cariocas no Ao Bom Gourmet). Copacabana, Brasil. Agosto-1962. [LP].

¹⁷¹ No selo Elenco, Aloysio de Oliveira aglutinou alguns dos nomes ligados à bossa nova (como Tom Jobim e Vinícius de Moraes), sem esquecer os talentos da geração anterior (como Cyro Monteiro, Aracy de Almeida, Mário reis, Dorival Caymmi, Maysa, e Lucio Alves). A Elenco também farejou o sucesso de novíssimos talentos, e lançou algumas das carreiras que viriam a mudar os rumos da história da música popular brasileira, como a de Nara Leão, Edu Lobo, Maria Bethânia, Nana Caymmi, MPB-4, e Quarteto em Cy. O acervo da Elenco é de quase 50 discos gravados, marca impressionante para uma pequena gravadora naquela época. Dentre esses títulos, estão álbuns antológicos, como *Caymmi Visita Tom, Vincius & Caymmi no Zum Zum, Edu & Bethânia, Maysa (ao vivo no Au Bon Gourmet)*, entre outros. A preocupação do selo com a “qualidade” artística (cujos critérios utilizados para a classificação eram compatíveis com os dos músicos) demonstra seu potencial em atuar como instância de consagração parala ao campo. A Elenco durou até 1968, quando seus fonogramas foram vendidos à PolyGram, que remasterizou o material e reeditou 23 títulos da série.

consumidores musicais. O mesmo pode ser dito em relação ao selo Festa, criado entre 1956 e 1957 pelo jornalista e crítico literário Irineu Garcia, e ao selo Forma, criado em 1964 pelo produtor Roberto Quartim¹⁷². O selo, que segundo o próprio jornalista foi idealizado não para ser um sucesso comercial, mas sim para registrar para a posteridade a memória da música e da poesia brasileiras¹⁷³, foi responsável pelo lançamento em 1958 do LP *Canção do Amor Demais*, de Elizeth Cardoso¹⁷⁴, de enorme importância para a cultura musical brasileira.

¹⁷² Nos anos 1960, o selo Forma lançou mais de 20 discos que se tornariam históricos, entre os quais: “Inútil paisagem” (1964), primeiro disco de Eumir Deodato; “Quarteto em Cy” (1964) e “Som definitivo” (1965), os dois primeiros discos do grupo; “Coisas” (1965), de Moacir Santos; “Bossa 3 em Forma!” (1965); “Os afro-sambas de Baden e Vinicius” (1966); “Desenhos” (1966), primeiro disco de Victor Assis Brasil; “Chico Fim de Noite apresenta Chico Feitosa” (1966); “Tempo feliz” (1966) de Baden Powell e Maurício Einhorn; “Dulce” (1966), de Dulce Nunes; “Luis Eça e Cordas” e as trilhas sonoras da peça “Liberdade, liberdade”, do show “Vinicius Poesia e Canção” e dos filmes “Deus e o diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, e “Esse mundo é meu”, de Sérgio Ricardo. Os primeiros discos do selo foram lançados em edições de luxo, com pinturas modernas ilustrando as capas duplas. O catálogo da gravadora foi vendido para a Polygram (hoje Universal Music). Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <http://www.dicionariompb.com.br/roberto-quartin/dados-artisticos>. Consulta em 26/11/2010.

¹⁷³ A idéia de gravar poetas declamando suas próprias obras, até então inédita no Brasil, resultou em 67 discos ao longo dos 11 anos do selo Festa e contou com a participação de Cecília Meireles, Paulo Mendes Campos, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Mario Quintana, entre outras dezenas de poetas brasileiros. Irineu conseguiria, ainda, gravar poetas estrangeiros, o chileno Pablo Neruda e o espanhol Federico Garcia Lorca, nas vozes de atores do teatro espanhol, e Fernando Pessoa, com narração do português Cinde Filipe. Além da poesia, Irineu também ajudou a registrar em disco sua admiração pela literatura e pelo teatro. Em 1957, o selo Festa gravou o livro *O Pequeno Príncipe*, de Antoine Saint-Exupéry, com tradução de Dom Marcos Barbosa, narração e direção de Paulo Autran, e música de Tom Jobim. A exemplo dos poetas que declamavam suas próprias obras, o selo Festa trazia gravações de peças musicais regidas por seus compositores. Uma das raridades do acervo, registrada em 1963, é a *Missa de São Sebastião*, escrita para três vozes à capela por Heitor Villa-Lobos e até hoje pouco executada pelas orquestras. Além disso, dois concertos, um para harpa e outro para violino, de Radamés Gnattali, um disco intitulado *Valsa-Choros* com o próprio Francisco Mignone ao piano. Outros nomes foram os de Cláudio Santoro, Alberto Nepomuceno e Camargo Guarnieri. De importância desmedida para a construção de um repertório pianístico brasileiro está a *Antologia da Música Erudita Brasileira*, gravada em dois volumes por Arnaldo Estrela, intérprete dos mais celebrados na época, que passeia por obras do gênero a partir do século 18. Artistas pouco lembrados, como Brasílio Itiberê, Frutuoso Viana e Luis Cosme ficaram, assim, registrados para a posteridade. O selo Festa também registrou peças do barroco mineiro fundamentais para a memória das primeiras manifestações eruditas no Brasil. Nelas, a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Associação de Canto Coral do Rio interpretam obras de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Netto, Francisco da Rocha e Ignácio Parreira Neves. O selo Festa registrou também *Modinhas Fora de Moda* (gravações de modinhas de Mário de Andrade, Villa-Lobos, Carlos Gomes, Jaime Ovalle, entre outros). Outra raridade do selo é o disco *Festa Dentro da Noite*, último álbum do pianista, compositor e arranjador Oswaldo Gogliano, o Vadico. Ao total, foram 103 títulos.

¹⁷⁴ Em 1958, a cantora Elizeth Cardoso, embora estivesse há anos sem emplacar um disco de sucesso nas paradas, ainda era uma das mais reconhecidas cantoras do país. Elizeth era contratada da Copacabana Discos, mas conseguiu a liberação para gravar o disco pelo selo Festa (que, por não ter estúdio próprio, contratou os estúdios da Odeon para a empreitada). O lançamento de *Canção do Amor Demais* pelo Festa levanta uma questão: por que artistas reconhecidos como Elizeth e Tom foram liberados por suas respectivas gravadoras para registrarem esse disco por uma gravadora praticamente desconhecida, e com uma estrutura física que não contava nem mesmo com estúdio? Uma hipótese seria a de que, na época, as grandes gravadoras reconheciam o talento desses músicos, mas, por terem os direitos sobre outros discos (sobretudo de Elizeth), preferiram não arriscar em um novo projeto, deixando um eventual prejuízo para a gravadora que ousasse lançá-lo. Isso atestaria que o mercado fonográfico ainda não

Tendo em vista a seletividade das *majors* em relação aos talentos musicais do novo segmento, e a despeito das diferentes concepções e objetivos desses dois selos, pode-se dizer que a criação deles, na contramão da seletividade das *majors* e das políticas de racionalização da produção¹⁷⁵, corrobora a idéia de que estaria havendo no período um forte movimento de diversificação das instâncias de consagração. A criação desses selos, especializados em segmentos específicos, acaba por colocar em evidência justamente a maior segmentação do mercado, que começava a se organizar a partir das novas demandas do público, cada vez mais simétricas em relação às demandas da atividade musical¹⁷⁶. Portanto, o surgimento desses selos é emblemático da maior simetria que passa a haver, a partir do final dos anos 50, entre, de um lado, os músicos comprometidos com a renovação, e, de outro, um mercado especializado que começava a se impor comercialmente. As atividades desses selos nos anos 60, sobretudo o Elenco, contribuíram para que houvesse uma maior simetria entre a produção e o consumo musical, algo que não ocorria nas décadas anteriores (quando o samba desenvolvia-se prioritariamente no ambiente radiofônico sem grandes experimentalismos, e os lançamentos em

trabalhava com a sofisticada estratégia, consolidada nos anos 1970, de re-investimento produtivo, em que os “artistas de catálogo” eram financiados pelos “artistas de marketing” (DIAS, 2008). Embora essa divisão não se aplicasse ao contexto do final dos anos 50, a estratégia poderia ser utilizada. Ou seja: já havia uma segmentação da produção musical, mas as *majors* não estariam seguras de que essa segmentação incrementaria o mercado, deixando o caminho livre para aqueles que quisessem assumir os riscos. Dessa forma, caberia aos pequenos selos (que não tinham capital suficiente para grandes prensagens) o risco de empreendimentos dentro do segmento musical que começava a se delinear. É por esse motivo que foram prensados e distribuídos apenas duas mil cópias do disco *Canção do Amor Demais* (pouco, se comparado aos lançamentos das *majors*). Apesar da pequena quantidade de cópias prensadas, o disco teve enorme impacto na cultura musical brasileira, que começava a se abrir para novidades como o violão de João Gilberto acompanhando Elizeth. Nesse sentido, o surgimento desses selos é emblemático da maior simetria que passa a haver, a partir do final dos anos 50, entre, de um lado, os músicos comprometidos com a renovação, e, de outro, um mercado especializado que começava a se impor comercialmente (chamando a atenção mais de pequenos selos do que das *majors*). O motivo que teria levado Tom e Elizeth a aceitarem gravar pelo pequeno selo Festa poderia ser que num selo pequeno eles poderiam registrar seus trabalhos com a liberdade que quisessem, pois prestariam contas não a um patrão, mas a um amigo.

¹⁷⁵ Sobre o assunto, é interessante o depoimento do próprio Irineu Garcia: “O produtor independente é exatamente um Quixote. É um homem de vanguarda, ele pode atirar-se numa produção e realizar realmente uma obra de arte. O engajamento de um produtor independente a uma grande gravadora terá fatalmente de se submeter aos projetos, aos custos e sem nenhum risco de aventura ou com o menor risco de aventura possível. Isso limita a capacidade do produtor, evidentemente. Aloysio de Oliveira abandonou a Odeon por isso (...)”. (GARCIA *Apud* MELLO, 2008, p. 31-32). A terceirização de etapas produtivas, estratégia produtiva muito comum a partir dos anos 1970 (tal como descrito por Marcia Dias), ainda não era usual nos anos 1960, e por isso pode-se dizer que, naquele momento específico, essa não foi uma estratégia deliberada da indústria fonográfica. Mas isso pode ter sido um precedente para a reorganização produtiva ocorrida na indústria fonográfica nos anos 1970. Voltarei ao assunto adiante. Vide: DIAS (2008).

¹⁷⁶ Nesse sentido, o alargamento do público da MPB nos anos 60 (observado a partir dos shows no Teatro Paramount e dos musicais seriados e Festivais da TV) pode ser pensado como correlato ao alargamento do estatuto estético da MPB (que extrapolava os limites iniciais da bossa nova e buscava a popularização desse tipo de produção musical). Voltarei ao assunto adiante.

discos acompanhavam a programação radiofônica sem estratégias diferenciadas para cada artista). Essa maior simetria fez com que as demandas da atividade musical passassem inclusive a fornecer parâmetros estéticos para a estratégia de marketing adotada nas capas dos discos: as capas da Elenco eram modernas, limpas, econômicas e objetivas – como a bossa nova.¹⁷⁷

Esse contexto da transição dos anos 1950 para os 1960 na indústria do disco, abordado aqui a partir de uma perspectiva que já incorpora os estudos feitos nos anos 1990 sobre o funcionamento da indústria fonográfica no Brasil nos anos 1960-1970, pode suscitar ainda algumas questões (que devem, contudo, ser mais bem exploradas por estudos específicos). Marcia Dias (2008) demonstrou que nos anos 1970 havia nas *majors* atuantes no Brasil uma estratégia em que os lucros obtidos com os sucessos rápidos e efêmeros (chamados de “artistas de *marketing*”) eram redirecionados para financiar os custos de produção mais altos dos chamados “artistas de catálogo”. Nos anos 1970, em que o mercado já se estruturava nos termos de um consumo de massa dos produtos musicais, essa era uma estratégia deliberada da indústria fonográfica, resultado de uma reestruturação produtiva em nível local e global. O contexto da transição dos anos 1950 para os 1960 indica que poderia haver aí, ainda que não tão racionalmente planejado, um mesmo tipo de articulação entre os dois pólos da bossa nova.

O que se observa nesse início dos anos 60 (quando a bossa nova ainda era a tendência hegemônica no meio comprometido com a renovação musical) é que havia uma demanda por discos especializados, que veio a ser explorada principalmente pelo selo Elenco a partir da experiência profissional de Aloysio de Oliveira no Brasil e nos EUA. Essa simetria entre

¹⁷⁷ O conceito gráfico das capas, desenvolvido pelo designer Cesar Villela com o fotógrafo Chico Pereira, foi algo totalmente inovador para a época e gerou inúmeros imitadores. O Brasil já fabricava LPs desde 1951, mas ainda não havia por aqui uma cultura de “capa de disco”. Conheciam-se os conceitos básicos: num disco de cantor ou cantora, punha-se a foto do intérprete; num disco de orquestra (ou nos de cantores muito feios), apelava-se para uma paisagem ou para uma modelo. Era raro haver uma integração entre o estilo da capa e o tipo de música gravada no disco. Não havia um conceito gráfico, muito menos design. Já as capas da Elenco eram modernas, limpas, econômicas, objetivas - como a bossa nova. Eram sempre em preto-e-branco, com uma foto ou desenho em alto contraste e um único e discreto elemento em vermelho. As capas da Elenco tornaram-se uma espécie de marca da bossa nova e a idéia do alto contraste passou a ser adotada ou adaptada por outras gravadoras quando lançavam discos do gênero. O projeto gráfico das capas da Elenco, em conformidade com as reformulações dos projetos gráficos de jornais e revistas, obteve o mesmo impacto provocado pela arquitetura, pela música popular ou pelo teatro. Os destaques dessa modernização gráfica eram, além das capas da Elenco, o novo Jornal do Brasil, com sua reforma gráfica e jornalística liderada por Janio de Freitas; a revista Senhor, com direção de arte de Carlos Scliar e Glauco Rodrigues; os anúncios da Volkswagen e do Banco Nacional; as capas dos livros da Civilização Brasileira, boladas por Eugenio Hirsch, e os da Editora do Autor, com programação visual da jovem Veia Feitler. Sobre as transformações gráficas e de design do período, vide Gava (2006).

músicos, público (já socialmente diversificado, conforme argumentado anteriormente), e meios de produção que funcionavam como instâncias consagradoras, evidencia a contemplação das condições ressaltadas por Bourdieu para a emergência de um *campo* (BOURDIEU, 2001, p. 100).

Além disso, o ano de 1962 foi marcado pelo legendário show no *Carnegie Hall*, em Nova York, com diversos nomes da bossa nova¹⁷⁸. Ainda que os músicos participantes desse show tenham ainda hoje severas críticas quanto à organização e ao sucesso desse evento¹⁷⁹, a legitimidade musical conquistada nacional e internacionalmente por tais músicos a partir desse show¹⁸⁰ marcou positivamente a história da bossa nova. Contudo, se esse show abriu possibilidades então inéditas de carreira internacional aos músicos brasileiros (comprovando a legitimidade internacional da música brasileira), ele também teria contribuído para o esvaziamento do meio musical carioca do qual Tom e Gilberto faziam parte. Diante das possibilidades abertas pelo reconhecimento internacional, Tom, em 1963, iniciou sua carreira fora do Brasil¹⁸¹, enquanto Vinícius começou a trabalhar com outros parceiros no Brasil (como Baden Powell, por exemplo). Ao mesmo tempo, João Gilberto se estabelece nos EUA¹⁸². Os discos lançados por Tom Jobim e João Gilberto nos EUA abrem o ciclo de gravações conjuntas

¹⁷⁸ Os principais deles eram Tom Jobim e João Gilberto. Apresentaram-se também Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Luiz Bonfá, Carlos Lyra, Sexteto Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Normando Santos, Milton Banana e Sérgio Ricardo. Mas também foram para Nova York o violonista Bola Sete, a cantora Carmen Costa, o percussionista José Paulo e o pianista argentino Lalo Schifrin, que pouco tinham a ver com a bossa nova.

¹⁷⁹ Os depoimentos de Tom Jobim, Roberto Menescal, e principalmente os de Sergio Ricardo e Carlos Lyra sobre o referido show (reunidos no livro *Eis Aqui os bossa nova*) são os mais representativos sobre o assunto (MELLO, 2008, p. 72-74). As principais críticas direcionadas ao show do Carnegie Hall referem-se a três âmbitos principais: a escolha dos artistas que integraram a comitiva, a falta de direção do espetáculo, e os interesses comerciais por trás do show. A opinião corrente é a de que o convite estendido a músicos não representativos da bossa nova não só prejudicou o andamento do show como principalmente deturpou a proposta de mostrar ao mundo as características da bossa nova. Além disso, a gravação em disco desse espetáculo (que durante a negociação não se colocava como objetivo primordial do empresário Sidney Frey) teria evidenciado os interesses do empresário em editar nos EUA as músicas brasileiras (ainda inéditas e com alto potencial mercadológico), para que os direitos sobre as músicas ficassem sob sua tutela. Outras críticas são perceptíveis nos depoimentos, mas essas em particular interessam à argumentação. Na crítica aos músicos integrantes da comitiva brasileira, evidencia-se uma disputa por legitimidade em torno da representatividade dos músicos em relação à bossa nova. Além disso, percebe-se que o músico começa a tomar conhecimento da cadeia produtiva da música, condição necessária à sua profissionalização. Sobre o assunto, vide também: LYRA (2008, p. 65-66).

¹⁸⁰ O show foi registrado no disco: *Bossa nova at Carnegie Hall – Live*. Audio Fidelity, USA, Nov./1962. [LP]

¹⁸¹ *The Wonderful World of Antônio Carlos Jobim*. Warner Bros, EUA, 1964 [LP]; *Antônio Carlos Jobim*. Warner Bros, EUA. 1965 [LP]; *A Certain Mr. Jobim*. Warner Bros, EUA. 1965 [LP]; *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*. Reprise, EUA. 1967 [LP]; *Wave*. A&M, EUA. 1967 [LP].

¹⁸² Vide por exemplos os lançamentos de João Gilberto nos anos seguintes: *João Gilberto e Herbie Mann*. Atlantic, EUA. 1962 [LP]; *Getz/Gilberto*. Odeon, Verve, EUA. 1964 [LP] (gravado em 1963); *Herbie Mann & João Gilberto with Antônio Carlos Jobim*. Atlantic, EUA. 1965 [LP] (fonogramas gravados no Rio entre 1959 e 1961, mas o LP foi lançado só nos EUA); *Getz-Gilberto 2*. Verve, EUA. 1966 [LP] (gravado em 1964).

entre músicos brasileiros da bossa nova e músicos norte-americanos do jazz. As decisões individuais desses músicos em construir uma carreira internacional acabaram por desarticular o sistema de parcerias e colaborações que havia caracterizado essa *geração* até então. Ao desarticular tal sistema, que naquele momento era o centro nevrálgico da criatividade da bossa nova, o estilo parece ter perdido sua vitalidade, abrindo terreno para que outros estilos florescessem e disputassem a hegemonia exercida até então pela bossa nova¹⁸³.

Esses dois eventos, cada um à sua maneira, evidenciaram o auge da bossa nova no cenário musical carioca identificado com a renovação: a demanda de mercado e a repercussão do show “Encontro” evidenciaram, num curto espaço de tempo, a canonização definitiva desses músicos no panteão musical brasileiro (basta lembrarmos, por exemplo, das críticas desfavoráveis dirigidas ao primeiro LP de João Gilberto, datado de 1959), enquanto o reconhecimento internacional proporcionado pelo show no *Carnegie Hall* parece ter inserido a bossa nova dentre os gêneros musicais tidos como modernos pelo ocidente, como o jazz.

Os principais lançamentos ligados à bossa nova em 1962 se concentraram em João Gilberto na Odeon¹⁸⁴ e em Carlos Lyra na Philips¹⁸⁵. Além disso, os shows coletivos “Encontro” e “bossa nova at Carnegie Hall” foram lançados em disco, respectivamente pela Copacabana e pela Audio Fidelity, dos EUA (o que indica que a complementaridade entre o circuito de shows e o circuito de discos começou a ser percebida pela indústria fonográfica brasileira, algo já percebido pelas empresas norte-americanas). É nesse contexto que João Gilberto e Tom Jobim passam a ter carreiras internacionais: Gilberto grava com Herbie Mann pela Atlantic dos EUA¹⁸⁶, e nesse disco Jobim estréia como cantor na canção “Samba de uma nota só”, dele próprio em parceria com Newton Mendonça.

¹⁸³ Marcos Napolitano argumenta que o show no Carnegie Hall contribuiu para o acirramento do impasse na música popular em torno do “entreguismo” e do “nacionalismo” da expressão musical, posicionamento que compartilho com o autor. (NAPOLITANO, 2001, p. 38)

¹⁸⁴ *Cantando as Músicas de Orfeu do Carnaval* (João Gilberto). Odeon, 1960 [78rpm]. Embora o disco não traga uma musicalidade ligada apenas à bossa nova (pois as músicas, incluindo Sambas, são a do espetáculo teatral homônimo, de Tom e Vinícius), a gravadora lançou o disco trazendo na capa a figura de João Gilberto, cuja legitimidade não pode nesse momento ser separada da bossa nova.

¹⁸⁵ *Carlos Lyra*. Philips, 1962 [78rpm] (nesse compacto, Lyra apresenta a canção “Influência do jazz”); *Bossa nova mesmo* (Carlos Lyra, Lucio Alves, Silvinha Telles, Vinícius de Moraes e Oscar Castro Neves). Philips, 1960 [LP]. Além desses lançamentos, Lyra lança um compacto pelo CPC (*O Povo Canta*. CPC, 1960 [33rpm]), conforme será argumentado adiante.

¹⁸⁶ Algumas faixas desse LP foram gravadas ainda no Brasil, e tiveram a participação de Baden Powell. Também foram usadas outras faixas de discos originais de João Gilberto na Odeon.

Além desses dois eventos significativos, deve-se considerar o esvaziamento da bossa nova a partir da perspectiva dos músicos, que ressaltam um certo esgotamento dos parâmetros formais (principalmente os poéticos) como causa do aparecimento de novas tendências, como a canção de protesto. O compositor Marcos Valle, que seria emblemático da disputa entre a bossa nova e a canção de protesto, ressalta a saturação da poética da bossa nova antes mesmo do surgimento das letras politizadas da canção de protesto:

O Tom quando foi para os Estados Unidos já deixou uma lacuna. O Menescal parou, eu também. O próprio Edu também. Lembro que nesse tempo havia gente procurando música e não tinha. A bossa nova estava um pouco esgotada. Os temas eram mais ou menos os mesmos, as letras já tinham chegado a um ponto de saturação de amor, sorriso e de flor. E os próprios compositores sentiram isso, uma necessidade de mudar, mas não sabiam que rumo tomar. Por isso é que o pessoal parou de fazer música durante um certo tempo. (VALLE *Apud* MELLO, 2008, p. 146)

A percepção dos músicos sobre a “necessidade de mudar” pode ser interpretada como o início da percepção, por parte desses músicos, dos próprios mecanismos distintivos e legitimadores do campo. Mas se os caminhos ainda não estavam evidentes para os músicos identificados com a bossa nova, e um novo caminho se enunciava com, por exemplo, Edu Lobo, uma das estratégias legitimadoras possíveis para os músicos da bossa nova poderia ser simplesmente “esperar” a “confusão de tendências” passar para que a autoridade artística da bossa nova fosse restabelecida (o que confirma não só o auge como o início do declínio da bossa nova), conforme o depoimento de Roberto Menescal:

Cada um virou um pouco gênio demais. Todo mundo ficou naquela do papa da bossa nova, um troço chatíssimo, e não se preocupou mais em fazer uma obra maior, como a gente se preocupava antes (...). E então, porque a gente era papa, fazia música de seis em seis meses. Eu fazia uma música, e todo mundo gravava. Cada música tinha trinta ou quarenta gravações. (...) E a mesma coisa aconteceu com todos. A produção não se igualava ao surgimento de cantores. (...) o próprio Edu Lobo (...) fazia música igual à gente. De repente ele apareceu com música social, música de terra. Prá entrar no movimento, há necessidade de fazer um negócio um pouco diferente. E ele tem um valor extraordinário porque conseguiu fazer com muita qualidade. Mas aí surgiu a confusão toda na música, a letra passou a ser mais importante que a música, no Rio todo músico bom se mandou. Do “Arrastão” em diante vi que muita gente sem valor algum teve sucesso porque fez música social. (...) Eu fiquei meio preocupado com isso e nos reunimos para ver o que estava acontecendo. E chegamos à conclusão que era melhor esperar um pouco. E acho que foi bom porque depois, com o sucesso do Tom nos Estados Unidos, vimos que pelo menos internacionalmente a gente estava certo. (MENESCAL *Apud* MELLO, 2008, p. 146)

Todos os mecanismos de legitimação da autoridade artística e de subversão de uma ordem num campo de produção simbólica parecem ter sido percebidos por Menescal, assim como por Ronaldo Bôscoli: “Houve uma retenção. Era tanta poeira nordestina que ou o sujeito se prostituía e se identificava com o Nordeste, ou se resguardava e preparava uma reparação. Uns foram para o exterior (...), os que ficaram esperaram passar (...) e resolveram dar um passo de

espera para voltar a compor” (BÔSCOLI Apud MELLO, 2008, p. 146). Carlos Lyra, por outro lado, ressalta que “interpretaram muito mal a linha poética de Vinícius” (LYRA Apud MELLO, 2008, p. 147), colocando em evidência qual seria o seu caminho nesse campo após a hegemonia da bossa nova: “Nós éramos ligados à forma da música. Até a bossa nova, cristalizar a forma era o mais importante. O que não ficou muito claro era o conteúdo. Até aí o conteúdo era poético, mas parece que faltava alguma coisa.” (LYRA Apud MELLO, 2008, p. 147). O depoimento de Sérgio Ricardo na mesma coletânea de entrevistas (Apud MELLO, 2008, p. 150-151) corrobora o esvaziamento da bossa nova, ressaltando a influência de Chico de Assis, Glauber Rocha e Ruy Guerra na guinada à esquerda da música popular.

Contudo, para além da estagnação formal da bossa nova apreendida pelos próprios músicos, outro conjunto de fatores contribuiu para o fim do ciclo de hegemonia da bossa nova (tal como concebida inicialmente) enquanto novidade musical. A agitação cultural do final dos anos 1950, encabeçada pelo universo do teatro, seria decisiva para a reorientação pela qual passaria a música popular após o período de hegemonia da bossa nova. Cabe, neste momento, retomar alguns acontecimentos anteriores ao ano de 1962, para que se possa compreender os novos rumos da música popular após o período de hegemonia da bossa nova.

Enquanto isso ... do contexto político-cultural do fim dos anos 1950 ao CPC

O desenvolvimento da música popular das décadas de 1950-60 se relaciona à agitação política do período. Embora esse tipo de relação não seja a tônica deste trabalho¹⁸⁷ – que prioriza a dinâmica das idéias no universo musical – é necessário considerar que as manifestações artísticas, mesmo aquelas que contam com algum grau de autonomia, não são desvinculadas da realidade histórica que as propicia.

O contexto dos anos 50 foi marcado pela emergência das teorias desenvolvimentistas e nacionalistas, assim como pelo processo de constituição das concepções sobre engajamento artístico (com o qual as experiências realizadas no âmbito da produção teatral – universo que

¹⁸⁷ Tal eixo interpretativo já foi explorado em outros trabalhos, especialmente pelas análises pioneiras realizadas nos anos 60 e 70. Contudo, obedecendo ao princípio do avanço científico, creio que novas perspectivas devem ser abordadas, como por exemplo, a que desenvolvo neste trabalho.

parecia sintetizar as preocupações políticas e artísticas do período – muito contribuíram). Nesse contexto, destaca-se, por exemplo, a influência do PCB (fundado em 1922), da Teoria do Subdesenvolvimento de Celso Furtado¹⁸⁸, e do ISEB (fundado em 1955).

A tese central das teorias nacionalistas reunidas em torno do ISEB é a de que a promoção do desenvolvimento econômico e a consolidação da nacionalidade constituem dois aspectos do mesmo processo emancipatório. A importância da produção cultural – vista como elemento de transformação sócio-econômica, um “vir a ser” – nesse processo residiria justamente na consolidação da nacionalidade.

As expectativas nutridas em relação às atividades culturais podem ser exemplificadas pelos depoimentos de intelectuais como Celso Furtado e Roland Corbisier. Sem tomá-los como aportes teóricos deste trabalho, mas sim como depoimentos “qualificados” sobre a época, é possível captar o “sentimento coletivo” nutrido em relação às expressões artísticas. É possível observar de que maneira foi construído o “sentido positivo” atribuído às transformações políticas dos anos 50 – sentido que para uma parcela do meio artístico se reverteu em uma visão positiva, porém crítica, a respeito da renovação dos valores artísticos:

A idéia de desenvolvimento está no centro da visão do mundo que prevalece em nossa época. Seu substrato é o processo de invenção cultural. A partir dessa idéia, o homem é visto como fator de transformação do mundo, portanto de afirmação de si mesmo. Da **realização das virtualidades e potencialidades humanas**, o que somente é possível num quadro social. Tem-se como evidente que o homem não está em equilíbrio com o meio: necessita transformá-lo para realizar-se individual ou coletivamente. Seu comportamento social assume a forma de um processo, no qual a duração é algo distinto do tempo cosmológico. **No empenho de efetivar suas potencialidades, ele transforma o mundo, engendra o desenvolvimento.** (...) **Se o desenvolvimento funda-se na realização das potencialidades humanas, é natural que se empreste a essa idéia um sentido positivo. As sociedades são desenvolvidas na medida em que nelas mais cabalmente o homem logra satisfazer suas necessidades e renovar suas aspirações.** O estudo do desenvolvimento tem, portanto, como tema central a **invenção cultural**, em particular a **morfogênese social**. Ora, essa temática permanece intocada. Por que uma sociedade apresenta

¹⁸⁸ Celso Furtado fez parte de diversas instituições de planejamento e desenvolvimento governamentais e intergovernamentais, entre elas a CEPAL e o BNDE. A Celso Furtado coube a tarefa de caracterizar a transição da economia agro-mercantil para a acumulação urbano-industrial no Brasil. As análises econômicas de então não davam conta das especificidades do Brasil: o processo local não seguia necessariamente os passos do capitalismo avançado. Seria necessário compreender, a partir de um sistema teórico mais acurado, como as leis fundamentais do capitalismo se manifestavam num sistema sócio-econômico distinto dos sistemas de países de capitalismo desenvolvido. O salto teórico se daria justamente quando se conseguisse apreender a especificidade do capitalismo retardatário brasileiro ou das relações que o constituíam, com o quê Celso Furtado muito contribuiu. O autor desenvolveu uma interpretação que se revelaria de extrema importância para a compreensão das transformações dos anos 50 no Brasil, publicada nas obras *Formação Econômica do Brasil* (de 1959) e *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento* (de 1961). É na segunda obra que Furtado expõe sua Teoria do Subdesenvolvimento, caracterizando a dinâmica das economias subdesenvolvidas em contraste com o funcionamento do capitalismo clássico verificado nos principais países europeus.

em determinado período de sua história grande capacidade criadora, é algo que nos escapa. **Menos sabemos ainda por que a criatividade se orienta nesta ou naquela direção.** (FURTADO, 1980: IX)¹⁸⁹ (grifos meus).

Assim como o excerto de C. Furtado, as teses de R. Corbisier expostas em *Formação e problema da cultura brasileira* (1958) – muito assimiladas pelo meio artístico – também podem ser interpretadas aqui como um testemunho de época sobre as expectativas nutridas em relação às expressões artísticas: para o autor, se a industrialização era necessária ao desenvolvimento econômico autônomo do país, no plano cultural era necessário achar um “equivalente” à industrialização que garantisse certa autonomia para pensar a realidade nacional. Essa interpretação, calcada na equivalência entre o nacional e o popular, foi uma das bases para a emergência do ideário do nacional-popular¹⁹⁰ que orientou os debates estéticos e ideológicos em torno das artes nos anos 60.

No início da década de 1960, o ISEB passou a incentivar debates acerca da cultura como uma das esferas de desenvolvimento nacional, funcionando, junto com o PCB, como mediador entre os clássicos da literatura marxista e os artistas¹⁹¹. Composto esse contexto, é fundada em 1955 a *Revista Brasiliense*, que representava uma vertente do pensamento da esquerda brasileira no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Com o objetivo de levar os leitores à compreensão dos fundamentos teóricos do movimento nacionalista e contribuir para a resolução dos problemas do subdesenvolvimento, a revista analisava problemas econômicos, sociais, políticos e culturais da sociedade brasileira.

A intensa relação entre o pensamento desenvolvido no ISEB e a produção cultural dos anos 50-60 foi bastante explorada, por exemplo, por Renato Ortiz. Segundo o autor, “ao me referir a este pensamento como matriz, o que procurava descrever é que toda uma série de

¹⁸⁹ Em 1980, já com 60 anos de idade e contando com plena e reconhecida maturidade intelectual, Celso Furtado publicou *Pequena Introdução ao Desenvolvimento – enfoque interdisciplinar* (FURTADO, 1980). Se a Teoria do Subdesenvolvimento priorizou a explicação do comportamento do sistema produtivo que emergiu com a civilização industrial, nesse livro Furtado tenta ampliar o escopo da compreensão sobre desenvolvimento, apreendendo-o como um processo global de transformações. Em outros termos, o que Furtado está propondo aí é que a compreensão das transformações da sociedade rumo ao desenvolvimento seja buscada não apenas na análise do processo de acumulação e de ampliação da capacidade produtiva, mas também na análise da apropriação do produto social e da configuração desse produto; não só na divisão social do trabalho, mas também na estratificação social e nas inúmeras formas de dominação (FURTADO, 1980: X-XI).

¹⁹⁰ Sobre o assunto, vide especialmente: CHAUÍ (1983); SQUEFF & WISNIK (2004), e CONTIER (1998).

¹⁹¹ Principalmente aqueles reunidos em torno do CPC (fundado em dezembro de 1961). Sobre o ISEB e a relação deste com o CPC, vide, por exemplo, Ortiz (2006, p. 45-67).

conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 se difundem pela sociedade e passam a construir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira” (ORTIZ, 2006, p. 47), geralmente buscando nacionalmente elementos de uma cultura “autêntica” que tenta se libertar do sujeito colonizado (ORTIZ, 2006, p. 56)¹⁹².

Se, conforme a perspectiva de Ortiz, o ISEB, ao “optar pelo desenvolvimento”, afirma a existência de uma “sociedade civil que não possui ainda a devida expressão política” e procura “dar às classes médias um papel político que elas não possuíam até então” (ORTIZ, 2006, p. 64), isso sugere que as mesmas coordenadas históricas – preparadas e difundidas durante os anos 50 – que possibilitaram tal operação no plano político-social estariam atuantes também no universo cultural. Tais coordenadas fizeram com que as classes médias se propusessem a uma maior participação também na produção da música popular, especialmente aquela produzida no meio social urbano em que a sociabilidade *moderna* ia paulatinamente se configurando. Nesse sentido, o forte crescimento do mercado de bens culturais no período (apoiado, em boa medida, nos elementos da cultura nacional-popular) demonstra que havia uma correspondência entre a produção e a assimilação dessas idéias.

Essas mesmas coordenadas históricas também teriam propiciado aquilo que se chama de “circuito fechado” na produção teatral dos anos 60, a exemplo dos espetáculos cênico-musicais *Opinião e Arena conta Zumbi*. Segundo Napolitano,

Na mesma medida que esses espetáculos exercitaram um “circuito fechado” de comunicação, representaram a ampliação e a massificação do público, bases fundamentais para entender a entrada dos produtores culturais de esquerda na indústria cultural brasileira. Defendo a tese de que este processo não deve ser visto como uma simples cooptação ideológica, mas como um pólo constitutivo do novo cenário de consumo cultural que se desenhava. (...) (Havia) **uma conjuntura histórica que direcionava o produto cultural para esse tipo de inserção na sociedade.** (NAPOLITANO, 2001, p. 75) (grifos meus).

Portanto, pode-se afirmar que a conjuntura histórica apontada por Ortiz (em que conceitos políticos e filosóficos se difundem pela sociedade) era sentida pelos diversos meios – o intelectual, o teatral e também o musical. Tal conjuntura favorecia um tipo de inserção em que

¹⁹² Ressalto, contudo, que, conforme argumentado por M. Ridenti em *Brasilidade Revolucionária*, não se pode vincular a produção cultural do período a uma ideologia ou instituição em particular, pois isso limitaria a compreensão da “relação intrincada” (que envolveria custos benefícios de ambas as partes) entre agentes e instituições (RIDENTI, 2010, p. 12 e 57-84). A referência aqui à relação entre ISEB e produção cultural é apenas para colocar em evidência um aspecto importante da história das idéias do período, e não para tomar tal relação como aporte teórico ou princípio explicativo unívoco do processo de autonomização do campo simbólico que busco compreender.

havia uma grande correspondência entre a produção e a assimilação de idéias, o que pode ser interpretado tanto como uma conjuntura favorável aos “circuitos fechados”, como um contexto propício à autonomização de campos de produção simbólica.

Essas coordenadas históricas, portanto, possibilitaram a emergência de um maior protagonismo das classes médias – que viam suas necessidades culturais renovadas naquele contexto – também no plano da produção cultural. A música popular do final dos anos 50 em diante e a atividade intelectual concentrada no ISEB, ainda que com matizes, objetivos e linguagens bastante diversas, são expressões culturais diferentes de um mesmo contexto histórico (e isso não significa que uma seja o reflexo da outra).

Se, na perspectiva dos intelectuais, a exigência do tempo histórico era a de “diagnosticar os problemas da nação e apresentar um programa a ser desenvolvido (...) e se cabia à burguesia progressista comandar esse processo” (ORTIZ, 2006, p. 65), na música tal contexto histórico-ideológico foi mediado por projetos autorais (individuais no caso da bossa nova, e mais coletivos na bossa nova “nacionalista”) que detectaram os limites criativos (do samba e da bossa nova, respectivamente) e apresentaram uma alternativa compatível à renovação das expectativas culturais da classe média (a “batida”, no caso da bossa nova) e da classe média progressista (o engajamento, no caso da bossa nova “nacionalista”). É necessário ressaltar mais uma vez que isso não implica na idéia de “reflexo”, pois há aí uma mediação artística em que as soluções e equações musicais foram o resultado de estratégias de legitimação que envolvem a mobilização de um universo particular e intransferível – o *habitus* e o *capital cultural*.

Ainda sobre o ISEB, R. Ortiz afirma que todo discurso, incluindo aquele veiculado pelo ISEB, “se estrutura a partir de uma posição determinada, as pessoas falam de algum lugar”, e nesse sentido, “a análise do discurso permite compreender como determinados grupos agenciam suas idéias e procuram apreender o mundo tendo como ponto de referência os conceitos centrais que elaboram” (ORTIZ, 2006, p. 67). A mesma análise pode ser estendida ao universo da música popular: os agentes do processo iniciado com a bossa nova acabaram criando um direcionamento de longa duração na música popular, direcionamento que modelou todo um sistema de produção musical no país, mesmo com a perda de hegemonia da bossa nova no terreno das novidades musicais, e mesmo com as carreiras dos pioneiros se consolidando no exterior. A análise dessa

longa duração (e não apenas as relações entre política e música localizadas num determinado período) permite compreender como determinados grupos sociais – os segmentos da classe média envolvidos na produção de música popular – apreenderam o mundo a partir de conceitos e linguagens elaborados por esses mesmos segmentos, situados num determinado lugar social e com base numa realidade concreta. Esse lugar social e essa realidade concreta não são exteriores às linguagens, mas se insinuam no seu interior de maneira mediada pelo universo artístico. Por isso é necessário compreender a especificidade do contexto histórico que engendrou a criação dessas linguagens, e também as necessidades culturais a que tais linguagens procuravam responder. Assim, as linguagens artísticas criadas a partir da bossa nova não se relacionam apenas a um contexto, mas principalmente a um determinado processo nesse contexto: o de autonomização de um campo de produção simbólica. E a longa duração do direcionamento dado pela bossa nova à produção de música popular fez com que as linguagens musicais criadas nesse processo transcendessem o contexto do final dos anos 1950.

O contexto referenciado acima – de intercâmbio entre o universo intelectual e o mundo artístico através de instituições como o PCB e o ISEB – sugere o surgimento de um imaginário crítico sobre as potencialidades do povo e da nação brasileira. Nesse imaginário coletivo, chamado de *brasilidade revolucionária* por M. Ridenti (RIDENTI, 2006 e 2010) – havia uma crença na possibilidade de realização das potencialidades brasileiras, represadas em função dos obstáculos impostos pelo sistema capitalista. Essa *brasilidade* “se refere a aspectos de uma vertente específica de construção da brasilidade, aquela identificada com idéias, partidos e movimentos de esquerda – e presente também de modo expressivo em obras e movimentos artísticos” (RIDENTI, 2010, p. 10). Segundo o autor, a *brasilidade revolucionária*

viria a definir-se com mais clareza partir do final dos anos 1950, ganhando esplendor na década seguinte, seguido de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de idéias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo pela necessidade de conhecer o Brasil e de aproximar-se de seu povo. (RIDENTI, 2010, p.10)

A formulação é útil na medida em que equaciona política e cultura sem que a segunda seja interpretada como reflexo da primeira, uma vez que daria conta de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” e “do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado” (WILLIAMS, 1979 *Apud* RIDENTI, 2006, p. 230). A formulação, que aponta as características de um imaginário coletivo, também é útil à presente interpretação pois permite

pensar que a grande diversidade de *habitus* e *capitais culturais* dos músicos populares (que resultaram em diferentes projetos autorais ao longo da década) se relaciona a um imaginário coletivo, o que confere certa unidade – manifesta pela sigla MPB – a uma geração tão diversificada em termos de projetos autorais.

A partir dessa formulação, pode-se dizer que a bossa nova “nacionalista” (precedente para a canção engajada do pós-64) era uma das diversas expressões dessa *brasilidade*. Num sentido ampliado, creio que seja possível pensar que, mesmo não sendo “engajada” como as manifestações musicais dos anos 60, a bossa nova, ao se pretender *brasileira* e *moderna*, também poderia ser uma expressão possível dessa *brasilidade*, uma vez que expressa um pensamento sobre o Brasil e tenta dar uma contribuição original à cultura brasileira. Ao tentar rearticular a identidade musical brasileira através de uma forma artística inovadora, a bossa nova, mesmo não apresentando ligações diretas com a idéia de “revolução brasileira”, também poderia ser pensada como uma tentativa de construção imaginária de uma “outra brasilidade”. Nesse sentido, a formulação de Lorenzo Mammì sobre a “promessa de felicidade” da bossa nova (MAMMÌ, 1992) ganha uma nova dimensão, que não se resumiria apenas aos aspectos formais da canção. A “promessa de felicidade” apontada por Mammì como o “projeto utópico da bossa nova” equivaleria, no plano analítico, à crença na possibilidade de realização das potencialidades brasileiras apontada por Ridenti.

Nesse sentido, acredito que a bossa nova (e não só a bossa nova “nacionalista”) também poderia ser interpretada como uma tendência musical que agregava agentes que compartilhavam da crença de que “a condição de ser brasileiro poderia contribuir significativamente para construir uma nova civilização” (RIDENTI, 2010, p. 13), sendo, portanto, uma das expressões possíveis da *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária*. O procedimento “seletivo” da bossa nova em relação à tradição musical brasileira (o que pressupunha um profundo conhecimento dessa tradição) também poderia ser interpretado, para além da necessidade de “organizar” as idéias no plano musical, como uma demanda musical que ia ao encontro das demandas sociais, já que a necessidade de “conhecer a tradição musical” por parte desses músicos equivaleria à necessidade de “conhecer o Brasil” expressa na *brasilidade revolucionária*. Caberia à bossa nova “nacionalista” aprofundar tal conhecimento a partir da aproximação com o “povo”.

Se a bossa nova for interpretada como uma das expressões possíveis da *brasilidade revolucionária* (ainda que seu aspecto revolucionário se refira ao universo das idéias musicais), torna-se compreensível o fato, apontado por Napolitano, de que a bossa nova, “como parâmetro de *aggiornamento* cultural e estético (não tanto pelo conteúdo, mas pelos procedimentos) não estava completamente superada, constituindo-se num escopo que ainda permanecia com razoável prestígio entre os músicos engajados” (NAPOLITANO, 2001, p. 76). Portanto, o fato de os procedimentos musicais bossanovistas, por não estarem completamente superados como parâmetros de atualização cultural e estética, continuarem sendo bem aceitos pela geração de músicos tida como a mais emblemática da *brasilidade revolucionária*, possibilita interpretar a bossa nova como uma expressão artística que, por ter redesenhado a feição musical da nação, expressaria alguns elementos do imaginário crítico coletivo que Ridenti chama de *brasilidade revolucionária*.

Nessa linha de raciocínio, o Teatro de Arena poderia ser outra expressão artística da *brasilidade revolucionária* situada ainda nos anos 50. No início do contexto de emergência das teorias desenvolvimentistas e nacionalistas e no processo de constituição das concepções sobre engajamento artístico¹⁹³, é fundado em 1953 em São Paulo o Teatro de Arena, companhia teatral que reuniria nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Vianinha, entre outros. As tensões internas ao Teatro de Arena (em torno da aproximação com o PCB e da construção de uma dramaturgia nacional, da formação do público, e do modelo administrativo¹⁹⁴) acabaram por

¹⁹³ Nesse processo, merecem destaque nos anos 60, além das concepções do isebiano R. Corbisier, as concepções de Nelson Werneck Sodré, José Guilherme Merquior, e Ferreira Gullar. No plano internacional, é importante a influência do pensamento do filósofo J. P. Sartre, forte no Brasil sobretudo após 1960 (quando fez palestras pelo Brasil a convite de Jorge Amado, ligado ao PCB). Sobre as referências filosóficas internacionais (incluindo Sartre) da geração reunida em torno do ISEB e do CPC, vide Ortiz (2006, p. 50-60). No plano da produção artística propriamente dita, merecem destaque os filmes *Rio 40 graus* (1955) e *Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. De uma outra perspectiva (não da do engajamento político, mas da perspectiva de uma vanguarda estética), merece destaque um segundo grupo de referências: o Movimento Concretista, e o processo de institucionalização dos equipamentos culturais da cidade de São Paulo descrito por Maria Arminda Arruda em *Metrópole e Cultura* (2001). Para a geração reunida em torno do Teatro de Arena e, posteriormente, em torno do CPC, as referências mais importantes seriam as do primeiro grupo, cuja reflexão priorizava o processo de engajamento político.

¹⁹⁴ O Teatro de Arena, ao assimilar sem mediação os principais conceitos e teses da esquerda, nacionalizou a forma e o conteúdo da expressão teatral, sem, contudo, resolver a questão de como atingir um público ampliado com essa estética: apesar da nacionalização do conteúdo, o Arena não conseguia “atingir as massas” (GARCIA, 2007, p. 23-27). Em 1958, o Teatro de Arena definiu sua especificidade na valorização do autor brasileiro, a partir do lançamento de *Eles não usam black-tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato. A partir de então, o Arena investiu na produção dramaturgical nacional preocupando-se com a representação da realidade brasileira, assumindo assim a posição de porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos 1950. Consolidando essa especificidade, Guarnieri publicou em 1959 na *Revista Brasiliense* o artigo “O teatro como expressão da realidade nacional”. A encenação da peça e a publicação do artigo podem ser consideradas uma síntese

criar dissidências que seriam extremamente importantes no debate cultural dos anos 1960. O caso mais exemplar é o de Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha: ao se afastar do Teatro de Arena e se aproximar do ISEB e da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹⁹⁵, Vianinha foi decisivo nos embates acerca das concepções culturais que orientariam as posturas da entidade estudantil na produção cultural dos anos 1960 (GARCIA, 2007, p. 13-30), incluindo-se aí o universo da produção musical popular.

A aproximação de alguns artistas com o ISEB, a ruptura de Vianinha com o Arena, e o contato dos idealizadores da peça *A mais valia vai acabar* com a UNE criou condições favoráveis à criação do Centro Popular de Cultura (CPC) na sede da UNE no Rio de Janeiro, em dezembro de 1961. As experiências do Teatro de Arena teriam sido decisivas para a fundação do CPC, que procurava justamente romper com a suposta limitação do Arena de não ter “atingido as massas”. O CPC, como se verá a seguir, foi o elo fundamental entre a bossa nova e a canção de protesto.

Em maio de 1962, cerca de seis meses após a criação do CPC, Carlos Estevam Martins (então diretor da entidade) publicou na revista *Movimento* o “manifesto do CPC”. Carlos Estevam Martins “pretendia definir a arte popular revolucionária sob a plataforma do nacional-popular (...) mas acabou reproduzindo as teses da política cultural do realismo socialista” (GARCIA, 2007, p. 31). Contudo, existiram diversas concepções de cultura não contempladas no manifesto do CPC¹⁹⁶, como por exemplo a de Vianinha. O documento, comumente apresentado como síntese da produção ligada ao CPC, não teria representado o pensamento de toda a geração de estudantes envolvida nas atividades do CPC, e por isso não pode ser pensado como expressão

do processo de politização do teatro, cujas maiores preocupações eram nacionalizar a forma e o conteúdo da expressão teatral. Essas questões já balizavam a produção teatral nos anos 50, algo que na música popular só ocorreria na década seguinte.

¹⁹⁵ Para amenizar os conflitos internos e para resolver os problemas financeiros do Teatro de Arena, o grupo viajou em turnê para o Rio de Janeiro com as peças *Eles não usam black-tie* (de Guarnieri), *Chapetuba Futebol Clube* (de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), e *Revolução na América do Sul* (de Augusto Boal). O trabalho de Vianinha começou a prosperar, e para realizar suas concepções de engajamento artístico – incluindo apresentar conceitos marxistas por meio de peças populares – Vianinha aproximou-se do ISEB. Desse contato, resultou a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, estreada em julho de 1960 no Rio sob a direção de Chico de Assis. A peça ficou oito meses em temporada, e obteve enorme sucesso. As músicas do espetáculo foram compostas por Carlos Lyra. As divergências dentro do Arena levaram Vianinha a permanecer no Rio (desligando-se do Arena e aproximando-se da UNE), enquanto o elenco voltava para São Paulo.

¹⁹⁶ Uma boa análise da multiplicidade de políticas implementadas pelo CPC entre 1961 e 1964 encontra-se em GARCIA (2007, p. 31-56). Vide também CONTIER (1998).

absoluta da arte engajada vinculada ao CPC, mas sim como uma “carta de intenções” (GARCIA, 2007, p. 35).

Resumidamente falando, enquanto Carlos Estevam Martins defendia a instrumentalização da arte e a simplificação estética em favor de uma melhor comunicação com as massas (posição mantida por ele até o fechamento da UNE em 1964), Vianinha teria sido emblemático da multiplicidade de concepções que se desenvolviam no interior do CPC: num primeiro momento, Vianinha compartilhou da perspectiva de Estevam, mas posteriormente considerou que não se deveria baixar o nível artístico das obras ou estreitar a riqueza de emoções e significações que ela proporciona, uma vez que existiriam obras reacionárias e progressistas independentemente da forma estética utilizada. Para amenizar o impasse criado a partir dessas duas concepções principais sobre qual deveria ser a atuação do CPC na produção cultural, Ferreira Gullar, propondo uma nova concepção de cultura, assumiu a direção do CPC. Na concepção de Gullar (exposta, por exemplo, no livro *Cultura posta em questão*¹⁹⁷), a atuação do CPC deveria contribuir para que o povo passasse de mero “recebedor” de cultura revolucionária para “produtor” desse tipo de cultura¹⁹⁸.

Esses foram os principais embates travados no CPC entre 1961 e 1964, embates que definiriam não só a história da instituição, como também os rumos da produção cultural no país. Num primeiro momento, marcado principalmente pela influência da concepção de Estevam, o CPC teria dividido unilateralmente a ação cultural entre “quem levava” e “quem recebia” cultura. Essa teria sido a primeira fase da atuação do CPC, a da instrumentalização política da arte com o objetivo de formação da intelectualidade (etapa que teria logrado êxito em dois anos de funcionamento). Na tentativa de atender às demandas da intelectualidade em produzir uma cultura nacional e popular, e ainda tentando resolver as ambigüidades em torno da forma artística e seu poder de comunicação na ação cultural (ambigüidade ainda mais perturbada pelo desenvolvimento da indústria cultural), o CPC voltou-se, em 1963, para uma política de aproximação entre produtores culturais e o público¹⁹⁹. Nesse ano, o CPC passou por uma série de

¹⁹⁷ O livro foi escrito entre 1962 e 1963, seguido de publicação. Contudo, todos os exemplares foram recolhidos em 1964 pelo governo militar. Com medo de represálias, a Editora Civilização Brasileira publicou o título em 1965 como se essa fosse a primeira edição do livro.

¹⁹⁸ Sobre as diferenças entre tais concepções, vide principalmente GARCIA (2007, p. 46-48).

¹⁹⁹ No final de 1963, como consequência do trabalho de aproximação entre artistas e intelectuais com as classes populares promovido pelo CPC, é fundado o restaurante Zicartola – de dona Zica e Cartola, representantes do samba

reestruturações (tanto políticas como administrativas), que lograram a superação da postura inicial e o início da segunda fase, em que a reavaliação das estratégias tinha por objetivo alcançar e conscientizar as massas.

Não vem ao caso aqui reconstruir a trajetória do CPC²⁰⁰, tampouco esgotar as múltiplas discussões que se desenvolviam em seu interior. O que interessa aqui é ressaltar que os debates travados no âmbito do CPC entre Carlos Estevam Martins, Vianinha, e posteriormente Ferreira Gullar, foram decisivos para a definição do engajamento no fazer artístico – elemento central nos diversos setores da produção cultural, incluindo a música.

É nesse contexto que Carlos Lyra assumiu o protagonismo no universo da produção musical, fazendo o papel de mediador cultural entre as demandas históricas e artísticas. Os parágrafos a seguir dedicam-se a destacar qual foi a mediação específica de Carlos Lyra (fazendo-o através da análise dos discos mais do que das canções em particular), relacionando suas escolhas individuais prioritariamente ao contexto musical em que ele se inseria naquele momento.

da “velha guarda”, corrente musical valorizada pelas concepções políticas praticadas no CPC. O local consagrou-se como ponto de encontro entre intelectuais, estudantes, artistas e músicos populares, reunindo compositores da velha guarda do samba e da bossa nova: Zé Kéti, Elton Medeiros, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Carlos Lyra, entre outros. O Zicartola é relevante aqui não só para ilustrar tal aproximação, mas também para a compreensão dos veículos utilizados na mediação feita pelos músicos entre o contexto histórico (marcado pelo crescente engajamento da classe média), e a produção musical. Nessa mediação, a tônica era a valorização das tradições supostamente “autênticas” da cultura brasileira, operação simbólica materializada no Zicartola, e mais adiante, em 1965 (após o incêndio na UNE) no Show Opinião. O assunto será retomado à frente, da perspectiva de como a “tradição” foi evocada pela bossa nova “nacionalista”.

²⁰⁰ Nessa trajetória, cabe aqui ressaltar algumas das atividades culturais realizadas pelo CPC relevantes à produção musical: o lançamento em julho de 1962 do compacto duplo *O Povo Canta* (com as músicas “O subdesenvolvido” e “Canção do Trilhãozinho” de Carlos Lyra e Francisco de Assis, interpretadas pelo conjunto CPC; “João da Silva” de Billy Branco, interpretada por Nora Ney; “Grileiro vem” de Rafael de Carvalho; e “Zé da Silva” de Geny Marcondes e Augusto Boal); a realização de três edições do Festival de Cultura Popular do CPC (respectivamente em setembro de 1962; fevereiro de 1963, e setembro de 1963), que previam programação musical; o lançamento dos *Cadernos do Povo Brasileiro* pela Editora Civilização Brasileira em parceria com o CPC no I Festival de Cultura Popular; o lançamento em setembro de 1962 da série *Violão de Rua* (coletânea de poemas engajados); e a realização da I Noite de Música Popular, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em dezembro de 1962. Sobre a Editora Civilização Brasileira, fundada em 1929, cabe ressaltar que ela era, nos anos 1950, uma das maiores editoras do país. Nos anos 60, sob a direção de Ênio Silveira, a Editora iniciou a coleção “Retratos do Brasil”, com alguns títulos sobre a formação do [Partido Comunista Brasileiro](#).

CPC e bossa nova “nacionalista”: o sambaço de Carlos Lyra

A atuação de Carlos Lyra²⁰¹ nesse contexto foi bastante explorada no trabalho de Miliandre Garcia (2007), com quem compartilho a percepção de que a música engajada originada a partir da “nacionalização” da bossa nova – que seria a base da canção de protesto no pós-64 – foi sendo esboçada a partir da mediação artística de alguns músicos diante da multiplicidade de concepções contidas no CPC entre 1961 e 1964, e não apenas a partir das premissas do “manifesto do CPC”. Nesse sentido, a música popular não teria simplesmente “reproduzido as condições objetivas da história”, dada a mediação realizada por músicos como Lyra entre o contexto histórico (observado pelo viés cepecista) e o fazer artístico. Também concordo com a autora em relação ao significado da atuação de Lyra no âmbito do CPC: ele teria sido uma síntese das contradições vividas por músicos de classe média nesse contexto de politização e de desenvolvimento do mercado fonográfico²⁰², ao mesmo tempo em que teria sido uma voz dissonante dentre as correntes cepecistas acima apontadas²⁰³.

Compartilho com a autora tais perspectivas, sobretudo em relação à importância da mediação realizada por alguns agentes. Contudo, pelo fato de a autora não ter assumido como objetivo analisar os processos musicais dos anos 1960 em referência a toda complexidade do

²⁰¹ Filho de um oficial da marinha e de uma professora de artes cênicas, o carioca de classe média Carlos Lyra se familiarizou com a música ainda criança. Ainda adolescente, começou a dominar a técnica de violão (aprendida de maneira autodidata através do método de violão Paraguaçu). Concluiu o segundo grau no Colégio Mallet Soares, onde conheceu Roberto Menescal – com quem montou uma Academia de Violão. Pela academia, passaram Marcos Valle, Edu Lobo, Nara Leão, Wanda Sá, entre outros. Em 1956 iniciou sua carreira profissional, tocando violão no conjunto de Bené Nunes. Nessa época, largou a faculdade de arquitetura para dedicar-se integralmente à música. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira; disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/carlos-lyra/biografia>; consulta em 30/11/2010. Embora Lyra tenha pleno domínio da técnica de violão, a formação musical de Lyra não passou por instituições de ensino de música erudita (como no caso de Tom Jobim, Roberto Menescal – inicialmente autodidata como Lyra –, Sergio Ricardo, Marcos Valle, Edu Lobo, entre outros).

²⁰² A principal crítica dirigida a músicos de classe média nesse contexto de politização pode ser resumida pela frase de R. Ortiz: “Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade. (...) o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente” (ORTIZ, 2006, p. 73). Além disso, outra contradição seria a de como chegar às massas sem o auxílio da indústria cultural, uns dos símbolos do imperialismo norte-americano. Lyra pode ser considerado uma síntese dessas contradições porque mesmo participando ativamente das atividades do CPC, o músico não abriu mão de sua inserção na indústria fonográfica, tendo lançado pela Philips entre 1961 e 1964 (período de existência do CPC) dois LP’s solo (onde expôs seu trabalho mais conceitual), um compacto duplo, dois LP’s coletivos de gravações ao vivo (dos shows *Carnegie Hall* e bossa nova Mesmo, em 1962), e ainda o LP do espetáculo teatral *Pobre Menina Rica*, feito em parceria com Vinícius. Essa inserção não desabonou a trajetória artística de Lyra, ao contrário, contribuiu para a afirmação de sua legitimidade, conforme argumento adiante.

²⁰³ A argumentação que faz a autora chegar a tais conclusões, incluindo análise de canções de Lyra, encontra-se em GARCIA (2007, p. 87-123).

sistema simbólico que possibilitou a emergência de projetos autorais como o de João Gilberto ou Carlos Lyra, por exemplo, ela não desenvolveu alguns aspectos relevantes à discussão aqui empreendida. Ao abordar a relação entre, de um lado, as canções de Lyra compostas durante o período de existência do CPC, e de outro, as diversas correntes políticas atuantes nessa entidade, a análise deixa escapar o diálogo do projeto autoral de Lyra com os demais projetos autorais do período num plano eminentemente musical (procedimento que permite compreender os processos musicais de longa duração). Dito de outro modo, o olhar voltado para o universo político, ainda que apreendido pelo viés de uma instituição cultural como o CPC, não ilumina as questões de longa duração nas transformações no universo da música popular, em que se pesem as delicadas articulações entre tradição e modernidade, entre o local e o universal, ou entre o popular e o erudito, que remontam às problemáticas modernistas.

Dessa forma, ainda que a autora tenha se preocupado em não vincular a música de Lyra ao “manifesto do CPC” ou a um único modelo explicativo²⁰⁴, as relações percebidas nas composições de Lyra estariam situadas, segundo tal perspectiva, mais num universo orientado para a condução política da produção cultural, do que num universo musical propriamente dito. Ora, se conforme argumenta a autora, o engajamento de Lyra não reproduz fielmente nenhuma das concepções cepecistas, é evidente que sua politização passa por um crivo individual que leva em consideração as questões simbólicas implicadas em seu projeto autoral²⁰⁵. Creio que seja justamente esse crivo individual, que articula engajamento político e desenvolvimento estético, que evidencie seu papel de mediador cultural. Ainda que os procedimentos musicais incorporem de alguma forma as questões políticas, a atividade artística envolve certa mediação, pois as demandas políticas nem sempre “resolvem” os problemas de ordem estética, e nem sempre

²⁰⁴ Para a análise do material sonoro, a autora segue as diretrizes propostas por Arnaldo Daraya Contier, Marcos Napolitano e Adalberto Paranhos, que, resumidamente, propõem que a canção não deve ser reduzida ao contexto histórico, tampouco ao estudo restrito da linguagem artística. A análise deve integrar os parâmetros poéticos e musicais às influências estéticas, à formação do artista, às inovações técnicas e ao contexto histórico. Os elementos básicos a serem analisados (que devem servir como ponto de partida, e não como camisa de força da análise) são: ano de criação e gravação do registro fonográfico; compositor; letrista; intérprete; temática; linguagem; forma; gênero; intertextualidade literária e musical; melodia; arranjo; andamento; interpretação; intenções da criação, da produção, da circulação, e da recepção; além de outras relações mais complexas. Vide: Garcia (2007, p. 88-90).

²⁰⁵ Nesse sentido, o depoimento do próprio Lyra é bastante esclarecedor: “A minha briga principal nessa época com uma facção do CPC é que eles achavam que deviam fazer música com letras de caras cultos dizendo realidades, dizendo verdades políticas. Eu era contra isso porque aí então seria o panfleto. (...) A tomada de consciência chegou a um delírio em que a realidade era tomar o governo e fazer um país socialista. E o que acontece? Destroçou praticamente toda a forma que tinha sido encontrada até então. Então aparecem as músicas de dois acordes (...). Uma música muito precária.” (LYRA *Apud* MELLO, 2008, p. 161-162).

indicam quais os caminhos que a criatividade deve seguir: é necessário haver agentes com capital e interesses adequados à resolução desse tipo de impasse. No caso da bossa nova, foi necessária a atuação de João Gilberto para catalisar as transformações que se enunciavam, e no caso na bossa nova “nacionalista”, foi necessária a mediação de Carlos Lyra para a articulação das contradições existentes entre as demandas políticas (perturbadas pela atuação da indústria cultural) e as demandas musicais.

Conforme argumento a seguir, o projeto autoral de Lyra tal como exposto em 1963 não era simplesmente uma adequação às reorientações políticas no interior do CPC (em que as posições iniciais do “manifesto” cediam lugar à política de aproximação entre produtores e público), mas sim uma estratégia de legitimação que buscava conciliar seus interesses musicais às demandas políticas do meio estudantil sem prejuízo para o desenvolvimento dos aspectos formais da música popular. Nessa perspectiva, a politização de Lyra não só teria sido uma exigência do meio estudantil, mas teria funcionado também como um capital social capaz de individualizar sua estratégia de inserção legítima no meio musical. Seu projeto autoral teria contado com esse capital social, que se revelou extremamente eficaz na disputa de Lyra por legitimidade artística naquele meio. É por isso que considero que, para além das relações entre música e política apontadas por Miliandre Garcia, há outras não menos importantes, como, por exemplo, as estratégias de inserção legítima nesse meio (que, no caso de Lyra, colocaram em evidência a mediação individual do músico entre as demandas políticas e as musicais), ou ainda, o diálogo entre os diferentes projetos autorais no universo musical.

A análise do conteúdo poético dos três primeiros LP’s solo de Carlos Lyra demonstra que seu engajamento político deu-se de forma gradual. No primeiro, *bossa nova* de 1959, em que a maioria das canções é assinada por Lyra, há um predomínio de temas líricos. No segundo, *Carlos Lyra* de 1961, em que a maioria das canções são parcerias de Lyra com Vinícius de Moraes ou com Nelson Lins e Barros (do CPC), o amor idealizado dá lugar às relações amorosas em sintonia com a realidade e com as situações concretas da vida. Já no terceiro, *Depois do Carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra* de 1963, aparece com força a crítica social e os problemas brasileiros, sem que os temas líricos e a forma da bossa nova tivessem sido abandonados (GARCIA, 2007, p. 95-116).

Creio que nesse terceiro LP solo há uma mudança de estratégia, mais madura e autoconsciente do que nos dois primeiros. Ao contrário da estratégia de estréia de João Gilberto, que expôs as diretrizes fundamentais de seu projeto autoral já no primeiro LP solo, o projeto autoral de Lyra só se consolida no terceiro disco solo. A diferença do terceiro álbum em relação aos anteriores é expressa por vários elementos, a começar pelas parcerias e interpretações. Além das parcerias com Vinícius e Nelson Lins e Barros (que apareceram já no segundo LP²⁰⁶), Lyra apresenta no terceiro disco duas com Geraldo Vandré (músico que seria, juntamente com Nara Leão – intérprete de duas das canções desse terceiro LP – personagem emblemático da canção de protesto), e apresenta também as parcerias feitas anos antes com Ronaldo Bôscoli (personagem emblemático da primeira fase da bossa nova, a do *amor, do sorriso, e da flor*) que não entraram no primeiro disco em função da citada briga entre eles.

A abertura do leque de parceiros e intérpretes, buscados tanto entre os “alienados” como entre os “engajados”, evidencia seus interesses em obter reconhecimento destes dois “lados” do universo musical. Mesmo sendo o engajamento uma “exigência” do meio estudantil em que Lyra estava inserido, o compositor, ao contrário das expectativas desse meio, permitiu-se certa dedicação aos temas líricos e manteve as conquistas formais da chamada bossa nova “alienada”. Dessa forma, mesmo que Lyra estivesse absolutamente envolvido com as atividades do CPC, o músico ia assumindo uma postura artística mais autônoma em relação às demandas políticas do universo estudantil, já que não se pautava apenas por elas – sendo, nas palavras de Miliandre Garcia, uma “voz dissonante”. Igualmente, Lyra ia assumindo uma postura autônoma em relação aos elementos poéticos originais da bossa nova, já que inseria nesse estilo questões políticas que fugiam à estética do amor, do sorriso e da flor. Isso demonstra uma maior autoconsciência em relação ao próprio projeto autoral.

A estrutura diversificada do capital social de Lyra favorecia essa dupla mirada, uma vez que dominava muito bem os aspectos formais ligados à bossa nova e ao jazz (capital erigido a

²⁰⁶ Nelson Lins e Barros, físico de formação, era da UNE, do CPC, trabalhou como editor de música na *Revista Civilização Brasileira*, e foi conselheiro musical do Museu da Imagem e do Som. Publicou diversos artigos sobre música, nos quais fez uma espécie de “diagnóstico” das tendências da música brasileira no início dos anos 1950. Nesse diagnóstico, Nelson Lins e Barros abordava as principais contradições enfrentadas por Carlos Lyra (sobre engajamento, forma musical e inserção na indústria cultural). O diagnóstico de Barros encontrou ressonâncias na postura musical de Lyra, o que os aproximou e fez com que se tornassem parceiros, Lyra fazia as melodias, e Barros, as letras. Segundo Lyra, “eu compunha as melodias, mas vigiava as letras”. Um bom resumo do diagnóstico de Nelson Lins e Barros encontra-se em Garcia (2007, p. 73-85).

partir das experimentações da bossa nova sobre a tradição do samba), assim como dominava muito bem os problemas da realidade sócio-cultural brasileira (capital que foi reforçado no período em que fez parte do CPC²⁰⁷). Ao conciliar esses dois interesses lançando mão de seu capital diversificado, Lyra ia delineando uma estratégia de legitimação em que elementos aparentemente contraditórios eram equacionados. Sem abrir mão desses diferentes capitais (o estético e o político, que eram opostos do ponto de vista da concepção de engajamento contida no “manifesto do CPC”), Lyra investiu numa estratégia de conciliação entre forma e conteúdo, diferenciando seu projeto autoral dos demais pela denominação *sambalanço* atribuída por ele mesmo ao gênero dessas canções. O próprio nome do disco (*Depois do Carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*) poderia indicar essa atitude mais consciente: para além da significação política da canção título do disco [a identificação do morro como símbolo de pureza, redenção e resistência ao imperialismo (GARCIA, 2007, p. 114)], o título pode indicar que depois da “confusão” de idéias do “carnaval” dos discos anteriores, nasceu um projeto autoral definido como *sambalanço*. E pode-se supor, a partir da centralidade que Lyra assumiu nesse contexto de transição da bossa nova para a canção de protesto e a partir da longevidade de sua carreira, que essa estratégia foi bem sucedida quanto aos resultados pretendidos.

²⁰⁷ A fala de Lyra reproduzida a seguir pode ilustrar como seu projeto autoral levaria por si só à politização: “Na época, um dos meus propósitos para enriquecer a minha música era pesquisar dentro da música popular, buscar as raízes da música do povo. Melhor dizendo: era procurar nas raízes da música do povo todos aqueles elementos que pudessem nos enriquecer, ainda mais, musicalmente. Foi um pouco isso o que fiz no CPC. Levei lá para dentro o que vinha fazendo individualmente” (LYRA *Apud* GARCIA, 2007, p. 79). Isso quer dizer que a valorização da tradição que levaria à nacionalização da bossa nova não era apenas uma demanda política do meio estudantil no qual Lyra estava inserido. Era uma demanda artística individual que encontrou no CPC um respaldo político, o que levou a um maior engajamento político por parte de Lyra. Outro exemplo pode ilustrar essa predisposição ao engajamento por parte de Lyra antes mesmo de seu contato com o CPC: as duas canções feitas por Lyra em parceria com Vandré, por exemplo, “Aruanda” e “Quem quiser encontrar o amor” (canções representativas do engajamento), foram compostas ainda no ano de 1958, mas só foram lançadas no LP de 1963 (o que mostra que o processo de politização de Lyra já havia começado antes de sua aproximação com o CPC, sendo parte de seu *habitus*). Nos depoimentos de Lyra e Vandré não fica claro quem era responsável pelas letras. Em seu livro *Eu e a Bossa*, Lyra não se refere ao assunto quando fala da canção “Quem quiser encontrar o amor”. Já sobre “Aruanda”, Lyra expõe: “Numa das inesperadas visitas de Geraldo Vandré, propus a idéia de uma canção sobre o tal paraíso negro de Aruanda. Enquanto eu tocava o violão, ao mesmo tempo em que anotava a letra, Vandré, (...) como sempre muito intenso no processo criativo, gesticulava e cantava enquanto compunha. A letra saiu em meia hora” (LYRA, 2008, p. 108). Presume-se que a letra (de apenas oito versos) seria de Vandré, mas Lyra teria não só sugerido o tema – o que confirma sua politização, ainda que não tenha sido ele o autor da letra – como teria anotado e dado acabamento musical à letra. Seguem os versos: “Vai, vai, vai pra Aruanda/ Vem, vem, vem de Luanda/ Deixa tudo o que é triste/ Vai, vai, vai pra Aruanda// Lá não tem mais tristeza/ Vai que tudo é beleza/ Ouve esta voz que te chama/ Vai, vai, vai.”

Essa estratégia, que concilia elementos aparentemente contraditórios, pode ser confirmada pelo texto publicado na contracapa do LP, assinado pelo parceiro Nelson Lins e Barros:

Neste terceiro LP, Carlos Lyra mostra quanto um compositor pode ser **versátil sem ser eclético**. Suas canções variam dentro do romântico ao neo-clássico, do lírico ao dramático, mas **sempre dentro de um estilo personalíssimo de um artista que sabe o que quer e como dominar a forma, sempre com inteligência e bom gosto**. Assim, Carlos Lyra **se descobriu um compositor para teatro e cinema**, além de autor já consagrado de música popular de todos os gêneros. (...) Um dos **autênticos formadores do movimento chamado bossa nova**, Carlos Lyra criou a denominação “**sambalanço**” **para delinear, dentro do movimento, aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes**. (...) (Sobre a canção “Influência do jazz”) Carlos Lyra, que aceita, em parte, a **harmonia jazzística**, como aceita a harmonia impressionista e a clássica, como **elementos enriquecedores da música brasileira**, não admite a transformação do nosso samba em samba-jazz, um híbrido sem **valor artístico ou cultural**. (...) (*Apud* contracapa de Depois do Carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra. Philips, 1963 [LP]. Grifos meus.)

Outros comentários da contracapa do LP poderiam confirmar essa estratégia. Mas acredito que esse excerto seja suficiente para ilustrar a argumentação. Nele são sintetizadas as premissas do projeto autoral de Lyra (versátil mas não eclético, personalíssimo), o amadurecimento de sua postura (o músico sabe o que quer, e descobriu-se como compositor de teatro e cinema), suas estratégias de legitimação (autêntico formador da bossa nova e ao mesmo tempo criador do sambalanço ou bossa nova “nacionalista”), e os procedimentos mobilizados nessa estratégia (elevar o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes – valorizando a tradição – mas aceitando, em parte, a harmonia jazzística como elemento enriquecedor da música brasileira).

Dentre os procedimentos utilizados por Lyra em sua equação, destaca-se a valorização de uma tradição musical supostamente “autêntica” brasileira: a do samba de morro. Existem várias interpretações possíveis para esse procedimento: para Marcos Napolitano, por exemplo, os músicos da década de 60 teriam herdado formulações estéticas e ideológicas que os faziam reconhecer no samba a música “autenticamente nacional”, fazendo com que “muitos deles se propusessem a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição” (NAPOLITANO, 2001, p. 25). No caso de Carlos Lyra, Miliandre Garcia argumenta que a valorização da tradição servia para “nacionalizar” a bossa nova e para diferenciá-la do jazz, no sentido de responder às acusações de “entreguismo” que pairavam sobre a bossa nova (GARCIA, 2007, p. 60).

Concordo em parte com tais interpretações, pois acredito que elas abordam apenas tangencialmente uma parte importante da questão²⁰⁸. Para a compreensão da modernização cultural em curso no período, que se dava inclusive através da consolidação da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos no Brasil, é necessário ir além das questões de ordem ideológica que eram o pano de fundo do período. É preciso destacar desse pano de fundo os interesses e estratégias pessoais de inserção legítima no universo da produção musical, para que se possa compreender de que maneira as equações propostas pelos músicos (em torno da contradição entre engajamento e fazer artístico) contribuíram para a consolidação do mercado de bens simbólicos e para a modernização da produção cultural do país. No caso de Lyra, as estratégias pessoais passavam pela valorização da tradição do samba, mas não da maneira mecânica que o manifesto do CPC propunha (em que o samba deveria ser utilizado para uma maior comunicação com o universo cultural das “massas”). As estratégias de valorização do samba por parte de Lyra tampouco correspondem *apenas* às orientações da segunda fase do CPC, de aproximação entre os produtores de classe média e o público alvo – as “massas”. Além dessa predisposição, a valorização da tradição do samba no projeto autoral de Lyra ocorreu, conforme argumento a seguir, de maneira que seus interesses estéticos e políticos pudessem se articular.

As análises sobre a música popular no período geralmente valorizam a postura política contida no ato de valorizar a tradição do samba, o que não quer dizer que tal procedimento de valorização da tradição “autenticamente brasileira” também não fosse um artifício estético utilizado já em outros momentos na história da música popular. O valor simbólico da tradição popular já foi utilizado em outros momentos do universo musical brasileiro, tanto nas manifestações eruditas como nas populares. Pensemos, por exemplo, nas opiniões emitidas por Almirante em seus programas de rádio e por Lúcio Rangel da *Revista de Música Popular* nos anos 50: ainda que o contexto fosse outro e o pensamento político desses agentes não se inclinasse necessariamente na direção da esquerda progressista, a tradição era evocada para

²⁰⁸ Há ainda a interpretação de Arnaldo D. Contier, em que haveria contradições entre o engajamento político das canções e a sonoridade dos arranjos (que se aproximaria de “uma modernidade não sintonizada com os discursos” sobre as músicas). Embora o autor aponte para uma não correspondência entre as demandas políticas e a estética musical, sua análise privilegia a análise musical em referência às influências da música impressionista e do jazz, e em referência ao universo das idéias políticas do período (especialmente do CPC), e, portanto, também aborda apenas tangencialmente as relações musicais ligadas à legitimidade artística que proponho apontar neste trabalho. Vide Contier (1998).

legitimar o repertório dos anos 30 como “autenticamente” brasileiro diante das ameaças de invasão da música estrangeira (especialmente o bolero), do samba-canção comercial, e das correntes *modernas* da música popular brasileira (dentre as quais se situaria, mais adiante, a bossa nova)²⁰⁹. Pensemos ainda no projeto autoral de João Gilberto, que mesmo se constituindo numa grande renovação musical, usava como matéria-prima primordial o repertório tradicional da música popular brasileira. Assim, a valorização da tradição seria um procedimento musical de longa duração na história das idéias musicais do país, tendo vida própria. Portanto, a valorização da tradição é um procedimento musical que já foi utilizado em outros contextos musicais e políticos, e que nos anos 60 foi reforçado – e não inventado – pelas demandas políticas do meio estudantil. Tendo em vista a longa duração das idéias no universo musical (especialmente a relação com a tradição), o que poderia ser considerado uma “novidade” é a valorização da tradição para haver uma aproximação com o público. Nos anos 50, a valorização da tradição feita por Almirante fazia parte de uma “leitura ideológica” da história, cujo objetivo era legitimar um dado repertório num contexto específico. Nos anos 60, ainda que tal valorização tenha se dado a partir de pontos de vista e interesses bastante diferentes, também havia uma “leitura ideológica”, cujo objetivo não só era legitimar a tradição e os novos lugares da memória e da estética nacional-popular (o morro e o sertão²¹⁰), mas também fazer uma aproximação com “as massas” através do alcance da indústria cultural. Assim, o procedimento político-musical de valorizar a tradição não seria uma novidade, novidade seria utilizar a tradição para atingir as massas.

A mobilização dos dois capitais por Carlos Lyra – o musical e o político – torna evidente que não se tratava apenas de se preocupar com a questão da “nacionalização” do *conteúdo temático* (caso fosse esse o objetivo, nesse terceiro LP não haveria temática lírico-amorosa, tampouco entrariam as parcerias com Bôscoli). Se houvesse apenas interesses políticos na mediação realizada por Lyra, a “herança” (BOURDIEU, 1996, p. 24-35) da bossa nova poderia muito bem ter sido desprezada, restando apenas a valorização da tradição enquanto engajamento político (como no caso mais emblemático da canção de protesto, Geraldo Vandré). Tratava-se, pois, de articular a necessidade política de “nacionalização” do conteúdo poético (via valorização da tradição), à longa duração das transformações no universo musical, meio em que a

²⁰⁹ O assunto foi tratado no capítulo dois deste trabalho. Vide também Fernandes (2010).

²¹⁰ Sobre o papel de Carlos Lyra e Edu Lobo nas representações do morro e do sertão, vide: CONTIER (1998). Vide também: RIDENTI (principalmente 1996, p. 97-115; e 2010, p. 121-143).

valorização da tradição assume significados diversos do da política. Ou, em outras palavras, tratava-se de fazer coincidir a necessidade histórica de engajamento político às necessidades formais de seu projeto autoral no universo musical.²¹¹

Como, então, Lyra equacionaria esses termos aparentemente tão contraditórios? Bastava fazer com que, no universo musical, o procedimento de valorizar a tradição não significasse um retrocesso formal. Se a pertinência social da bossa nova era o seu potencial modernizante da expressão musical, bastava fazer com que o procedimento de valorizar a tradição também se prestasse à modernização da expressão musical. Para tanto, seria necessário fazer com que os elementos supostamente mais “autênticos” da tradição (como a síncope e o universo cultural do morro, facilmente reconhecíveis pela coletividade que se buscava atingir, e por isso mesmo, com grande poder de comunicação) colocassem o ouvinte em contato com a identidade cultural do país. Feito esse contato (que tinha por objetivo a “conscientização” sobre a realidade brasileira a partir das referências musicais “autenticamente” nacionais), aí sim se poderia absorver, seletivamente, as referências estrangeiras consideradas úteis à modernização da expressão musical popular brasileira²¹². O jazz seria a principal dessas referências, pois ainda que se

²¹¹ Outro exemplo dessa coincidência entre as demandas artísticas e políticas seriam os afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes, gestado desde 1961 segundo Vinícius. A canção “Berimbau” de Baden e Vinícius, é apontada como a precursora dos afro-sambas, e foi lançada pela primeira vez em 1963 (*Baden Powell à vontade*. Elenco, 1963 [LP]). Contudo, os afro-sambas só foram lançados em LP com esse nome em 1966 (*Os afro-sambas de Baden e Vinícius*. Forma, 1966 [LP]). O depoimento de Vinícius, reproduzido a seguir, destaca os interesses artísticos de ambos, enquanto o de Vandrê, reproduzido logo após, ressalta seu desfecho político, corroborando a idéia de coincidência entre as demandas artísticas e sociais no período. Ainda que Baden e Vinícius não tenham se vinculado ao CPC, o desfecho dessa obra teria sido o mesmo do de Carlos Lyra – o de ter catalisado uma série de transformações na música popular rumo ao engajamento. “No ano de 1961 (eu e Baden) começamos a compor juntos. O Baden tinha ouvido um disco (...) mandado da Bahia (...), com cantos de roda, candomblé, capoeira, marcações do berimbau, e ficou muito empolgado com aquilo. Depois foi à Bahia e viu tudo in loco, voltou empolgadíssimo. Aí nos enfurnamos praticamente três meses e fizemos uma massa de músicas enorme. (...) É a primeira tendência nacionalista com uma corrente mais folclórica.” (MORAES *Apud* MELLO, 2008, p. 162-163). Considerando o posicionamento musical de Vandrê, ele destaca a importância política do posicionamento musical de Baden e Vinícius: “(...) houve uma fase fundamental pela qual é responsável o Baden, a tentativa de incluir na canção moderna brasileira o samba de roda da Bahia e temas regionais da Bahia, como ‘Berimbau’” (VANDRÊ *Apud* MELLO, 2008, p. 162). O depoimento de Edu Lobo é exemplar da influência tanto de Lyra como de Baden no contexto entre 1962 (quando Edu lançou seu primeiro compacto, ligado ainda à bossa nova), e 1964, quando começou a se desenhar a chamada canção de protesto (cenário em que o projeto autoral de Edu Lobo passa a ter maior importância): “Através do Vinícius conheci o Baden e o Lyra, que na minha fase inicial tiveram uma participação muito grande no sentido de orientação no que eu estava fazendo” (LOBO *Apud* MELLO, 2008, p. 164). Contudo, o projeto autoral de Lyra parece ter exercido maior influência em sua geração do que o de Baden (até pela peculiaridade da técnica ao violão de Baden, àquela altura, mais difícil de ser assimilada – por músicos e público – do que a base formal da Bossa nova utilizada por Lyra).

²¹² O projeto autoral de Lyra, enquanto “documento sonoro” de uma época, teria coincidido com as expectativas nutridas por alguns intelectuais em relação à atividade artística, conforme apontado no item anterior. Veja-se, por exemplo, o “depoimento qualificado sobre a época” de Celso Furtado: “Pouca atenção se dá às inter-relações de fins

considerasse que ele era um dos símbolos do imperialismo norte-americano, seu valor artístico era reconhecidamente aceito pelos músicos ligados à bossa nova, que tinha grande apelo junto ao meio universitário do período.

Tendo um referencial interno consolidado na cultura musical, o contato com o elemento estrangeiro poderia ser enriquecedor da identidade cultural brasileira, e não deturpador. Era um olhar que se dirigia à modernidade musical ocidental a partir de referenciais internos que funcionariam como filtros, contribuindo para uma síntese original, e não uma réplica colonizada. O olhar era, portanto, seletivo²¹³, cuja velocidade do obturador obedecia tanto às necessidades de ser fiel à identidade cultural, como também às necessidades de renovação dessa identidade. Dessa forma, não haveria uma reprodução mecânica da tradição, muito menos um abandono da tradição. Haveria uma atualização da tradição musical característica da identidade cultural brasileira, através de um procedimento simbólico que procurava incorporar a ela, seletivamente, elementos da modernidade da música ocidental. Portanto, não havia a tentativa de aproximação com a tradição do samba para diferenciar a bossa nova (acusada de “entreguismo”) do jazz, conforme argumenta M. Garcia, mas sim para que o contato com o jazz, assim como o contato com o passado da música brasileira, pudesse ser enriquecedor do presente e do futuro musical brasileiro.

e meios (...). Ora, os fins a que estou me referindo são os valores das coletividades, os sistemas simbólicos que constituem as culturas. (...) Se a política do desenvolvimento objetiva enriquecer a vida dos homens, seu ponto de partida terá que ser a percepção dos fins (...). A cultura deve ser observada, simultaneamente, como um processo acumulativo e como um sistema, vale dizer, como algo que tem coerência e cuja totalidade não se explica cabalmente pelo significado das partes (...). (Nos países subdesenvolvidos) a coerência interna do sistema de cultura está submetida a pressões destruidoras, (como o fluxo de novos bens culturais). (...) Certas formas de urbanização podem conduzir à destruição de um importante patrimônio cultural, (...) cuja coerência é permanentemente submetida à prova. **Daí a importância do conceito de identidade cultural, que enfeixa a idéia de manter com nosso passado uma relação enriquecedora do presente.** Quando nos referimos à nossa identidade cultural, o que temos em conta é a **coerência de nosso sistema de valores**, do duplo ponto de vista sincrônico e diacrônico. (...) **Somente uma clara percepção da identidade pode instilar sentido e direção a nosso esforço permanente de renovação do presente e construção do futuro. Sem isso, estaremos submetidos à lógica dos instrumentos (...).** (grifos meus) (FURTADO, 2000: 70-72). O excerto, que não é um aporte teórico deste trabalho, evidencia o “consenso” quanto à pertinência sócio-cultural do projeto autoral de Lyra, uma vez que ele teria correspondido às expectativas culturais renovadas desse segmento social.

²¹³ É nesse sentido, no da “seletividade”, que a bossa nova “nacionalista” de Lyra (exposta de maneira mais clara no LP de 1963) poderia ser considerada, genericamente, como uma das diversas expressões da chamada “linha evolutiva” da MPB, ainda que o conceito (chamado por Napolitano de “idéia-força”) só fosse explicitado claramente por Caetano Veloso em 1966. Penso, dessa forma, que seja possível alargar a validade da categoria “linha evolutiva da MPB” para as manifestações musicais dos anos 60 (incluindo a bossa nova), uma vez que, segundo a perspectiva de Caetano Veloso, ela se refere às transformações nos procedimentos composicionais e interpretativos desde João Gilberto. Sobre o contexto em que a idéia de linha evolutiva surgiu, vide Napolitano (2001, p. 127-133). Voltarei ao assunto no último capítulo.

Através de estratégias simbólicas sofisticadas, a valorização da tradição foi transformada *também* num projeto estético (não só político), atendendo às demandas do projeto autoral de Lyra de “enriquecer” a música brasileira a partir de suas próprias fontes. Por outro lado, essa transformação da demanda política em projeto estético também atendia às demandas de engajamento do meio estudantil, que em boa medida aceitava as conquistas formais da bossa nova mas rejeitava sua temática poética. A equação proposta por Lyra, cuja mediação artística conciliou elementos que pareciam irreconciliáveis, por ser pertinente tanto para outros músicos como para o público universitário, acabou fazendo coincidir seus interesses pessoais de legitimação aos interesses da indústria fonográfica, que ia se consolidando através da dinâmica criativa do segmento de música jovem do qual a bossa nova fazia parte. Dito de outra forma, Lyra fez com que o reconhecimento de um projeto autoral sofisticado coincidissem com o sucesso de mercado dentro do segmento, criando em torno de si um consenso quanto à sua legitimidade (mesmo num contexto histórico absolutamente desfavorável à coincidência de valores artísticos supostamente emancipadores aos interesses econômicos de empresas transnacionais instaladas no Brasil).

A criatividade do projeto autoral de Lyra teria contribuído para equacionar de maneira satisfatória – ao menos para os produtores e para o público especializado – a tensa relação que se estabelecia naquele momento entre forma e conteúdo, tendo Lyra mobilizado tanto seu capital musical de domínio da técnica do violão, como seu capital político de conhecimento dos problemas brasileiros. A mobilização desse capital diversificado naquele contexto foi, portanto, fundamental – foi ele quem conferiu originalidade e autoridade artística ao projeto autoral de Lyra. Daí a importância da mediação realizada por Lyra nesse contexto. Nesse início da bossa nova “nacionalista” Lyra forneceu à indústria fonográfica, e não o contrário, os parâmetros culturais que levariam à consolidação dessa indústria no decorrer da década (e à medida que tal indústria ia se consolidando, menor era a margem de liberdade artística dos músicos para propor tais parâmetros). A equação proposta por Lyra colocou em evidência que o processo de reconhecimento da pertinência cultural da música popular se dava *ao mesmo tempo* em que se dava a consolidação dos parâmetros mercadológicos que a indústria cultural utilizaria para operar no mercado brasileiro. Dessa forma, o projeto autoral de Lyra teria contribuído decisivamente não só para a modernização da produção cultural, mas também para a consolidação do mercado de bens simbólicos no país.

Da perspectiva de Carlos Lyra, o procedimento de valorização da tradição do samba se reportava ao mesmo tempo a uma postura política (de “nacionalização” da bossa nova e engajamento) e a um artifício estético. Por esse motivo, o procedimento de valorização da tradição – que tem vida própria no meio musical, independentemente do contexto político – não pode ser negligenciado pelas análises que primam pelos aspectos político-ideológicos envolvidos no fazer musical. As duas motivações – a política e a musical – colocadas em prática pelo projeto autoral de Lyra não podem ser hierarquizadas, pois uma contribui para a eficácia simbólica da outra. Daí a necessidade de interpretar essas duas motivações de maneira não hierárquica, ainda que as questões políticas parecessem mais candentes para o meio estudantil. A meu ver, as análises centradas nos aspectos político-ideológicos da música popular, ao hierarquizarem essas motivações, colocam as questões políticas em primeiro plano, não dando conta de compreender, na perspectiva das ciências sociais, a especificidade das idéias próprias ao fazer musical.

Nesse sentido, a própria contracapa do terceiro LP de Lyra, se for lida dessa perspectiva, pode fornecer indícios para que os significados políticos e musicais da valorização da tradição sejam interpretados de maneira não hierárquica: “sempre com inteligência e bom gosto (...) delinear (...) aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes”. Nessa frase, enquanto o “sentido nacionalista” chama a atenção para as evidentes questões políticas implícitas no projeto autoral de Lyra, o “bom gosto” ao “elevar o nível” a partir das “próprias fontes da música brasileira” remetem às motivações e aos significados musicais do procedimento de valorização da tradição, nem sempre tão evidentes quanto os significados políticos desse procedimento.

Uma vez percebida na própria fala do parceiro de Lyra a importância da mediação do universo musical, pode-se pensar que a criatividade da música popular brasileira estaria sendo orientada não só pelas questões de ordem política, mas também pela dinâmica das idéias próprias ao universo musical. Ou, em outras palavras, ainda que o meio estudantil (que engendrava esse tipo de produção musical) considerasse as questões políticas mais importantes do que as questões de ordem estética, é possível pensar que a música popular brasileira estava passando a ser um universo auto-referenciado, com um percurso próprio de idéias e necessidades.

Se duas motivações diversas – a política e a musical – confluíram, através de uma mediação artística, para um mesmo objetivo (o de valorizar a tradição para re-equacionar e superar as contradições entre conteúdo e forma, questão que perturbava o universo da produção cultural em geral) pode-se dizer que a “nacionalização” não teria sido apenas do conteúdo, mas da expressão musical como um todo, que assumia assim contornos de um projeto autoral. Nesse sentido, a demanda política teria sido também uma demanda musical, uma contribuindo para a eficácia simbólica da outra. Essa confluência teria sido possível graças não só à cultura política do período (caracterizada pelo nacional-popular), mas também graças à dinâmica interna do universo musical: para a necessidade de engajamento se fazer sentir nesse universo, o não-engajamento da bossa nova teria sido fundamental (além, é claro, da postura mais experimentalista e seletiva inaugurada pela bossa nova, que teria permitido a proposição de novos projetos autorais). E quando essa mediação artística consegue propor um resultado pertinente a ambos os universos²¹⁴ (o musical, e o político – que em última instância pode ser considerado o principal mercado consumidor desse tipo de produção musical), configura-se um “caminho possível” na dinâmica das idéias no universo musical, capaz de propiciar as condições necessárias para a emergência de “saltos produtivos”²¹⁵. Assim, mesmo sendo uma expressão artística profundamente questionadora dos valores capitalistas, o salto criativo propiciado pela equação entre forma e conteúdo da bossa nova “nacionalista” teria contribuído decisivamente não só para a modernização da produção cultural, mas também para a consolidação do mercado de bens simbólicos no país.

Além disso, o consenso obtido por Lyra através da nacionalização de seu projeto autoral como um todo (e não apenas do conteúdo) contribuiu para a emancipação da música popular: ao romper com o “folclorismo” (que norteava a idéia de autenticidade) e com o “nacionalismo” (que pautava os debates em torno da forma), Lyra evidenciou, ainda que não intencionalmente, uma das relações possíveis entre a música popular e o movimento modernista – o que, do ponto de

²¹⁴ A pertinência do projeto autoral de Lyra em relação a esses dois universos pode ser buscada, por exemplo, no imaginário coletivo compartilhado por diversos segmentos sociais, que Ridenti chama de estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. (RIDENTI, 2006 e 2010).

²¹⁵ J. M. Wisnik considera a música popular brasileira “um sistema aberto, (que) passa periodicamente por saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores, (...) individualmente ou em grupos, repensam toda a economia dos sistemas, e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas”. O autor cita o nascimento do samba em 1917, a bossa nova, e o tropicalismo. (WISNIK, 2004, p. 179). Considero que o projeto de Lyra também seja um desses saltos produtivos, pelos motivos expostos neste item do trabalho.

vista da análise, certamente contribuiu para mudança de estatuto social da música popular que culminaria mais adiante na idéia de MPB.

Pode-se dizer que, à semelhança da emblemática trajetória de João Gilberto (que rapidamente influenciou uma geração inteira de músicos), Lyra também teria “inventado” uma posição até então inexistente no campo em que estava inserido, influenciando toda uma geração de músicos: além de Sérgio Ricardo (que, juntamente com Lyra, teria contribuído para legitimar a proposta da bossa nova “nacionalista”), os irmãos Marcos e Paulo César Valle, Edu Lobo, Nara Leão (músicos que lançariam seus respectivos LP’s solo apenas em 1964), além de parcerias como as de Vinícius e Baden Powell (cujas respectivas carreiras já estavam encaminhas, mas sofreram um redirecionamento após a “nacionalização” da bossa nova²¹⁶). Se a mediação de Lyra contribuiu não só para o engajamento artístico, mas principalmente para elevar o nível e propor um direcionamento à música popular capaz de gerar outros saltos criativos, é evidente que o procedimento de valorização da tradição era *também* uma estratégia musical, que procurava situar distintivamente o compositor na longa duração das transformações musicais em curso.

Até o momento, foi priorizada a trajetória de Lyra como vetor dos impasses que levaram à proposição da equação da bossa nova “nacionalista”. Contudo, deve-se considerar de que forma a trajetória de Sérgio Ricardo também teria contribuído para o consenso criado em torno da bossa nova “nacionalista”. A análise dos discos de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo proposta por Napolitano sugere que Ricardo, e não Lyra, teria atingido a melhor equação formal entre a estética bossa nova e a nacionalização do conteúdo (NAPOLITANO, 2001, p. 32-35 e 49-52). A audição dos discos lançados em 1963 de ambos os músicos – *Depois do Carnaval*, de Lyra; e *Um senhor talento*, de S. Ricardo – poderia confirmar tal afirmação. Mas se esses discos forem analisados da perspectiva da trajetória musical de cada deles desde 1959, pode-se chegar a outras conclusões. Vejamos então a cronologia dos lançamentos dos dois músicos:

²¹⁶ No caso de Baden Powell, o músico já havia lançado os seguintes trabalhos como violonista: *Apresentando Baden Powell e seu violão*. Philips, 1959 [LP]; *Um violão na madrugada*. Philips, 1961 [LP]; *Baden Powell swings with Jimmy Pratt*. Elenco, 1963 [LP]; *Baden Powell à vontade*. Elenco, 1963 [LP]; *Le monde musical de Baden Powell, vol. 1*. Barclay, França, [LP]; *Billy Nencioli et Baden Powell*. Barclay, França. 1965 [LP]; *Tristeza on guitar*. Saba. 1966 [LP]; *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*. Forma, 1966 [LP]. O redirecionamento na carreira de Baden Powell é exemplificado por esse último disco, resultante da parceria com Vinícius desde 1964.

**Quadro I – Lançamentos de Sérgio Ricardo e Carlos Lyra
(1957-1963)**

	SÉRGIO RICARDO	CARLOS LYRA
1957	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cafezinho</i> (RGE) [78rpm] • <i>Vai jangada/Bronzes e cristais</i> (RGE) [78rpm] 	-
1958	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dançante nº 1</i> (Todamérica) [LP]; • <i>Ausência de você/O nosso olhar</i> (Todamérica) [78rpm] • <i>Poema azul</i> (Todamérica) [78rpm] • <i>Rosa do mato</i> (RGE) [78rpm] 	-
1959	-	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bossa nova</i> (Philips) [LP]
1960	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A bossa romântica de Sérgio Ricardo</i> (Odeon) [LP] 	-
1961	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Depois do amor</i> (Odeon) [LP] 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Carlos Lyra</i> (Philips) [LP]
1962	-	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bossa nova mesmo</i> (C. Lyra, Lucio Alves, Silvinha Telles, V. de Moraes e O. Castro Neves) (Philips) [LP] • <i>O Povo Canta</i> (CPC) [LP] • <i>Carlos Lyra</i> (Philips) [78rpm]
1963	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Um senhor talento</i> (Elenco) [LP] 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Depois do carnaval</i> (Philips) [LP]

Quanto à estética bossa nova, Lyra já a apresentava em 1959, enquanto Sérgio Ricardo só a incorporou em 1960. A própria mudança de gravadora por parte de Ricardo (que em 1961 vai para a Odeon, pioneira nos lançamentos de bossa nova) é indicativa da data em que ele teria incorporado a estética da bossa nova. Do ponto de vista do engajamento, enquanto Lyra já o manifestava em 1961 no seu segundo LP (que traz diversas parcerias com o cepecista Nelson Lins e Barros, além da canção “Mister Golden” – que fala diretamente do imperialismo norte-americano), Sérgio Ricardo só o manifesta mais claramente em 1963.

Embora o disco *A bossa romântica de Sergio Ricardo* de 1960 tenha trazido a canção “Zelão” (de sua autoria), e o disco *Depois do amor* de 1961 tenha trazido a canção “Quem quiser encontrar o amor” (de Lyra e Vandré, composta em 1958 – o que indica o engajamento de Lyra desde pelo menos esse ano), essas canções, que se tornariam um marcos da bossa nova “nacionalista”, teriam aparecido nesses discos de maneira isolada. O disco de 1960 já traz no título – bossa romântica – a inclinação lírica das canções compostas por Ricardo, o que indica que seu projeto autoral nessa época era essencialmente ligado à estética do amor, do sorriso e da flor. O disco de Ricardo de 1961, ainda que de maneira diversa, também não representa um projeto autoral em vias de engajamento, diferentemente do segundo LP de Lyra lançado no mesmo ano. Em primeiro lugar, nesse LP de 1961 não há composições de Sérgio Ricardo, tampouco interpretações que tenham desempenhado a mesma “função autoral” que desempenharam as interpretações de João Gilberto. Em segundo lugar, exceto pela canção

“Quem quiser encontrar o amor” (cuja temática destoa do lirismo das demais canções²¹⁷), as autorias das músicas registradas no disco de Ricardo lançado em 1961²¹⁸ indicam uma grande aproximação com a estética do amor, do sorriso e da flor, e não um processo de politização.

Ou seja, enquanto Lyra fez um percurso coerente com a proposta do disco de 1963 (em que o engajamento sobre a base formal da bossa nova se deu progressivamente desde o LP de 1959), a trajetória de Sérgio Ricardo indica que seu projeto autoral só começou a incorporar a estética da bossa nova em 1960, e o engajamento só se tornaria uma tônica em seu projeto autoral a partir de 1963. Isso, contudo, não inviabiliza a interpretação de Napolitano, a de que Ricardo, e não Lyra, teria atingido em 1963 a melhor equação formal entre a estética bossa nova e a nacionalização do conteúdo. A diferença é que Lyra já se abria a essa possibilidade desde o disco de 1959, enquanto Ricardo só delinearía melhor esse projeto autoral no LP de 1963. Talvez até por esse motivo, por ter tido mais parâmetros anteriores, a estrutura de “Zelão” de Sergio Ricardo (composta posteriormente a “Quem quiser encontrar o amor” de Lyra e Vandr , cujo arranjo era mais “afro”) fosse ainda mais próxima da síntese entre bossa nova e engajamento. Não por acaso, ambos se envolveriam com trilhas de filmes, que poderiam conferir maior dramaticidade e sentido de realidade às músicas compostas sob o paradigma do engajamento.

Portanto, ainda que Sérgio Ricardo tenha em 1963 exposto um produto musical melhor lapidado do que Lyra (contribuindo muito para o adensamento do consenso em torno da bossa nova “nacionalista”), acredito que tenha partido de Carlos Lyra a necessidade de equacionar as conquistas formais da bossa nova e o engajamento político. A proposi o dessa equa o   mais

²¹⁷ A can o “Quem quiser encontrar o amor” registra que o amor “que pede tantas coisas que não são do cora o” não   amor,   uma ilusão. Registra também que o percurso para se chegar ao amor   difícil. Mas “para quem acredita e não se cansa de esperar”, depois de ultrapassados os obstáculos, o amor “há de chegar” (e aqui se antecipa aquilo que em 1968 Walnice Nogueira Galvão, criticando a can o de protesto do pós-64, chamou de “o dia que virá” – idealiza o que situava a “revolu o” num tempo futuro, cabendo aguard -lo cantando. Para a autora, tal formula o absolve o ouvinte da responsabilidade do processo histórico, evidenciando que a can o popular não visava transformar a sociedade nem tinha um projeto de a o política). A despeito da crítica, que só se faria uma década depois, a can o (cujo gênero   definido na capa como “sambalanço”) cont m elementos que seriam fundamentais   can o de protesto: o arranjo traz a orquestra o do samba e alguns elementos rítmicos de bossa nova (como a bateria tocada com “escovinhas”); e a letra destaca que o amor só tem sentido se houver nele um sentido social, e s  se realiza a partir de um pessimismo decorrente das dificuldades materiais. A música foi registrada em fonograma pela primeira vez por Sérgio Ricardo em 1961, mas depois ganhou versões do Tamba Trio em 1962, de Lyra apenas em 1963, de Roberto Menescal em 1964, e do próprio Vandr  apenas em 1966.

²¹⁸ Uma de Bôscoli, outra de Bôscoli e Menescal, uma de Tom Jobim e Newton Mendonça, uma de Gar to, uma de Vinícius de Moraes, uma de Chico Feitosa, uma de Lamartine Babo, uma de Johnny Alf, entre outras.

coerente com a evolução do projeto autoral de Lyra, enquanto em Ricardo ela teria sido menos “orgânica”.

Essa teria sido a mediação específica realizada por Carlos Lyra: sendo um dos autênticos formadores do fenômeno da bossa nova, Lyra não desprezou as conquistas formais (que ele mesmo ajudou a consolidar) e que formaram seu capital simbólico. Tampouco desprezou o capital político aprofundado pela aproximação com o CPC. Ao investir numa estratégia de conciliação entre a forma inovadora da bossa nova e um conteúdo poético engajado, Lyra articulou esses dois capitais em seu projeto autoral exposto no terceiro LP. Enquanto o teatro teria nacionalizado a expressão teatral ainda no final dos anos 50 (sendo o Teatro de Arena o articulador dessa operação), o universo musical, por intermédio da equação proposta no projeto autoral de Carlos Lyra (principal tendência da canção popular no período) teria sido o principal vetor da popularização dessa concepção nacionalista de cultura no início dos anos 60. Essa tendência musical, que se revelou pertinente a grande parte da coletividade, foi continuada por diversos agentes (como Sérgio Ricardo, Nara Leão e Edu Lobo) até pelo menos 1964, momento em que houve uma radicalização do contexto político e uma reconfiguração do debate propriamente musical²¹⁹.

Antes de passarmos a esse contexto pós-64, algumas considerações finais ainda devem ser feitas sobre o início dos anos 60. Se, conforme apontado anteriormente, o projeto autoral de Lyra ia ao encontro das expectativas nutridas por alguns intelectuais (como Celso Furtado) em relação ao fazer artístico e à identidade cultural nacional, deve-se pensar em que medida a bossa nova “nacionalista” também não teria sido, na visão desses intelectuais, o “equivalente cultural à industrialização” apontado por R. Corbisier como um passo necessário ao desenvolvimento

²¹⁹ Nessa reconfiguração, parece ter havido uma multiplicação de propostas musicais. Segundo a interpretação de Napolitano, as principais correntes eram: “a busca do samba ‘autêntico’” por parte de Nara Leão e Elis Regina; “o material musical submetido à técnica” por parte de Edu Lobo; e “a técnica valorizando o material musical” nos afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes (NAPOLITANO, 2001, p. 105-120). A entrada de novos personagens no debate musical a partir de 1966 (como Caetano Veloso e Chico Buarque) multiplicou ainda mais as propostas responsáveis pelo delineamento do sentido de MPB. Napolitano diagnostica as seguintes tendências após 1966: Caetano Veloso enquanto “compositor como antena da cultura”, em contraposição a Edu Lobo enquanto “artesão da nacionalidade”; e a idolatria a Chico Buarque em contraposição ao engajamento de Geraldo Vandré (ambos no circuito de massa da MPB) (NAPOLITANO, 2001, p. 139-172). É evidente que a argumentação do autor não se resume à identificação dessas tendências, pois elas são problematizadas no decorrer do seu trabalho. Não chego a discordar da interpretação de Napolitano, mas, tendo o autor feito tal “mapeamento” inicial, é possível interpretar a multiplicidade de propostas musicais do período a partir de outras preocupações, como tentarei demonstrar nos próximos capítulos.

cultural do país. Evocar tal tipo de hipótese não significa concordar com a visão de que a cultura seria um “reflexo” da realidade objetiva. Trata-se, ao contrário, de tentar perceber justamente qual seria a mediação artística realizada por tais músicos, e ainda, de tentar perceber a dinâmica entre “o pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado” (WILLIAMS, 1979 *Apud* RIDENTI, 2006, p. 230). Captar o *sentimento* que se tinha sobre as questões de ordem objetiva da sociedade é uma das formas pelas quais é possível observar a mediação realizada pelos músicos entre, de um lado, o contexto histórico do período, e de outro, o texto musical e poético da canção popular brasileira. Nesse sentido, a formulação da *estrutura de sentimentos da brasilidade revolucionária* é frutífera para explicar alguns momentos da história político-cultural brasileira: ao romper com a explicação unívoca da ideologia do nacional-popular orientando a produção cultural do período (boa para observar a canção engajada²²⁰, mas não tanto a bossa nova), a *brasilidade revolucionária* dá conta de compreender as transformações musicais em curso nos anos 50-60 na perspectiva de uma longa duração, ou naquilo que as manifestações culturais recuperaram de momentos anteriores da história da produção cultural e intelectual.

* * *

Neste capítulo procurei colocar em evidência o percurso trilhado pela música popular brasileira desde a bossa nova até ao contexto em que parece ter havido uma multiplicação de propostas musicais. Nesse itinerário, alimentando o surgimento e a consagração da bossa nova, ressaltei a diferença hierárquica entre os circuitos do disco e do show – algo que seria radicalmente alterado no pós-64 (contexto que será abordado no próximo capítulo). Tal hierarquização, assim como a polarização que ela causou na dinâmica da produção musical, teria sido uma das características peculiares ao caso brasileiro de autonomização de um campo de produção simbólica no universo da música popular. Outra particularidade seria o fato de que o

²²⁰ Quanto a isso, M. Napolitano defende a tese de que a MPB no decorrer dos anos 60, ao buscar ampliar seu público, teria feito uma inversão desses termos: “o nacional-popular, que na primeira fase da bossa nova nacionalista enfocava mais o primeiro termo (nacional) como pólo articulador das soluções dos impasses estético-ideológicos, a partir de 1964 foi deslocado para o segundo (o “popular”), ao mesmo tempo em que redefinia o sentido político desta palavra” (NAPOLITANO, 2001, p. 116).

processo de reconhecimento da pertinência cultural da música popular ter se dado *ao mesmo tempo* em que se dava a consolidação dos parâmetros mercadológicos que a indústria cultural utilizaria para operar no mercado brasileiro, obrigando que o trabalho dos músicos *fizesse coincidir* os parâmetros da legitimidade musical aos parâmetros mercadológicos da indústria fonográfica, isso num contexto político desfavorável a tal coincidência. A equação proposta por Carlos Lyra – em que o procedimento de valorizar a tradição podia ser interpretado como uma operação simbólica modernizante da expressão musical – teria sido emblemática dessa peculiaridade. Para tanto, seria necessário fazer com que os elementos supostamente mais “autênticos” da tradição colocassem o ouvinte em contato com a identidade cultural do país, para então absorver, seletivamente, as referências estrangeiras consideradas úteis à modernização da expressão musical popular brasileira.

Procurei colocar em evidência que a politização de Lyra (que levaria ao “consenso” da bossa nova “nacionalista”), além de atender às demandas do universo político estudantil, era *também* um processo individual de construção do projeto autoral, que mobilizava dois *capitais sociais* diferentes capazes de individualizar sua trajetória. Creio que seja justamente esse crivo individual, que articulou engajamento político e desenvolvimento estético, que evidencie seu papel de mediador cultural. As duas motivações – a política e a musical – colocadas em prática pelo projeto autoral de Lyra não podem ser hierarquizadas, pois uma contribui para a eficácia simbólica da outra. Daí a necessidade de interpretar essas duas motivações de maneira não hierárquica, ainda que as questões políticas parecessem mais candentes para o meio estudantil. A equação proposta por Lyra, por ser pertinente tanto para outros músicos como para o público universitário, acabou *fazendo coincidir* seus interesses pessoais de legitimação aos interesses da indústria fonográfica, que ia se consolidando através da dinâmica criativa do segmento de música jovem do qual a bossa nova e a bossa nova “nacionalista” faziam parte. Pode-se dizer que, à semelhança da emblemática trajetória de João Gilberto (que rapidamente influenciou uma geração inteira de músicos), Lyra também teria “inventado” uma posição até então inexistente no campo em que estava inserido, influenciando toda uma geração de músicos (que será explorada no próximo capítulo).

No plano teórico, procurei apontar as particularidades do contexto brasileiro no processo de autonomização de um campo. Ainda que o contexto brasileiro dos anos 60 carregasse “as

marcas do subdesenvolvimento”, procurei apontar que o rápido desenvolvimento da indústria cultural, assim como os esforços artísticos desde o final da década de 50, conduziram, ainda no decorrer dos anos 60, à delimitação de um campo artístico dotado de mecanismos de auto-reprodução e com regras de criação e hierarquias de apreciação definidas. Esse rápido desenvolvimento das indústrias culturais, ainda que incompleto, já teria sido suficiente para contemplar as condições apontadas por P. Bourdieu para a autonomização de um campo – processo que só seria efetivamente concluído com a intervenção tropicalista. Assim, ao invés de apontar as limitações na utilização desse referencial teórico, procurei apontar suas contribuições à análise do tema em questão: ele coloca em evidência o poder consagrador das instituições culturais (e não apenas seu nítido poder unidimensional) mesmo quando, diferentemente do contexto originário da teoria, elas ainda estão em processo de consolidação.

No plano político desse itinerário da bossa nova à canção engajada do pós 64, procurei ressaltar que a conjuntura histórica, marcada inclusive pela *brasilidade revolucionária*, era sentida pelos diversos meios – o intelectual, o teatral e também o musical. Tal conjuntura favorecia um tipo de inserção em que havia uma grande correspondência entre a produção e a assimilação de idéias, o que pode ser interpretado tanto como uma conjuntura favorável aos “circuitos fechados”, como um contexto propício à autonomização de campos de produção simbólica. A formulação da *brasilidade revolucionária* é útil à argumentação na medida em que, na perspectiva de uma longa duração, equaciona política e cultura sem que a segunda seja interpretada como reflexo da primeira. A análise dessa longa duração (e não apenas as relações entre política e música localizadas num determinado período) permite compreender como determinados grupos sociais apreenderam o mundo a partir de conceitos e linguagens elaborados por esses mesmos segmentos, situados num determinado lugar social e com base numa realidade concreta. Esse lugar social e essa realidade concreta não são exteriores às linguagens, mas se insinuam no seu interior de maneira mediada pelo universo artístico. Assim, as linguagens artísticas criadas a partir da bossa nova não se relacionam apenas a um contexto, mas principalmente a um determinado processo nesse contexto: o de autonomização de um campo de produção simbólica. Além disso, a formulação da *brasilidade revolucionária* permite pensar que a grande diversidade de *habitus* e *capitais culturais* dos músicos populares (que resultaram em diferentes projetos autorais ao longo da década) se relaciona a um imaginário coletivo, o que

confere certa unidade – manifesta pela sigla MPB – a uma geração tão diversificada em termos de projetos autorais.

A partir dessa argumentação, passo a me dedicar agora à compreensão do contexto musical situado entre 1964 e 1966, em que parece ter havido uma multiplicação de propostas musicais. O eixo central da argumentação será o de evidenciar a “interlocução” entre essas diferenças, procurando compreendê-las na perspectiva do contexto relacional e auto-referenciado em que elas se inseriram. Além disso, procurarei apontar de que maneiras esse contexto relacional acabou por estruturar os principais elementos de legitimidade da MPB.

CAPÍTULO 5

Da Canção de Protesto à idéia de MPB – 1964 a 1966

O contexto relacional

Até o momento, a argumentação do trabalho caminhou no sentido de colocar em evidência que, mesmo que a produção musical dos anos 60 carregasse consigo as “marcas do subdesenvolvimento” (expressas pela politização do conteúdo musical e pela racionalidade incompleta da indústria cultural brasileira), é possível compreender a música popular como um universo que aos poucos ia se autonomizando do espaço social mais amplo. As questões políticas que envolviam o fazer artístico, sempre apontadas como comprometedoras da autonomia desse espaço, devem ser interpretadas do ponto de vista da experiência artística: em se tratando de música popular, era possível fazer uma música completamente estéril ao contexto histórico? Era possível, naquele universo, defender a “arte pela arte”, num contexto tão marcado pelas expectativas em relação à política?

Creio que isso não fosse possível naquele contexto, mesmo que a música popular estivesse em processo de autonomização. Ainda que sempre haja a mediação artística dos agentes (que poderiam, em função de seus *capitais*, politizar ou despolitizar a expressão artística), a autonomia relativa do universo artístico é sempre decorrência e expressão das múltiplas dimensões do tempo histórico no qual está inserido. Além disso, segundo o próprio Bourdieu, a eficiência das estratégias de legitimação num campo, ainda que estas sejam referidas aos termos desse campo, nunca depende *apenas* do campo, mas também do contexto externo:

(...) por maior que seja a autonomia do campo, as possibilidades de sucesso das estratégias de conservação e subversão dependem sempre, em parte, dos reforços que um outro campo pode encontrar em forças externas. As transformações radicais do espaço das tomadas de posição (...) podem resultar (de) uma transformação das relações entre o campo intelectual e o campo do poder. (Com o acesso de um novo grupo) à existência, ou seja, à diferença, é o universo das opções possíveis que se encontra modificado (...) (BOURDIEU, 1996, p. 264-265).

Em última instância, deve-se considerar que Bourdieu apoiou-se na obra de Flaubert – considerado um realista, ainda que tal classificação possa ser problemática – para descrever o processo de autonomização do campo literário francês. Portanto, a suscetibilidade de Flaubert às mudanças de curso no universo político francês (como os acontecimentos de 1848) não

comprometeu o processo de autonomização do campo, uma vez que tais acontecimentos foram interpretados por Bourdieu como “acidentes necessários” às reconfigurações e tomadas de posição no campo²²¹.

Além disso, deve-se levar em conta o contexto geral da América Latina, para que não se considere o engajamento político na música popular uma excrescência brasileira que adia o processo de modernização da produção cultural.

Conforme argumenta Renato Ortiz a respeito da especificidade da modernidade latino-americana, as diferenças deste continente em relação às modernidades européia e norte-americana não devem ser vistas como um lapso temporal ou um “atraso” em relação a um referencial universal. Ao negar uma visão linear do progresso humano, o autor afirma que o referencial universal é válido apenas nas situações históricas nas quais a modernidade se realiza (como na Europa ocidental e EUA).

Se na América Latina a modernidade é sempre um projeto, é evidente que o modernismo latino-americano se diferencia do europeu (onde a forma artística seria uma adequação às transformações da sociedade e traduziriam a materialidade da vida moderna). Na falta de elementos de modernidade, o modernismo latino-americano existe (pois havia nos artistas a intenção de ser moderno), mas sem modernização. Por este motivo, os artistas acabaram se envolvendo com o processo político de construção da identidade nacional. Eles fizeram isso incorporando aos avanços experimentais das vanguardas européias e os elementos da cultura popular nacional, que, ao contrário de ser um procedimento incompatível com a noção de modernidade²²², era uma “resposta possível” naquele contexto (ORTIZ, 1998-1999, p. 160-161). Segundo o autor, “o apelo à tradição era uma exigência social. A recuperação da cultura popular

²²¹ Os Arnoux do romance *A Educação Sentimental* de Flaubert, por exemplo, assumiram outra posição após os incidentes de 1848: passaram a freqüentar a casa dos Dambreuse (que até então eram os agentes do pólo oposto ao pólo ocupado pelos Arnoux).

²²² O procedimento de utilizar o material popular para a construção de uma expressão artística moderna não se restringiu ao universo das artes cultas. Em *Modernidades Primitivas*, Florencia Garramuño mostra, em perspectiva comparativa entre o samba brasileiro e o tango argentino, como o dado “exótico” da cultura popular tradicional desses países foi transformado em “primitivismo” (elemento valorizado pelas vanguardas européias) para agregar pertinência cultural a tais manifestações. Tal “primitivismo”, ao representar as classes populares desses países, amenizou as diferenças raciais, favorecendo a nacionalização desse “primitivismo”. Ao passar a ser nacional, o “primitivismo” passaria a compor a idéia de modernidade cultural desses países, ainda que a concepção fosse a de uma “modernidade não hegemônica”. Vide: Garramuño (2009).

foi a maneira encontrada para se exprimir os ideais vanguardistas e o projeto de construção nacional” (ORTIZ, 1998-1999, p. 161).

No caso específico brasileiro, o autor argumenta que tendo sido a modernidade assumida como um valor em si, oposta ao universo tradicional (tomado como expressão do passado, ainda que ele seja um universo tradicional recente, ou uma “moderna tradição”), a tradição assume uma posição ambígua. Sendo a matriz da cultura nacional, a tradição é a fonte de identidade. Ao mesmo tempo, se a tradição é saturada de elementos da cultura popular identificada ao passado, caberia ao “progresso” redefini-la. Dessa forma, a tradição seria, ao mesmo tempo, “fonte de identidade e obstáculo a ser superado” (ORTIZ, 1998-1999, p. 163). Isso pressupõe que a modernidade no Brasil e na América Latina se realizaria por fases de desenvolvimento, que se encaminhavam a partir de um “sentido” buscado no padrão de modernidade das sociedades da Europa Ocidental e nos EUA (perspectiva com a qual o autor não concorda).

Contudo, o autor defende que a matriz da modernidade pode se realizar historicamente de forma diferenciada, e a diferença latino-americana em relação à modernidade ocidental não se esgotaria no atraso (BARBERO *Apud* ORTIZ, 1998-1999, p. 165). O autor aponta o advento das indústrias da cultura como o melhor exemplo das mudanças que fizeram a modernidade periférica não ser simplesmente uma defasagem temporal em relação à modernidade ocidental.

Se antes da TV o popular era associado à idéia de raízes locais (ou à tradição), o alcance nacional da TV e a configuração moderna de seus produtos (como a novela, no caso brasileiro) redefiniram o popular: a idéia de popular não era mais identificada à tradição, passando a representar a modernidade (ORTIZ, 1998-1999, p. 167). As indústrias da cultura disseminam valores que contrastam com a idéia de “atraso”. Ao introduzir novos padrões de sociabilidade (que passam a se enraizar nos hábitos populares), elas se tornaram instâncias de socialização que redefiniram o panorama cultural. Nesse novo panorama, a modernidade periférica não pode ser vista apenas enquanto “atraso”. Ainda que os problemas do subdesenvolvimento não tenham sido superados, a configuração moderna das indústrias da cultura impôs padrões e referências que orientaram a conduta e as aspirações dos indivíduos, o que tornou a modernidade presente – e não mais uma “promessa deslocada no tempo” (ORTIZ, 1998-1999, p. 170). Longe de ser apenas um dualismo entre tradição e modernidade (exemplificado pelo *populismo*, fase de

transição no processo de modernização, orientada para um sentido que pressupõe o referencial ocidental de modernidade), a modernidade periférica se tornou presente, e não mais um “projeto” que pressupõe uma “defasagem”.

O objetivo de resgatar esse debate neste momento da argumentação é o de apontar que, se a autonomização de um campo expressa um ambiente de modernidade cultural, a autonomização de um campo num país periférico (onde o contexto das idéias culturais é atravessado pelo nacionalismo) não precisa necessariamente se pautar pelos referenciais de modernidade da cultura européia ocidental, tampouco se orientar na mesma direção da modernização observada nesses países. Nesse sentido, as pressões políticas características da América Latina podem até, no caso brasileiro, ter fornecido pertinência sócio-cultural às canções (já que a eficácia das estratégias de legitimação pode ser buscada também externamente ao campo), contribuindo assim para o processo de reconhecimento social que sustentava a autonomização do campo da MPB.

Em certa medida, a questão política pode ser considerada um elemento organizador da vida cultural brasileira do século XX: se a década de 60 é o momento de maior expressão da *brasilidade revolucionária*, seria natural que qualquer processo de autonomização de campo ocorrido nessa época carregasse as marcas do engajamento político. Cabe, portanto, descobrir como tal engajamento foi mediado pelas *regras* do fazer musical – objetivo com o qual este trabalho espera contribuir. Nesse contexto, sobretudo no pós-64, a questão política era urgente, e requisitava agentes em todas as áreas da atividade cultural. O fato de alguns músicos terem transitado por outras áreas (como o teatro e o cinema), assim como estudantes terem se ocupado da canção popular (como Nelson Lins e Barros, por exemplo) não denotaria uma ausência de fronteiras entre os diversos campos, mas expressaria a importância da questão política nesse contexto. Os espetáculos *Opinião* e *Arena conta Zumbi* seriam exemplares: diferentemente da situação do início do século XX (em que, conforme argumentado anteriormente, os registros musicais eram feitos na SBAT, entidade do meio teatral), os artistas, por assumirem uma maior responsabilidade num contexto político autoritário, se aproximaram de experiências artísticas totalizantes, em que todos os recursos expressivos deveriam ser colocados à disposição da veiculação da mensagem política. Outro caso exemplar da importância das questões políticas seria o de Chico Buarque: mesmo não sendo identificado exclusivamente à vertente da canção de protesto, o compositor foi um ícone da música engajada, e atualmente descreve sua obra

politizada dos anos 60 e 70 (que representa uma parte pequena de seu repertório) como “canções de circunstância” (BUARQUE *Apud* NAVES, 2006, p. 176). Ou seja, mesmo para um músico interessado prioritariamente na contribuição de seu projeto autoral ao processo de renovação da música brasileira iniciado com a bossa nova, as questões políticas não podiam ser ignoradas, fazendo com que suas canções fossem “contaminadas pelo momento político da ditadura militar” (NAVES, 2010, p. 53-54), exigindo dos artistas a contestação ao regime.

O debate sobre a especificidade da modernidade latino americana também foi trazido à argumentação para abordar outra questão: mesmo que os músicos brasileiros dos anos 60 tenham se engajado politicamente para superar o subdesenvolvimento através do fazer artístico (o que *a priori* adiaria a autonomização do campo), não se pode negar que elementos de modernidade – como a sociabilidade e os meios, por exemplo – estavam colocados na produção de música popular. Nessa modernidade “problemática”, as questões políticas redefiniram o fazer musical. Se concordarmos com o ponto de vista de Wisnik de que a música popular é um campo puxado por todos os lados (WISNIK, 2004, p. 179), pode-se dizer que as pressões políticas que recaíram sobre a música popular desde o final da década de 1950 se manifestaram de diversas maneiras. Se na década de 60 a radicalização do contexto político propiciou o engajamento da canção (radicalização da bossa nova “nacionalista”), no final dos anos 50 as pressões políticas não se impuseram da mesma forma sobre a bossa nova. Isso permitiu que no final dos anos 50 tais músicos se dedicassem com maior empenho ao projeto formal da expressão musical. Nos anos 60, após uma “volta crítica sobre si” motivada pelo contexto político, os músicos ligados à bossa nova (como Carlos Lyra e Nara Leão) puderam se dedicar ao projeto político sobre as bases formais da bossa nova:

A evolução do campo (...) para uma autonomia maior, acompanha-se, assim, de um movimento para uma maior *reflexividade*, que conduz cada um dos “gêneros” a uma espécie de volta crítica sobre si, sobre seu próprio princípio, seus próprios pressupostos: e é cada vez mais freqüente que a obra de arte (...) inclua uma espécie de derrisão de si mesma. (BOURDIEU, 1996, p. 273).

A derrisão da bossa nova enquanto projeto artístico (já em andamento no meio musical a partir do redirecionamento realizado por Carlos Lyra, e catalisada pela radicalização do contexto político a partir do golpe) fez com que surgissem novas relações de “oposição” e “complementaridade” em relação a essa posição inicial da bossa nova, ainda que ela tenha se mantido a mesma no plano estético: no Rio de Janeiro, desenhava-se a “oposição” à bossa nova representada pela canção de protesto, que, a exemplo da geração anterior, buscava um produto

cultural de alto nível, porém valorizando o samba “de morro”, e tentando uma adequação entre sofisticação estética e pedagogia política (tendo em Nara Leão a figura mais emblemática, posição continuada no momento seguinte por compositores como por Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo); enquanto em São Paulo desenhava-se a “oposição” à bossa nova representada pela “música brasileira moderna”, tendo em Elis Regina sua figura mais emblemática (que incorporava o *hot jazz* das boates cariocas ao procedimento de valorização do samba “autêntico”). Nesse novo sistema de “oposições” e “complementaridades”, Edu Lobo e Vinícius de Moraes (este último, parceiro de Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros) assumiriam posições estratégicas de “elo” entre as duas posições “complementares”, cuja síntese (que unia o engajamento e a valorização do samba “autêntico” a técnicas aprimoradas de composição e execução) culminaria na idéia de MPB – que depois seria questionada novamente pelo tropicalismo.

Portanto, tendo em vista esse dinâmico sistema de posições e oposições catalisado pelas questões políticas e reestruturadas aos termos do jogo musical, pode-se dizer que as questões políticas redefiniram o campo cultural. Os fatores políticos, mediados pelos *habitus* e interesses dos agentes, acabaram criando uma polarização inicial (não existente no momento de emergência da revolução inaugural da bossa nova) entre, de um lado, a bossa nova, e de outro, as duas posições engajadas complementares (a da canção de protesto e a da “música brasileira moderna”) que culminariam logo adiante na idéia de MPB – que seria posta à prova logo em seguida por uma nova onda de reestruturações do sistema de oposições que desaguaria no tropicalismo. O crescente engajamento político das canções desde pelo menos 1961, reforçado pelos acontecimentos no espaço social após 1964, pode ser considerado como a “problemática do espaço dos possíveis” musicais, uma vez que percorre de ponta a ponta o processo de autonomização do campo.

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições (...). Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, (...) que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades (BOURDIEU, 1996, p. 261).

A correspondência entre esta ou aquela posição e tal ou qual tomada de posição não se estabelece diretamente, mas apenas pela mediação dos dois sistemas de diferenças, de variações diferenciais, de oposições pertinentes nos quais estão inseridas (...). Cada tomada de posição (temática, estilística etc) define-se (...) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à problemática como espaço dos possíveis que aí se acham indicados ou sugeridos; recebe seu valor distintivo da relação negativa que a une às tomadas de posição coexistentes às quais está

objetivamente referida e que a determinam, delimitando-a. Daí segue, por exemplo, que o sentido e o valor de uma tomada de posição (gênero artístico, obra particular etc) mudam automaticamente, mesmo quando ela permanece idêntica, quando muda o universo das opções substituíveis simultaneamente oferecidas à escolha dos produtores e dos consumidores. (BOURDIEU, 1996, p. 263).

Assim, mesmo “permanecendo idêntica”, o “sentido e o valor” da posição bossa nova ocupada pela tríade Tom-Vinícius-Gilberto mudaram. Nesse contexto relacional, ainda que a bossa nova não tenha se erigido originalmente como tendência que buscava a “arte pela arte” (ideal de “estética pura” de Flaubert que, segundo Bourdieu, teria autonomizado o campo literário francês), em função do contexto político, a bossa nova teria passado a representar esse pólo da “arte pela arte” diante da existência do pólo engajado (subdividido pelas posições complementares entre si da canção de protesto e da “música brasileira moderna”) que culminaria na idéia de MPB. As mudanças no contexto político pareciam endossar tal redefinição do “espaço dos possíveis” no campo da música, uma vez que contribuíam para uma tomada de posições também no plano político: ou se abstinha do processo, ou se engajava na oposição ao regime.

Essa polarização, acirrada pelo contexto político, entre, de um lado, a bossa nova, e de outro, a canção engajada (canção de protesto e “música brasileira moderna”) – polarização que seria fundamental ao desenvolvimento do campo – ajuda a compreender o fascínio e a derrisão dos músicos dos anos 60 pelos elementos formais da bossa nova. Ainda que os músicos dos anos 60 buscassem superá-la a partir do ideário nacional-popular, seu referencial estético ainda era visto como parâmetro de sofisticação formal e de “*aggiornamento* cultural e estético”²²³ (e nessa perspectiva, a bossa nova poderia ser interpretada como a “estética pura” descrita por Bourdieu). Por outro lado, seu conteúdo poético, por não conter os elementos políticos que eram a “problemática do espaço dos possíveis”, fez com que essa posição sofresse um processo de derrisão por parte daqueles que se consideravam seus herdeiros heterodoxos. A derrisão da bossa nova como projeto artístico não fez, contudo, desaparecer sua importância no campo musical. A “disputa fraterna” entre as posições engajadas e a bossa nova, ao contrário, ressaltou a importância da reestruturação realizada pela bossa nova no universo da música popular, uma vez que impôs sua lógica específica mesmo às posições que realizariam sua derrisão.

As determinações externas sempre se exercem por intermédio das forças específicas do campo, ou seja, depois de ter havido uma reestruturação tanto mais importante quanto o campo é mais

²²³ Napolitano (2001, p. 76).

autônomo, mais capaz de impor sua lógica específica (...). Portanto, é com a condição de levar em conta a lógica específica do campo (...) que se pode compreender adequadamente a forma que as forças externas podem tomar, ao termo de sua retradução segundo essa lógica, quer se trate das determinações sociais que operam através dos *habitus* dos produtores que elas moldaram de maneira duradoura, quer daquelas que se exercem sobre o campo no momento mesmo da produção da obra, como uma crise econômica ou um movimento de expansão, uma revolução ou uma epidemia (BOURDIEU, 1996, p. 262)²²⁴.

Dessa forma, ainda que no contexto francês a interferência de demandas não estritamente artísticas pudesse adiar a autonomização de um campo, no Brasil deve-se relativizar esse *a priori* em função das características da modernidade “problemática” brasileira (que fez com que o nacionalismo se revertesse, como no caso emblemático de Carlos Lyra, de um sentido ao mesmo tempo político e musical). Entende-se que as questões políticas externas ao campo se transformaram na “problemática do espaço dos possíveis” no campo da música, revertendo-se num discurso musical que seria o disparador da dinâmica do campo nos anos 60.

Se a autonomia relativa do universo artístico é sempre decorrência e expressão das múltiplas dimensões do tempo histórico no qual está inserido, essas diferenças entre contextos históricos fazem com que as polarizações do campo da MPB não sejam as mesmas do campo literário francês. Entretanto, isso não significa que na MPB não haja posições estruturadas e estruturantes do campo. Compreender as relações entre essas estruturas é compreender a correlação entre, de um lado, as motivações profundas dos agentes, e de outro, as estratégias por eles empreendidas. Nesse sentido, busca-se contribuir para a superação das críticas tecidas nos anos 70 à MPB dos anos 60, cuja principal hipótese era a de que os artistas engajados, ao buscarem popularizar a MPB através do mercado, teriam sido “tragados pelo sistema”. Tal discussão não é capaz de iluminar as inúmeras questões implicadas na música popular dos anos 60. Da mesma forma, procura-se superar a idéia de que as indústrias da cultura seriam um elemento “complicador” do engajamento político, já que elas teriam sido centrais na operação simbólica de expressar o elemento tradicional em termos de modernidade.

Os itens deste capítulo, que se debruçam sobre o período crucial compreendido entre 1964 e 1966, não têm por objetivo reconstruir todos os acontecimentos relevantes à história da MPB. Tal reconstrução já foi feita em outros trabalhos que considero da maior importância para a área, como o do historiador Marcos Napolitano (2001). Trabalhos como esse têm o mérito de

²²⁴ Conforme argumentado no capítulo anterior, uma dessas “reestruturações” com vistas às “forças específicas do campo” teria sido a equação proposta por Lyra, continuada por diversos agentes da fase 1964-1966 tratada neste capítulo.

organizar analiticamente a área de estudos²²⁵, para que outras abordagens possam ser feitas posteriormente. Isso me exime da reconstrução total do período, sendo possível apenas resgatar os pontos mais relevantes à discussão e aqueles que merecem ser colocados em outra perspectiva analítica, para que se possa adensar a compreensão do período. Dessa forma, os itens deste capítulo estão dispostos de forma a destacar desse contexto as principais relações “estruturadas e estruturantes” do campo.

“Acidente necessário” e “espaço dos possíveis”: a multiplicação de propostas e as novas feições da música popular após o CPC

Conforme foi argumentado no capítulo anterior, o questionamento ao projeto artístico da bossa nova já havia sido iniciado por Lyra em 1959, consolidando-se como “novo consenso” no terreno das novidades musicais em 1963 a partir do 3º LP de Lyra (*Depois de Carnaval*) e do LP *Um senhor talento* de Sérgio Ricardo. Contudo, o cenário iria mudar radicalmente, no sentido de uma multiplicação de posições, após o incêndio da sede da UNE e o fim do CPC com o golpe em abril de 1964. Sem a instituição CPC (que subsidiava as atividades culturais sem se pautar apenas pelos valores do mercado, favorecendo que, após sua extinção, a atividade teatral se organizasse como iniciativa privada), e com a radicalização do contexto político²²⁶ (que expressava, em última instância, a derrota das estratégias das correntes de esquerda – que eram a base social da música nacionalista), a atividade musical, baseada ainda nas conquistas formais da bossa nova, viu-se espremida entre a necessidade de fazer oposição ao regime militar, e a

²²⁵ O trabalho de Marcos Napolitano (2001) não só reconstruiu detalhadamente os principais acontecimentos e idéias relevantes à produção musical, como teve o mérito de superar as críticas acadêmicas feitas nos anos 70 e 80 à música popular dos anos 60 (em que a crítica ao nacional-popular se revestia de um sentido político, situado historicamente no momento de revisão das perspectivas da esquerda que culminou no surgimento do PT). Além disso, o trabalho contribuiu muito para que a música popular se constituísse numa linha de investigação acadêmica, e não ficasse restrita à bibliografia ensaística de cunho jornalístico. Por esses motivos, considero a obra do historiador a principal interlocutora desta parte do trabalho.

²²⁶ Para uma análise concisa, porém profunda, do contexto histórico do período, articulada à “escuta” dos músicos sobre a interpretação pecebista da história, vide Contier (1998, p. 3-6). Segundo o autor, “Essa concepção da História internalizou-se em alguns compositores, Edu Lobo, Zé Ketti, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra ou dramaturgos, como Oduvaldo Vianna Filho, através da mitificação dos chamados novos lugares da memória: o *morro* (...) e o *sertão* (...)” (CONTIER, 1998, p. 6). Por esse motivo, “muitos críticos, historiadores, envolvidos com essa verdade, passaram a censurar ou patrulhar tendências que não se harmonizavam com essa leitura da História do Brasil” (1998, p. 3). Muitas das músicas do período, “prendiam-se a essa idéia de *evolução* ou de progresso consoante uma concepção teleológica da História. *O dia que virá* prendia-se a essa concepção ou interpretação da Revolução Russa de 1917 e da Revolução burguesa no Brasil” (1998, p. 3).

possibilidade de utilização da indústria e do mercado de discos (em franco crescimento) para divulgar a produção artística, inclusive a politicamente engajada.

É, portanto, a partir de um redimensionamento do contexto externo ao campo que se dão as reestruturações nas relações de oposição e complementaridade internas ao campo, sempre mediadas pelos *habitus* dos agentes.

As lutas permanentes (...) apenas podem levar a essas transformações profundas das relações de força simbólicas (...) quando podem apoiar-se em mudanças externas de mesmo sentido. (...) De maneira mais geral, embora lhe sejam mais amplamente independentes em seu *princípio*, as lutas internas dependem sempre, em seu *desfecho*, da correspondência que podem manter com as lutas externas (BOURDIEU, 1996, p. 148)²²⁷

Tanto a redefinição do contexto político como o crescimento do mercado de bens culturais podem ser considerados “acidentes necessários” à reconfiguração das posições no interior do campo nos anos 60, uma vez que tiveram como correspondentes internos, respectivamente, a radicalização do engajamento (que culminaria na canção de protesto), e o aumento do número de produtores musicais capazes de atender às crescentes demandas do mercado de discos (que, a partir do circuito “shows-programas de TV-Festivais”, culminaria na popularização do tipo de música brasileira que, juntamente com os princípios ideológicos da canção de protesto, faria surgir a idéia de MPB). Nesse novo contexto, para além das carreiras internacionais dos músicos, a crise da bossa nova relaciona-se não só ao fato de as questões políticas terem se tornado mais candentes (o que fez arrefecer a importância das condições que na época precedente haviam possibilitado seu surgimento), mas relaciona-se também à multiplicação de agentes e propostas musicais desencadeada pelo novo contexto do espaço social.

A multiplicação das principais linhas de desenvolvimento do campo a partir de 1964 aponta para uma nova dinâmica nesse universo: se a revolução inaugural da bossa nova se impôs como pólo dominante dentro do campo, e logo depois a bossa “nacionalista” proposta por Lyra, a partir dessas reconfigurações o “espaço dos possíveis” se ampliou, não sendo mais possível indicar no desenvolvimento do campo um único direcionamento orientando as mudanças. Cada agente procura situar-se no novo terreno opondo-se ou complementando as posições iniciais da bossa nova e da bossa nova “nacionalista”, o que naturalmente, diante da diversidade de *habitus*

²²⁷ Ver também Bourdieu (1996, p. 285)

e capitais sociais dos agentes, implicou em respostas diferentes a uma mesma situação. Em função do próprio desenvolvimento do campo, a partir de 1964 não há mais a possibilidade de um único vetor orientar as reestruturações internas, o que explicaria a multiplicação das tendências no período entre 1964 e 1966.

Creio que essa multiplicação de tendências se apoiou em dois circuitos simultâneos, concorrentes e complementares: o do Rio de Janeiro com os espetáculos músico-teatrais e a figura emblemática de Nara Leão (que radicalizaria o “nacionalismo” de Lyra para opor-se à bossa nova, sem, contudo, abandonar suas conquistas formais – especialmente no caso de Edu Lobo); e o dos shows em São Paulo que revelaram a figura emblemática de Elis Regina (que radicalizaria a inserção no mercado e incorporaria seletivamente elementos do samba “autêntico”, da bossa nova, e do *hot jazz* para opor-se “fraternalmente” à bossa nova). A seletividade dessas duas intérpretes diante da tradição musical e dos “caminhos possíveis” no campo, como se verá a seguir, reorientou todo o conjunto de relações desse universo. Os dois próximos itens dedicam-se a explorar as diferenças entre eles²²⁸, o que teria, segundo minha interpretação, criado em 1965 dois paradigmas diversos: o da “canção de protesto” e o da “música brasileira moderna” – paradigmas que logo seriam atualizados em função do contexto relacional, em que cada tomada de posição rearticula todas as demais.

Ainda que as duas correntes procurassem valorizar o samba tradicional “autêntico”, conforme aponta M. Napolitano (2001, p. 106-110), creio que esse *princípio* servia a funções diferentes (o que, conseqüentemente, resultou em *desfechos* diferentes): no primeiro caso, ele correspondia ao princípio musical da construção da *brasilidade*, cujo *desfecho* foi o engajamento político expresso pela canção de protesto; e no segundo, ao princípio musical da popularização da *brasilidade*, cujo *desfecho* foi a “música brasileira moderna”. Embora os *princípios* sejam relativamente autônomos do espaço social (pois se referem e se apóiam prioritariamente na história das idéias musicais), seus *desfechos* correspondem às questões do contexto externo: a própria denominação “de protesto” refere-se ao contexto político, enquanto a denominação “moderna” refere-se ao contexto de modernização e de desenvolvimento dos meios técnicos.

²²⁸ A divisão em dois circuitos tem por objetivo ressaltar os aspectos mais marcantes de cada um deles, funcionando como “tipos ideais” (uma vez que, como argumento a seguir, havia também um trânsito entre eles).

Por este motivo, creio que um mesmo *princípio* (a valorização do samba “autêntico”) teria conduzido a dois *desfechos* diferentes, representados respectivamente pelos paradigmas de interpretação e de escolha de repertório incorporados pelas intérpretes Nara Leão e Elis Regina. Esses paradigmas teriam representado os principais dilemas da esquerda artística naquele momento, situados entre a construção da *brasilidade* musical (que corresponde ao engajamento político) e a popularização dessa *brasilidade* através das indústrias da cultura. Entre esses dois paradigmas, opostos e complementares na estrutura do campo, estariam situados o compositor Edu Lobo e o letrista Vinícius de Moraes, agentes essenciais aos dois paradigmas interpretativos representados por Nara e Elis e à idéia de MPB.

Utilizo a análise musical de Napolitano²²⁹ para propor outra classificação dos “caminhos possíveis” desse universo: embora o paradigma de composição de Edu Lobo tenha sido fundamental à idéia de MPB (sigla ideologicamente reconhecível a partir de 1965), acredito que nos anos de 1964 e 1965 o paradigma interpretativo (composto por duas correntes opostas, a de Nara e a de Eis) tenha sido central nas discussões sobre música popular. Nara e Elis²³⁰, cada uma com seus posicionamentos e estratégias, evocavam problemas que seriam o centro nevrálgico das discussões nesses dois anos. Essas duas agentes, por terem interesses musicais e ideológicos diferentes, tencionaram os debates quanto ao repertório e à sua forma de interpretação, exigindo que os conflitos musicais deflagrados por elas só pudessem ser “resolvidos” por um novo paradigma de composição (representado por Edu Lobo), pertinente às duas correntes. A

²²⁹ Na análise de Marcos Napolitano, os anos de 1965 e 1966 (antes que os Festivais atuassem de maneira decisiva) eram marcados por “vários paradigmas de canção nacionalista”, que “ajudaram a delimitar os limites do estatuto estético e ideológico da MPB” (NAPOLITANO, 2001, p. 105). O autor identifica três correntes musicais que “formavam o espectro mais valorizado da MPB: 1) o paradigma de gênero musical (samba “autêntico”) em três leituras diferentes – Nara Leão, Elis Regina e Elisete Cardoso; 2) o paradigma de *composição* fornecido pela obra inicial de Edu Lobo (por volta de 1964/1965 considerado o grande compositor de MPB por artistas e críticos; 3) o paradigma de *tratamento técnico do material sonoro-poético* presente nos ‘afro-sambas’ de Baden Powell e Vinícius de Moraes” (NAPOLITANO, 2001, p. 106).

²³⁰ A relevância dos intérpretes para a MPB já foi destacada, ainda que de outra perspectiva, por Contier (1998). Segundo o autor, “A canção do combate social associou-se a uma nova maneira de interpretar esse tipo de música, pois exigia de seus intérpretes uma certa experiência teatral, não somente um tratamento mais grandiloquente do canto, mas também nos gestos capazes de transmitir os diversos ‘momentos’ dramáticos, ou não, da canção. Por esse motivo, muitos intérpretes contribuíram para o êxito das chamadas canções de protesto: Elis Regina (interpretou diversas músicas de Edu Lobo, como *Arrastão*, *Upa*, *Neguinho*, *Chegança*, *Zambi*); Nara Leão (*Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*, *Carcará*, *Opinião*); Maria Betânia (*Upa*, *Neguinho*, *Cirandeiro*, *Lua Nova*, *Candeias*, *Borandá*, *Prá dizer adeus*, *Veleiro*, *O tempo e o rio* de Edu Lobo); Jair Rodrigues (*Disparada*), Marília Medalha (*Ponteio*). Esse matiz mímico, originário da *Commedia dell'Arte* e do circo, induziu o público a gesticular conforme os efeitos cenestésicos e dinamogênicos produzidos ora pelo som puro, ora pela relação poesia e dança.” (CONTIER, 1998, p. 23).

pertinência do paradigma composicional de Edu Lobo teria sido fruto não apenas de suas estratégias pessoais de legitimação (que incluía um nível técnico tido como excepcional), mas também das estratégias de Nara e Elis, que, por serem figuras públicas que tiveram grande exposição na mídia, adensaram tal pertinência. Nesse sentido, não chego a discordar da interpretação de Napolitano. Apóio-me nela para propor que a problemática da “seletividade” na MPB (que seria apontada em 1966 por Caetano Veloso como a mola propulsora da inventividade na música popular) era, em 1964-65, uma questão mais perceptível no paradigma interpretativo (que se debatia entre duas correntes diferentes), do que no paradigma composicional de Edu Lobo (que, por recuperar elementos de ambas e ser pertinente às duas correntes, conseguiu se impor como principal elo entre elas na ampla idéia de MPB que se formou no período).

Rio de Janeiro: teatro, música e disco na configuração da canção de protesto

Conforme apresentado anteriormente, o *princípio* de construção da *brasilidade* no universo da música popular entre os anos de 1964 e 1965 (que teve como figura mais emblemática a intérprete Nara Leão) teve como *desfecho* o engajamento político, favorecendo que se formasse no Rio de Janeiro a oposição artística mais contundente ao contexto autoritário que se estabeleceu em abril de 1964. O espetáculo *Opinião*, estreado em dezembro do mesmo ano, foi o grande marco desse tipo de intervenção musical, que genericamente pode ser chamada de canção de protesto. Para a compreensão da importância dessa corrente à idéia de MPB, deve-se considerar a trajetória artística de Nara Leão – uma das protagonistas do espetáculo e do universo musical no período.

A primeira participação em disco de Nara Leão²³¹ foi no LP *Depois do Carnaval* de Carlos Lyra, lançado pela Philips em 1963 – lançamento símbolo da bossa nova “nacionalista”.

²³¹ Alguns dados biográficos de Nara Leão são bastante conhecidos: nascida em 19 de janeiro de 1942 em Vitória (ES), com um ano de idade mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Começou a tocar violão com doze anos, tendo aulas com Solon Ayala e Patrício Teixeira. Com cerca de quinze anos, foi emancipada pelos pais e abandonou o Colégio Melo e Souza, e passou a dedicar-se apenas ao estudo de violão (época em que passou a namorar o músico amador Roberto Menescal, cerca de cinco anos mais velho). Era, segundo depoimento da própria, “uma adolescente um pouco problemática, muito tímida e com um monte de problemas existenciais” (CABRAL, 2001, p. 14). Em depoimento em 1966 à revista *Manchete*, afirmou: “Nunca tive motivos concretos que determinassem minhas neuroses; sempre houve uma soma de pequenas coisas. Sempre tive complexos. Não me lembro muito de minha infância, mas sei que pelos 12 anos chorava sem parar. Eu era quieta, tímida e me considerava muito feia. E o

Nara cantou em dueto com Lyra as canções “*É tão triste dizer adeus*” e “*Promessas de você*”, ambas da dupla Lyra e Nelson Lins e Barros. As informações da contracapa do LP dizem que “*É tão triste dizer adeus*” se trata do “dueto entre João e Maria do Maranhão na peça musical ‘Um americano em Brasília’, música dramática em que se estabelece o conflito entre o idealismo romântico de João e o realismo desiludido de Maria”. Há quem afirme que Nara, então “musa” da bossa nova, tenha se politizado a partir do contato com Lyra. Entretanto, o biógrafo de Nara Leão aponta que, segundo o próprio Carlos Lyra, “quem politizou Nara foi o cinema novo” (CABRAL, 2001, p. 57), contato favorecido pelo namorado de Nara à época, o cineasta moçambicano Rui Guerra. Segundo Nara, “Rui me fez ler livros muito importantes, como *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir”.

Em janeiro de 1964, Nara participou do show *O Fino da Bossa* no Teatro Paramount, em São Paulo, resultando na sua segunda participação em disco (Nara cantou “*Maria Moita*”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes). Também em 1964, Nara foi escolhida por Lyra e Vinícius de Moraes para dividir com eles a interpretação das músicas da peça *Pobre Menina Rica*, de Lyra e Vinícius²³². Em 28 de março desse ano²³³, Nara se apresentou na boate Au Bon Gourmet, em Copacabana, com o repertório da peça *Pobre Menina Rica* e outras músicas de Vinícius de Moraes. O show, dirigido por Aluísio de Oliveira, ficou em cartaz por três semanas, e essa teria sido sua estréia como cantora profissional (CABRAL, 2001, p. 60). Ainda nesse ano, no mês de agosto, Nara começava a gravar seu primeiro LP solo pelo selo Elenco, denominado *Nara*²³⁴. O

que é pior: era irmã de mulher bonita. (...) Lembro-me que aos 14 anos tive uma crise séria, a religiosa. Comecei a fazer perguntas e, como não obtinha respostas satisfatórias, fui deixando tudo de lado. Aos 16 anos, parei de estudar e ingressei no meio musical, onde conheci pessoas muito mais velhas do que eu e excessivamente neuróticas. Isso me prejudicou bastante, porque a situação do grupo começou a se ajustar às minhas neuroses, que ficaram pouco a pouco mais profundas. Sempre tive um excessivo sentimento de culpa pela desgraça alheia e pensei que todos os que me cercavam não gostavam de mim. Apesar de estar sempre acompanhada, eu me sentia ilhada e, até os 19 anos, a idéia do suicídio era constante” (CABRAL, 2001, p. 14-15). Tal depoimento deixa transparecer a origem pessoal de sua postura crítica em relação à música popular e de seu engajamento político, que a levaram a uma seletividade que seria de fundamental importância à MPB. O apartamento da família no bairro de Copacabana ficou conhecido por ter abrigado reuniões musicais frequentadas por compositores e intérpretes da emergente bossa nova. Namorou diversos nomes ligados à bossa nova, como Ronaldo Bôscoli.

²³² *Pobre Menina Rica* (Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, e Dulce Nunes). CBS, 1964 [LP]. O disco foi gravado em 1964, mas foi lançado apenas em 1972. Nara Leão só participou das apresentações ao vivo, e Dulce Nunes participou das gravações.

²³³ Interessante notar que esta é a data da chegada de Elis Regina ao Rio de Janeiro. Interessante notar também que, por intermédio da gravadora CBS, no dia seguinte à sua chegada ao Rio Elis conheceu Carlos Lyra, que a convidou para gravar em disco as músicas da peça *Pobre Menina Rica* (o que não veio a se realizar, tendo sido Dulce Nunes a escolhida). Esta teria sido a “primeira grande decepção na vida artística” de Elis Regina (REGINA *Apud* MELLO, 2008, p. 201-202).

²³⁴ *Nara*. Elenco, 1964 [LP].

repertório escolhido por Nara para seu primeiro LP solo, reproduzido a seguir, é de fundamental importância para a compreensão do contexto musical do período:

- 1 Marcha da quarta-feira de cinzas (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)
- 2 Diz que fui por aí (H. Rocha - Zé Keti)
- 3 O morro (Feio não é bonito) (Gianfrancesco Guarnieri - Carlos Lyra)
- 4 Canção da terra (Ruy Guerra - Edu Lobo)
- 5 O sol nascerá (Élton Medeiros - Cartola)
- 6 Luz negra (Hiraf Barros - Nelson Cavaquinho)
- 7 Berimbau (Baden Powell - Vinicius de Moraes)
- 8 Vou por aí (Baden Powell - Aloysio de Oliveira)
- 9 Maria Moita (Carlos Lyra - Vinicius de Moraes)
- 10 Réquiem por um amor (Ruy Guerra - Edu Lobo)
- 11 Consolação (Baden Powell - Vinicius de Moraes)
- 12 Naná (Moacyr Santos - Vinicius de Moraes)

Segundo seu biógrafo, “Nara estava com as músicas já escolhidas, mas teve de esperar muito tempo para que Aluísio se convencesse de que era o repertório ideal” (CABRAL, 2001, p. 62). Os sambas de Zé Keti, Elton Medeiros, Cartola e Nelson Cavaquinho, escolhidos por Nara para figurar ao lado da bossa “nacionalista” de Lyra e Vinícius, contrastavam com a imagem de “garota bossa nova”. O repertório escolhido por Nara também trazia composições de Baden Powell e Vinícius que ficariam conhecidas como “afro-sambas”²³⁵, e uma do jovem Edu Lobo (ainda relativamente desconhecido do grande público). Ou seja: as escolhas de Nara para seu primeiro LP solo foram buscadas em diversas “direções possíveis” da música popular, tanto no “passado” (com os sambas “autênticos”), como no “futuro” (com a técnica de Edu Lobo).

Nunca se poderá saber exatamente quais foram as intenções de Nara, mas pode-se, contudo, a exemplo do procedimento utilizado neste trabalho para analisar o projeto de João Gilberto, tentar interpretar as consequências de suas escolhas. Diferentemente de João Gilberto (cujo diagnóstico do contexto musical resultou em um projeto “autoral” bem definido), e diferentemente de Lyra (que propôs uma “equação” entre os elementos tradicionais e modernos, ou entre engajamento político e sofisticação musical), Nara expressou, nesse primeiro LP, não um projeto definido, mas sua própria avaliação do contexto musical do período, sem, contudo, se apegar *exclusivamente* a um desses “caminhos possíveis”. Tem-se a impressão de que ela

²³⁵ A primeira gravação dos afro-sambas datam de 1963 (*Baden Powell à vontade*. Elenco, 1963 [LP]), sendo relativamente desconhecidos do grande público até por volta de 1966, quando foi lançado o LP *Os afro-sambas de Baden e Vinícius*. Forma, 1966 [LP].

oferecia ao ouvinte diversos “caminhos possíveis” no desenvolvimento da música popular, desde o resgate dos compositores do samba “autêntico” de morro, passando pela valorização estilizada dessa tradição (Lyra e Vinícius), indo até a novos tratamentos desse material tradicional (como Edu Lobo, e Baden e Vinícius). Ainda que a aproximação com os sambistas do morro tenha sido intermediada por Lyra e materializada no restaurante *ZiCartola* no tempo do CPC (PAIANO, 1994, p. 85), a escolha das músicas desses compositores para seu LP foi um posicionamento individual de Nara Leão, o que, inclusive, lhe rendeu diversas críticas, como a de que ela havia “passado para o outro lado” – o do samba.

A seletividade de Nara exposta em seu LP de estréia abriria um ciclo de intensos debates no universo musical e anunciaria as principais tendências musicais dos anos 60, o que evidencia sua intuição artística, e também seu papel de “agitadora cultural” (NAVES, 2010, p. 57). Embora o disco estivesse vendendo muito bem (CABRAL, 2001, p. 66), a crítica se dividia: ora Nara era acusada de tentar ser algo que não era – sambista do morro –, ora era tida como renovadora do panorama musical²³⁶.

Em 26 de outubro de 1964 (pouco mais de dois meses depois do início da gravação de seu primeiro LP), Nara participou do show *O Remédio é Bossa* no Teatro Paramount, em São Paulo, ocasião em que Nara cantou pela primeira vez em público a música *Opinião*, de Zé Kéti, tendo sido muito aplaudida. Nessa época, Nara foi procurada por representantes da Philips, que propuseram a gravação de um disco. Como Nara não tinha contrato para discos futuros com o selo Elenco, e os representantes da Philips garantiram a mesma “liberdade” para escolha de

²³⁶ Sobre as críticas aos discos de Nara Leão ao longo de sua carreira, vide Cabral (2001). Sobre as linhas gerais da crítica musical do período (articuladas aos matizes político-estéticos dos artistas), diz o historiador Arnaldo D. Contier: “As análises marcadamente dicotômicas realizadas pelos agentes contemporâneos, ora presos ao autoritarismo da ditadura instaurada em 1964 pelos ideólogos do nacional e do popular na cultura de inspiração cepecista; ora pelos simpatizantes da chamada modernidade musical (internacionalismo cultural), podem ser repensadas através de ligações entre som/ texto, indicando, através dos parceiros de Edu Lobo e de Carlos Lyra, alguns matizes político-estéticos; ora presos à dramaturgia do Teatro de Arena (inspirados em Bertolt Brecht) - Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho; ora às concepções neo-realistas do cinema de Néelson Pereira dos Santos (samba + morro como o novo lugar da História - Rio 40 Graus, 1955 – ‘*Eu sou o Samba*’, Zé Kéti; ou Rio, Zona Norte, 1956 – ‘*Malvadeza Durão*’, Zé Kéti); ora às visões sobre a cultura popular dos produtores dos programas de televisão (Álvaro Moya - TV Excelsior; Walter Silva e Nílton Travesso - TV Record); ora a membros do júri ligados às concepções cepecistas - Sérgio Cabral, Chico de Assis; ora a questões técnico-estéticas mais rigorosas, como Júlio Medaglia; ora pelos intérpretes dessas canções, que valorizaram os seus aspectos teatrais ou cinematográficos (gestos, gritos, risos) (...)” (CONTIER, 1998, p. 4). Segundo Bourdieu, a crítica é um elemento essencial à autonomização de um campo, uma vez que funciona como instância legitimadora.

repertório, Nara aceitou a proposta, e seu segundo LP se chamaria *Opinião de Nara*²³⁷. O repertório seguiria pelo mesmo caminho de seu primeiro LP:

- 1 Opinião (Zé Keti)
- 2 Acender as velas (Zé Keti)
- 3 Derradeira primavera (Tom Jobim - Vinícius de Moraes)
- 4 Berimbau (Capoeira) (Clodoaldo Brito - João Mello)
- 5 Sina de caboclo (João do Vale - Jocastro Bezerra de Aquino)
- 6 Deixa (Baden Powell - Vinícius de Moraes)
- 7 Esse mundo é meu (Ruy Guerra - Sérgio Ricardo)
- 8 Labareda (Baden Powell - Vinícius de Moraes)
- 9 Em tempo de adeus (Edu Lobo - Ruy Guerra)
- 10 Chegança (Edu Lobo - Oduvaldo Vianna Filho)
- 11 Na roda da capoeira (Folclore da Bahia)
- 12 Mal-me-quer (Cristóvão de Alencar - Newton Teixeira)

Nara continuava trazendo os compositores do morro para seus trabalhos, além de continuar apostando em Edu Lobo e Baden Powell. A novidade era o material folclórico da Bahia, pesquisado por Nara na volta de uma turnê que havia feito na região Norte do país para a divulgação de seu primeiro LP. Nessa ocasião, Nara anunciou a repórteres do Pará a intenção de gravar em seu próximo LP um gênero típico do Nordeste, o baião (atitude pouco comum aos músicos modernos). A música seria “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga – o que acabou não se confirmando. Perguntada se era “subversiva”, Nara respondeu: “Se cantar músicas que falam dos dramas do povo (...) é ser subversiva, acho que não escapo dessa classificação primária. Prefiro, porém, ser chamada de apaixonada pela alma brasileira, de procurar as raízes da verdadeira música do Brasil.” (CABRAL, 2001, p. 70). A resposta (que deixa entrever um *princípio* musical que, em função das mudanças no espaço social, teve um *desfecho* político), pode ser considerada emblemática da época, podendo ser incluída naquilo que Ridenti (2010) chama de *brasilidade revolucionária*.

Na volta dessa turnê, Nara passou pelas principais capitais nordestinas no intuito de pesquisar as músicas locais e as “raízes da verdadeira música brasileira”. Em Salvador, buscando as fontes que já haviam empolgado Baden e Vinícius, impressionou-se muito com um grupo de jovens, dentre os quais se destacavam Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Caetano mostrou a Nara a canção “É de manhã”, que Nara teria lançado em primeira mão não fosse a

²³⁷ *Opinião de Nara*. Philips, 1964 [LP].

falha em seu gravador quando tentava registrá-la (CABRAL, 2001, p. 71). Ambas as passagens – a relativa ao baião e a relativa aos baianos – podem ilustrar a postura de pesquisadora e a intuição arguta de Nara Leão.

Voltando ao LP *Opinião de Nara*: o texto da contracapa²³⁸ ressalta a função social da música – que, como vimos, antes de “obedecer” às demandas por engajamento, representava o *desfecho* de um *princípio* musical. A função social contribuiu para o processo de reconhecimento social da música popular, que, segundo a argumentação deste trabalho, está na base do processo de autonomização do campo da MPB. Após o lançamento do LP em novembro de 1964, a crítica e os pares se dividiram em comentários positivos e negativos. Respondendo às críticas, Nara disse em carta ao crítico Carlinhos de Oliveira, da revista *Fatos & Fotos*:

O que me aborrece são duas histórias: uma, a de que a bossa nova nasceu em minha casa. Ficaria muito feliz se pudesse me convencer de que fui elemento importante de renovação da nossa música popular. Mas o certo é que se juntou ao talento de alguns mais o surto de desenvolvimento industrial e econômico do país, dando um resultado positivo: renovação em todos os setores artísticos (bossa nova, cinema novo, etc.). Passou o tempo em que era vergonhoso ser brasileiro, e o sentimento de brasilidade nasceu em cada um de nós, com a necessidade de uma arte mais nossa. Talvez esta seja a história da bossa nova. Mas os tempos mudaram, e agora se vê que o povo quer falar mais claro através da sua música. Estou com ele. A segunda história é a de que canto samba de morro para ser diferente ou por sofisticação. Respondo a isso trazendo aqui o tema de um show que estou ensaiando com Zé Kéti e João do Vale (...): o que liga e identifica as pessoas não são apenas os problemas que elas têm, mas a maneira de encará-los e de reagir tanto aos seus quanto aos problemas dos demais. Por isso, acho perfeitamente normal que eu cante aquelas músicas, embora não tenha nascido no morro ou no Nordeste. Se não fosse assim, Carlinhos, só os franceses poderiam encenar peças francesas (...). O fato é que não quero me limitar a nenhum gênero de música, bossa nova ou bossa velha. Quero cantar o que estiver de acordo com minha maneira de pensar e de sentir. Posso mudar de novo, quem sabe? Há um mundo a descobrir. (LEÃO *Apud* CABRAL, 2001, p. 82-83).

O longo excerto se justifica por seu teor explicativo. Em primeiro lugar, ele parece reforçar a idéia, retomada de Bourdieu, de que o *desfecho* de um *princípio* artístico depende de mudanças externas ao campo. No caso de Nara Leão, havia um *princípio* artístico (“o sentimento de brasilidade nasceu em cada um de nós, com a necessidade de uma arte mais nossa”) cujo *desfecho* dependia das mudanças no contexto externo ao campo (“se juntou ao talento de alguns mais o surto de desenvolvimento industrial e econômico do país, dando um resultado positivo: renovação em todos os setores artísticos”). Essa passagem, em que Nara se refere à fase da bossa nova, parece confirmar a hipótese defendida neste trabalho de que mesmo que a bossa nova não

²³⁸ O texto também pode ser lido, por exemplo, em Paiano (1994, p. 87).

fosse “engajada”, ela continha um “pensamento” sobre o Brasil²³⁹, que seria desenvolvido e rearticulado na década seguinte pela MPB (o que permite pensarmos em um processo de autonomização do “campo da MPB” desde a bossa nova, ainda que MPB e bossa nova tenham sido tendências muito diversas e até mesmo opostas).

A mesma passagem revela que tal dinâmica (em que um *princípio* musical tem seu *desfecho* submetido ao contexto) aplica-se não só à bossa nova, mas também às tendências subseqüentes, permitindo que os interesses musicais dos agentes mudassem em função das reorientações do contexto externo ao campo: “Mas os tempos mudaram, e agora se vê que o povo quer falar mais claro através da sua música. Estou com ele”. A divisão entre *princípio* e *desfecho* sugerida por Bourdieu (em que os resultados das estratégias no campo dependem de mudanças no mesmo sentido no espaço social) contribui, no caso brasileiro, para a compreensão de algo que a crítica vê como contraditório: como compreender a canção de protesto sem levar em conta os elementos externos à música? Se os elementos extra-musicais são tão importantes, como pensar em um campo autônomo? Se nos apoiarmos na divisão sugerida por Bourdieu, percebe-se que as idéias musicais (que, como vimos, tiveram um percurso histórico) orientavam a criação das “regras” e dos *princípios* da canção popular nos anos 60. Tais *princípios* – que após o período de auge da bossa nova, caminhavam no sentido da valorização da tradição do samba “autêntico” – antes de simplesmente “obedecerem” às demandas externas por engajamento, selecionavam tais demandas externas segundo as necessidades do fazer musical. Dessa forma, o *princípio* da construção da *brasilidade* musical teria filtrado o contexto político autoritário, selecionando o engajamento como elemento cultural relevante ao procedimento de valorização do samba “autêntico”. Se, conforme Nara expôs, os músicos pretendiam desde o contexto da bossa nova “criar uma arte mais nossa”, as demandas externas por engajamento, antes de terem adiado o processo de autonomização do campo, teriam funcionado como um suporte legítimo

²³⁹ Tal perspectiva é confirmada por Chico Buarque: “Nos anos 50 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. (...) (Brasília) foi construída sustentada numa idéia daquele Brasil que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro, etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 1964. (...) A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe.” (BUARQUE *Apud* RIDENTI, 2006, p. 233-234). Se, conforme argumentou Ridenti sobre o escopo teórico de Raymond Williams, a estrutura de sentimento nem sempre é “perceptível para os artistas no momento em que a constituem”, e se ela se torna “mais clara com a passagem do tempo que a consolida” (RIDENTI, 2006, p. 230), é natural que o “pensamento sobre o Brasil” contido na bossa nova seja mais perceptível hoje (ou em depoimentos mais recentes de artistas daquele período, como o de Chico Buarque reproduzido acima), do que nos anos 60 (ou em análises acadêmicas de autores que viveram os anos 60, quando esse “pensamento” não era tão evidente).

para a proposição de idéias musicais como as da canção de protesto. Conforme outro depoimento de Nara, de 1967 “Na época da revolução de 1964 é que me tornei conhecida quando fiz o show Opinião porque tomava uma decisão cantando ‘podem me bater’ (...). O público estava propício a aceitar esse tipo de mensagem por ter participado de uma revolução contra o comunismo” (LEÃO *Apud* MELLO, 2008, p. 170).

Essa dinâmica pode ser identificada ao que Bourdieu denominou de “mudanças externas de mesmo sentido” (1996, p. 148), pois as mudanças no espaço social – apreendidas a partir da percepção de que “os tempos mudaram” – fizeram com que as mudanças no interior do campo (que obedeciam ao *princípio* da valorização do samba “autêntico” na construção da *brasilidade* musical) tivessem um *desfecho* correspondente às mudanças externas. Em outras palavras, o reconhecimento da legitimidade da canção de protesto só ocorreu porque o *princípio* das lutas internas ao campo encontrou apoio e correspondência nas demandas externas, favorecendo um *desfecho* pertinente tanto ao campo como ao espaço social: o engajamento. Portanto, assim como Carlos Lyra vinha fazendo anos antes, Nara contribuiu, ainda que a partir de procedimentos artísticos diversos, para que houvesse uma coincidência entre os interesses musicais e os interesses políticos de engajamento, fazendo com que o contexto político legitimasse suas ambições artísticas de expor musicalmente o “sentimento de brasilidade”. A divisão em dois níveis diversos de significação – o do *princípio* e o do *desfecho* – proposta por Bourdieu é útil, no caso da música popular brasileira, para a compreensão de como um campo pode adensar sua autonomia relativa mesmo num contexto artístico marcado pelo engajamento político.

Em segundo lugar, o excerto de Nara Leão reproduzido acima destaca a flexibilidade e a seletividade dos músicos dos anos 60. Se levarmos em consideração que Nara redigiu tal carta antes da estréia do espetáculo *Opinião* (em que Nara, até então musa da bossa nova, passou a ser identificada com a canção de protesto), e se levarmos em conta sua participação no Festival de 1966 (com a canção “A Banda”, de Chico Buarque, não exatamente um símbolo de engajamento no contexto pós-64, como “Disparada”, de Geraldo Vandré), percebe-se que sua flexibilidade não representa ecletismo ou falta de coerência artística. Ao contrário, percebe-se que essa flexibilidade representa uma seletividade musical apurada (assim como a de João Gilberto), capaz de reorientar seus interesses musicais de acordo com o sistema completo de tomada de posições no campo da MPB (e não só em relação às demandas do universo político). Se Nara se

pautasse apenas pelas demandas políticas externas ao campo, talvez não tivesse interpretado “A Banda” em 1966. Sua atuação nesse ano, assim como sua rejeição à “passeata contra as guitarras” em julho de 1967 e sua participação na Tropicália em 1968 com a gravação da canção “Lindonéia” de Caetano Veloso²⁴⁰, pressupõe não só uma mediação artística entre contexto e texto (o que exclui a idéia de submissão mecânica às demandas do espaço social), mas também uma derrisão do projeto da canção de protesto que ela própria ajudou a construir anos antes – talvez intuindo que a partir da revolução inaugural da bossa nova não era possível identificar um “lugar privilegiado da mudança”, como aponta Bourdieu. Ao afirmar que “poderia mudar de novo” e que queria “cantar o que estiver (sic) de acordo com minha maneira de pensar e de sentir”, antes de demonstrar incoerência, Nara explicita um dos principais mecanismos de transformação do campo: a reorientação dos interesses de inserção legítima em função do sistema completo de posições em seu interior, e não em função do contexto político. Além disso, ao mobilizar sua intuição para realizar a avaliação musical expressa em seu repertório, Nara Leão colocou em evidência um dos caminhos de legitimação sócio-cultural da música popular que levou ao reconhecimento da sigla MPB, passando a atuar, conforme Santuza C. Naves, “não só como artista, mas também como intelectual” da cultura (NAVES, 2010, p. 55)²⁴¹. Sua seletividade seria a responsável pelo fato de “a trajetória de Nara Leão coincidir exatamente com a trajetória da música popular no Brasil” (NAVES, 2010, p. 55).

O LP *Opinião de Nara* ensejou a montagem do espetáculo *Opinião* (estreado em dezembro de 1964), produzido por Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Armando Costa e outros do extinto CPC. A direção ficou por conta de Augusto Boal, e a direção musical a cargo de Dori Caymmi. A participação de músicos “de esquerda” – embora não militantes políticos – como Nara Leão, Zé Ketí²⁴², e João do Vale (que representavam respectivamente a garota da Zona Sul carioca ligada à bossa nova, o sambista do morro, e o retirante nordestino) deixa entrever um aspecto pouco explorado pela bibliografia. Se o objetivo do espetáculo era mostrar o que havia de comum entre os três personagens (a busca de superação do subdesenvolvimento a

²⁴⁰ *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips, 1968 [LP].

²⁴¹ A pesquisa já se encaminhava para esta conclusão, e a referida publicação corroborou tal resultado de pesquisa. Vide: Naves (2010).

²⁴² A origem “popular” de Zé Ketí, que fazia com que o meio musical visse no compositor uma inclinação natural às ideologias de esquerda, não garantiu, contudo, que a trajetória do músico fosse ausente de ambigüidades. Como ressalta Araújo (2002, p. 213), Zé Ketí e outros artistas (como Leci Brandão, Jorge Ben e Ivan Lins, por exemplo) compuseram canções que teciam comentários positivos à vida cotidiana no período da ditadura militar.

partir da música), o espetáculo não deixou de registrar, ainda que de maneira tangencial, o processo de reconhecimento social pelo qual a música popular passava nos anos 60: além da disposição em superar as mazelas sociais do país, os três personagens tinham em comum a maneira pela qual enfrentariam tal situação – através da atividade profissional de músico popular. Conforme comenta M. Ridenti, a atividade de músico foi a responsável pela ascensão social dos compositores “do povo”: ao contrário de Nara e Edu Lobo, por exemplo, que buscavam aproximar-se do povo pela canção, para João do Vale a “*canção foi responsável pela relativa ascensão social do compositor, que lamenta a sina dos colegas que ficaram no sertão*” (RIDENTI, 2010, p. 140). Dessa forma, o contexto retratado pelo espetáculo envolve não apenas o contexto político, mas também as novas possibilidades de atuação profissional do músico popular abertas pelo desenvolvimento das indústrias da cultura²⁴³.

O princípio musical da construção da *brasilidade* empreendido por Nara Leão foi legitimado pela cultura nacional-popular que norteava seu público, sendo o espetáculo *Opinião* um *locus* privilegiado para a popularização tanto do *princípio* musical como da cultura nacional-popular. Marcos Napolitano aponta que o espetáculo *Opinião* teve um papel decisivo na reconfiguração do ideário nacional-popular no pós-64. Se em 1961 os artistas ligados ao CPC incorporavam esse ideário visando que o *nacional* configurasse o *popular*, no *Opinião*, ao contrário, tratava-se de fazer com que o *popular* desse sentido ao *nacional* (NAPOLITANO, 2001, p. 69). A estética do *Opinião* procurava “equacionar uma nova perspectiva *popular* para os dilemas *nacionais*” (NAPOLITANO, 2001, p. 68). Segundo o historiador, “(...) o *Opinião* se destacou por ter assumido a necessidade de se colocar os problemas socioculturais do país numa perspectiva mais ‘popular’ do que ‘nacional’, e esse, talvez, seja o seu sentido histórico mais importante.” (NAPOLITANO, 2001, p. 73). O autor ainda aponta que o *Opinião* repensa o termo “popular” e o articula ao mercado, o que ocorre também nos shows do circuito paulistano. Percebe-se, a partir daí, a importância do *Opinião* no contexto cultural dos anos 60, bem como a centralidade da expressão musical para a rearticulação dos referenciais culturais no período²⁴⁴.

²⁴³ Deve-se lembrar, por exemplo, que a arrecadação de direitos autorais só foi centralizada numa organização supra-societária (a Coligação, que reunia a Sbacem, a Sadembra, e a SBAT) em 1959. Vide Morelli (2000, p. 35-36).

²⁴⁴ Segundo Napolitano, a música teria tido uma função “mais do que tática, na medida em que era uma arte de público massivo por excelência” (NAPOLITANO, 2001, p. 66). A importância da canção popular nesse contexto também foi ressaltada por Ridenti, que considera que a canção popular era “a expressão cultural mais conhecida e difundida” (RIDENTI, 2010, p. 128).

Em 29 de janeiro de 1965, em pleno sucesso do *Opinião*, Nara Leão teve que abandonar o show por um problema nas cordas vocais. O show foi interrompido por alguns dias, sendo necessário substituir a protagonista. O grupo chegou a pensar em Dulce Nunes (também uma típica garota da zona Sul carioca), mas acabaram optando por Susana de Moraes – filha de Vinícius de Moraes, namorada de Vianninha, e mais familiarizada com as atividades teatrais. Susana de Moraes aceitou o desafio com a condição de ser substituída quando encontrassem alguém para substituir definitivamente Nara Leão. O nome de Maria Bethânia²⁴⁵ foi sugerido pela própria Nara, que já havia conhecido o “grupo dos baianos” na já citada viagem ao nordeste do país (CABRAL, 2001, p. 90-93). Em 13 fevereiro de 1965, Maria Bethânia passaria a substituir Nara Leão em caráter definitivo.

O padrão interpretativo do show *Opinião* se caracterizava por conter um tipo de *performance* mais expressionista do que o intimismo da bossa nova. O próprio repertório, ligado ao samba, exigia essa nova postura. Nara Leão não tinha a intenção de reproduzir o intimismo da

²⁴⁵ Nascida em Santo Amaro da Purificação (BA), cantava desde pequena e pensava em ser atriz. Em 1960 foi para Salvador terminar os estudos, e passou a freqüentar o meio artístico, ao lado do irmão Caetano Veloso. Iniciou sua carreira artística em 1963, atuando na peça teatral *Boca de Ouro*, de autoria de Nelson Rodrigues e direção de Alvinho Guimarães. A peça foi musicada por Caetano Veloso, que abria o espetáculo cantando um samba de Ataulfo Alves. Ainda nesse ano, conheceu, em Salvador, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Djalma Correa, Pitti, Alcivando Luz e Fernando Lona, grupo com o qual se apresentou nas comemorações da inauguração do Teatro Vila Velha de Salvador, em 1964, nos shows *Nós por exemplo* e *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*. Apresentou, também em 1964, *Mora na filosofia*, seu primeiro show individual, quando conheceu Nara Leão. Bethânia e Caetano foram para o Rio em 1965, e ela tornou-se conhecida por sua participação no *Opinião*, interpretando “Carcará” (João do Vale/ José Cândido), que a marcou como cantora “de protesto”. Do Rio, o espetáculo seguiu para São Paulo, onde foi apresentado, com o mesmo sucesso, no Teatro Ruth Escobar. Ainda em 1965, gravou, pela RCA-Victor, seu primeiro disco, um compacto simples contendo “Carcará” e a canção “É de manhã”, primeiro registro de uma composição de Caetano Veloso (que poderia ter sido lançada por Nara, conforme citado). Lançou, nesse mesmo ano pela mesma RCA-Victor, um compacto duplo, com as músicas “Carcará”, “No Carnaval”, “Mora na Filosofia” e “Só eu sei”, seguido por seu primeiro LP, *Maria Bethânia* (com composições de Caetano Veloso, Benedito Lacerda, Dorival Caymmi, Carlos Lyra, João do Vale, Braguinha, Noel Rosa e Monsueto Menezes), e pelo disco *Maria Bethânia canta Noel Rosa e outras raridades* (com canções de Noel Rosa e parceiros, “Eu vivo num tempo de guerra” de Edu Lobo e G. Guarnieri, “Viramundo” de Gilberto Gil e Capinam). Participou, também nesse ano, do espetáculo *Arena canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal, ao lado de Gal, Gil, Caetano, Pitti e Tom Zé, que estreou no TBC, antigo palco do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. Também com direção de Boal, o mesmo grupo realizou o show *Tempo de Guerra*. A imagem de cantora de protesto, gerada pelo espetáculo *Opinião*, não a agradou, uma vez que preferia o perfil de cantora de boleros e canções românticas, apesar de toda a sua dramaticidade teatral. Decidiu, então, voltar para Salvador. Em 1966, retornou ao Rio de Janeiro, assinando, em seguida, um contrato de seis meses com a TV Record. Nesse mesmo ano, dividiu o palco do Teatro Opinião com Vinícius de Moraes e Gilberto Gil, apresentando o show *Pois é*, com roteiro de Capinam, Torquato Neto e Caetano Veloso, direção musical de Francis Hime e direção geral de Nélon Xavier. Participou, ainda em 1966, do I Festival Internacional da Canção, defendendo “Beira Mar”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em 1967, lançou pelo selo Elenco, com Edu Lobo, o LP *Edu Lobo e Maria Bethânia*. Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/maria-bethania/dados-artisticos>. Consulta em 03/01/2011.

bossa nova, mas, em função de sua “voz pequena”, não conseguia romper totalmente com tal padrão expressivo. O rompimento definitivo se daria apenas com a entrada de Maria Bethânia, de voz potente, cujo vigor contrastava com a interpretação da cantora carioca. Se com Nara Leão, o destaque do show era a canção “Opinião” de Zé Kéti, com Bethânia o destaque passaria a ser “Carcará”, de João do Vale.

Sobre esse assunto – a mudança do padrão expressivo – uma importante questão foi levantada por M. Napolitano: considerando que os espetáculos músico-teatrais continham um conceito de *performance* mais expressionista do que o da bossa nova, e considerando que a bossa nova ainda não estava superada enquanto parâmetro de *aggiornamento* cultural, como compreender “os pontos de encontro destes dois tipos de performance na massificação da cultura de esquerda” (NAPOLITANO, 2001, p. 75-76) no período? Creio que a questão pode ser melhor compreendida caso se leve em consideração os aspectos simbólicos responsáveis pelo consumo distintivo de produtos culturais pela juventude universitária.

Considerando, conforme argumentado na primeira parte deste trabalho, que havia uma homologia entre o *habitus* cultural dos produtores e dos consumidores de bossa nova, e considerando, conforme argumentado no capítulo anterior, que Carlos Lyra (cujo *habitus* levou-o à politização de sua obra) fez com que o procedimento de valorização do samba parecesse modernizante, pode-se dizer que a mesma geração que consumia bossa nova por ela ser culturalmente “sofisticada” teria passado a enxergar o padrão expressivo do samba “autêntico” também como um produto culturalmente “sofisticado”, ainda que ele fosse socialmente “não sofisticado”. Ou seja, do ponto de vista do consumo, a valorização ou não de um dado elemento musical depende não só de seus atributos formais, mas também do valor cultural atribuído a ele num dado contexto; ou, em outras palavras, de sua capacidade de gerar distinção social. Assim, a juventude universitária disposta a consumir bossa nova entre 1958 e 1962, passaria a estar disposta a consumir os demais produtos culturais capazes de gerar o mesmo tipo de distinção, como a canção de protesto, a “música brasileira moderna”, e mais adiante, a MPB (e não os produtos ligados à jovem guarda ou à música romântica, por exemplo). A partir da lógica do poder simbólico dos produtos culturais – ou da “economia às avessas” descrita por Bourdieu (1996) – é possível compreender a convivência desses dois padrões expressivos, ao menos até os Festivais da TV (quando parece, em função das características do veículo e dos programas, que o

padrão expressivo mais vigoroso se consolidou como hegemônico). Nesse sentido, o trabalho de Carlos Lyra, a atuação de Nara e Bethânia no *Opinião*, e a de Elis Regina no Beco das Garrafas no Rio e nos shows do Teatro Paramount em São Paulo, parecem ter funcionado como um elo entre a postura intimista da bossa nova e o padrão expressivo mais vigoroso da MPB.

O espetáculo *Opinião* retomou o contexto teatral que se desenvolvia em São Paulo desde os anos 1950 (especialmente a partir do Teatro de Arena), mas expressa, em termos musicais, o processo de renovação que se desenvolvia no Rio desde o surgimento da bossa nova. É a partir dessa síntese que se estabelece a carga simbólica do espetáculo. A estética do *Opinião*, bastante discutida pela bibliografia pertinente²⁴⁶, teve como *desfecho* a criação de um “espaço imaginário” de resistência “popular” ao novo contexto autoritário. É desse espaço, com o qual muito contribuiu a seletividade de Nara Leão, que a MPB parece ter herdado a carga simbólica capaz de torná-la, conforme afirma Napolitano, uma “sigla ideologicamente reconhecível” a partir de 1965 (NAPOLITANO, 2001, p. 72). Além disso, esse *desfecho* mostra como as manifestações artísticas, em relação dialética com a sociedade, podem adensar a compreensão de uma dada realidade histórica, o que coincide com a perspectiva de Raymond Williams (1977).

A renovação musical trazida pela seletividade de Nara Leão e pelo *Opinião* formatou um tipo de produto cultural diferente da bossa nova “nacionalista”, embora fosse tão “sofisticado” quanto ela: a canção de protesto, da mesma forma que a bossa “nacionalista”, exigia de seu público o mesmo tipo de referencial cultural, para que as abstrações artísticas (como a valorização do samba “de morro”) se tornassem não só compreensíveis como pertinentes. Na canção de protesto surgida em torno de Nara e do *Opinião*, embora se valorizasse o samba “de morro” (e não a bossa nova), era necessário que o público compartilhasse com os músicos certo

²⁴⁶ Vide, por exemplo, Napolitano (2001, p. 65-76). As páginas 70 a 76 merecem especial destaque. Em comparação à canção engajada pré-golpe, a Canção de Protesto realizada no âmbito do *Opinião* apresenta algumas diferenças. Segundo Napolitano, a primeira era caracterizada “por uma tentativa de adequação entre sofisticação estética e pedagogia política, na busca de um produto cultural nacional de alto nível. Já os espetáculos musicais do teatro se pautaram por outras questões. Grosso modo, marcaram a busca utópica da identidade popular mais genuína possível, que deveria nortear a postura do intelectual nacionalista” (NAPOLITANO, 2001, p. 69). No *Opinião*, os músicos-atores deram suas contribuições para a elaboração do texto, e a primeira fala de Nara expressava não só o *princípio* da construção da *brasilidade* musical, como também sua avaliação pessoal do contexto musical (que alude às “necessidades” do campo): “Não acho que, porque vivo em Copacabana, só possa cantar determinado tipo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, que seria do Baden Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre-Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. É mais ou menos isto: quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileira, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”. (CABRAL, 2001, p. 87). Grifo meu.

habitus cultural, para que esse elemento musical diverso do *habitus* da classe média universitária pudesse ser situado culturalmente e compreendido como abstração proveniente da mediação artística. Assim, a canção de protesto, mesmo não se pautando pelos padrões musicais considerados sofisticados da bossa nova, trazia o mesmo tipo de sofisticação capaz de torná-la um produto cultural de grande apelo mercadológico para os consumidores urbanos identificados anteriormente à bossa nova. Observa-se aqui, como na fase hegemônica da bossa nova, um consumo distintivo orientado pelo poder simbólico dos produtos culturais, que contava com a homologia de *habitus* entre os produtores e os consumidores para que o reconhecimento se transformasse também em sucesso.

Evidentemente, as indústrias da cultura se apoiavam nesse poder simbólico dos produtos culturais para se desenvolverem. O assunto será melhor desenvolvido no item seguinte, mas vale à pena, neste momento, adiantar o argumento. Excetuando-se os lançamentos de nomes ligados à jovem guarda²⁴⁷, o número de novos compositores e intérpretes ligados à corrente que desaguardaria na MPB lançados em disco em 1964 (5 novos nomes, em 9 lançamentos)²⁴⁸, quando comparado ao número de lançamentos de novos nomes em 1962 (nenhum)²⁴⁹ e em 1963 (2 nomes)²⁵⁰, evidencia o novo fôlego dado pela canção de protesto a este segmento na indústria fonográfica. O cenário do ano de 1965 torna esse novo fôlego ainda mais evidente: nesse ano, com o início do delineamento da idéia de MPB (a partir da síntese entre a carga ideológica da canção de protesto do circuito carioca e o novo padrão expressivo do circuito paulista), o número de lançamentos de novos nomes da MPB – ou de nomes alavancados por ela – chega a ser surpreendente se

²⁴⁷ Os nomes mais representativos seriam o de Roberto Carlos (que lançou um compacto em 1959, um em 1960, e o primeiro LP em 1961), Wanderléa (que lançou 2 compactos em 1962, um em LP em 1963), e Erasmo Carlos (que lançou 2 compactos em 1964, 2 em 1965, e o primeiro LP também em 1965).

²⁴⁸ Tais lançamentos foram: 2 LP's de Nara Leão, um LP de Geraldo Vandré, um LP de Marcos Valle, um compacto e um LP de Zé Ketí, e 2 LP's de Jair Rodrigues, além do disco coletivo *O Fino da Bossa*, totalizando 5 novos nomes em 9 lançamentos. Deve-se fazer duas ressalvas, uma sobre Zé Ketí, e a outra sobre Jair Rodrigues. Embora Zé Ketí fosse um "sambista de morro" e já tivesse canções suas gravadas por outros intérpretes desde 1946, antes do *Opinião*, o compositor nunca havia gravado um disco, o que reafirma a capacidade de a Canção de Protesto fornecer a indústria fonográfica em diversos segmentos. Jair Rodrigues, embora seja hoje um intérprete identificado a uma linha mais "comercial" da MPB, nos anos 60 ajudaria a afirmar, junto com Elis Regina, a tendência da "música brasileira moderna", tendo sido um intérprete fundamental à idéia de MPB no contexto dos festivais (especialmente com a interpretação de "Disparada" de Geraldo Vandré no II Festival da Música Brasileira da TV Record, em 1966).

²⁴⁹ Os lançamentos de 1962 se restringiram aos nomes já conhecidos da bossa nova, como João Gilberto e Carlos Lyra, que em 1962 já não eram exatamente "novidades".

²⁵⁰ Em 1963, dois lançamentos seriam relevantes, embora não se relacionassem diretamente à carga ideológica da nascente MPB: o primeiro LP de Jorge Ben (que seria de extrema importância no contexto de eclosão do tropicalismo), e o primeiro LP de Wilson Simonal (que se tornaria nos anos seguintes um sucesso de mercado).

comparado aos anos anteriores: pelo menos 8 nomes, em 17 lançamentos²⁵¹. Ou seja, antes mesmo da era dos Festivais, quando a relação entre talentos da MPB e o crescimento da indústria fonográfica é evidente, a MPB já era capaz de “alimentar a máquina” a contento de um ritmo de crescimento acelerado.

Com base nos dados acima apresentados, pode-se dizer que a MPB (seja na fase da bossa nova “nacionalista”²⁵², ou na fase imediatamente anterior ao delineamento da sigla) fornecia à “máquina”, através da mediação artística dos músicos, os elementos culturais necessários ao seu desenvolvimento. Conforme foi argumentado no capítulo anterior, a bossa “nacionalista” de Lyra já havia iniciado tal procedimento, cabendo à nascente MPB continuar fornecendo os elementos culturais pertinentes à coletividade que tornariam possível o pleno desenvolvimento das indústrias da cultura. O estágio de desenvolvimento incompleto dessas indústrias no início dos anos 60, conforme descrito por Ortiz (2001), fazia com que elas não se opusessem aos valores culturais (pretensamente emancipadores) oferecidos pelos músicos – ao menos até o acirramento da censura a partir de 1968. Até porque, como ressalta Ridenti, os artistas de esquerda eram a “mão de obra mais capacitada no âmbito da cultura e das artes” (RIDENTI, 2010, p. 141). Não se tratava, portanto, apenas de uma “visão neutra” do mercado por parte dos músicos (NAPOLITANO, 2001, p. 67). Para além dessa visão (compreensível no início dos anos 60), havia também uma demanda da própria indústria por mão de obra e valores culturais capazes de subsidiar seu desenvolvimento²⁵³. Portanto, desenha-se no universo da música popular brasileira

²⁵¹ Os principais lançamentos de 1965 foram 2 LP’s de Edu Lobo (um solo e outro coletivo); 3 compactos, 4 LP’s coletivos e um LP solo de Elis Regina; um LP de João do Vale; um de Francis Hime; um de Maria Bethânia; um de Paulinho da Viola; um de Taiguara; e um do MPB-4. A mesma ressalva feita em relação a Zé Kéti em 1964 deve ser utilizada para João do Vale em 1965: embora João do Vale representasse a musicalidade nordestina e já tivesse canções suas gravadas por outros intérpretes desde 1953, antes do *Opinião*, o compositor nunca havia gravado um disco solo, o que reafirma a capacidade de a MPB fornecer a indústria fonográfica em diversos segmentos. Francis Hime, um dos vários parceiros de Vinícius de Moraes, embora ligado ao paradigma da bossa nova, participaria ativamente dos festivais na TV, evidenciando que a MPB, mesmo através de agentes ligados ao paradigma da bossa nova, era capaz de revelar muitos nomes para o desenvolvimento da indústria fonográfica. Conforme será argumentado adiante, mesmo que Paulinho da Viola fosse ligado ao samba de morro, ele teria sido o responsável, juntamente com Chico Buarque, pela consolidação do samba como base formal – não exclusiva – da MPB. Além dos lançamentos citados, deve-se considerar o lançamento do LP *Rosa de Ouro*: embora fosse um LP de samba “autêntico”, o interesse comercial por esse tipo de lançamento se deu a partir da valorização do samba pelas correntes que desaguiariam na MPB.

²⁵² O pressuposto dessa afirmação é o de que, a despeito das inúmeras diferenças, o consumo das canções da bossa nova teria o mesmo poder distintivo do consumo das canções classificadas como MPB, pois elas demandam do público um mesmo tipo de *habitus* cultural para a compreensão das abstrações artísticas.

²⁵³ Deve-se lembrar que outros segmentos de mercado, não politizados, subsidiaram o desenvolvimento da indústria cultural, como a jovem guarda e a música romântica chamada de “brega”. Mais adiante serão apresentados alguns dados sobre tais segmentos. Neles, não haveria uma contradição entre os valores culturais propostos e o

uma possibilidade aventada por Sergio Miceli e outros pesquisadores, segundo a qual “intelectuais e artistas infundem rumos e linguagens nas mídias de cada conjuntura histórica e, reversivamente, as transformações da indústria cultural impõem feições e significados ao trabalho dos produtores culturais.”²⁵⁴

Tal configuração do mercado musical confirma um dos pressupostos metodológicos aqui adotados, de que a mudança dos *princípios* musicais precisa de mudanças externas ao campo no mesmo sentido para que seu *desfecho* seja pertinente tanto ao campo como ao espaço social. As mudanças na indústria fonográfica no sentido de consolidar sua racionalidade produtiva num mercado local (que se apoiavam na constante renovação de valores para o incremento desse mercado) iam ao encontro do posicionamento dos músicos em utilizar a indústria cultural para a divulgação da mensagem nacionalista. Sem que tais músicos se alinhassem ideologicamente com as premissas capitalistas das indústrias culturais, eles contaram com essa demanda do sistema produtivo brasileiro para o sucesso mercadológico de suas respectivas estratégias de legitimação no campo. As mudanças no interior do campo que levaram à canção de protesto e à MPB encontraram no espaço social, mais especificamente na indústria fonográfica, mudanças que tinham o mesmo sentido: a “ida ao povo” da música popular contou com a “ida ao público” do mercado de discos para a coincidência entre reconhecimento e sucesso. Contudo, mais à frente, no contexto de acirramento do autoritarismo e da censura, essa situação de “cumplicidade útil” entre músicos e indústria ficou inviabilizada, uma vez que tal estratégia havia se tornado mais difícil após o AI-5 em 1968. Isto teria contribuído para que diversos artistas procurassem asilo político em outros países.

A mesma situação de impasse entre o engajamento da música produzida no âmbito do *Opinião* e a censura aplicada aos conteúdos foi explorada, ainda que de outra perspectiva, por Napolitano: “O projeto político subjacente ao espetáculo, o de afirmar uma música popular de ‘raiz’ e ‘engajada’ que rompesse com os limites de classe social e região, ficou inviabilizado

desenvolvimento das indústrias da cultura, diferentemente das correntes que desaguariam na MPB. Sobre tais segmentos, vide Araújo (2002).

²⁵⁴ Excerto do Projeto Temático, vinculado à FAPESP e à USP, intitulado “Formação do campo intelectual e da indústria cultural no Brasil contemporâneo”, coordenado por Sergio Miceli, com a participação de mais nove pesquisadores principais (dentre eles Marcelo Ridenti, Maria Arminda do N. Arruda, Lília Schwarez, Esther Hamburger, e Heloisa Pontes), e doutorandos e mestrandos de diversas instituições.

pelas mudanças no nível do mercado, sobretudo a partir de 1968.” (NAPOLITANO, 1998, p. 72-73). O excerto evidencia as diferenças metodológicas entre a obra do historiador e este trabalho: enquanto Napolitano pensa em um “projeto político” presente no *Opinião* (perdido no processo de institucionalização da MPB), este trabalho procurou colocar em evidência que os *princípios* musicais que orientavam a produção musical do período (que tiveram um percurso histórico no meio) só tomaram contornos de um projeto político porque as mudanças no espaço social contribuíram para que seu *desfecho* fosse interpretado como tal. O *princípio* da construção da *brasilidade*, pertinente ao percurso das idéias musicais desde a bossa nova, só se tornou socialmente pertinente porque havia uma demanda por um posicionamento político mais claro frente ao golpe – e nesse sentido a denominação “canção de protesto” exprimiria justamente tal *desfecho*.

Se, como Napolitano, partirmos do pressuposto que havia um “projeto político” no *Opinião*, fica evidente que a MPB, mais permissiva quanto ao tipo de engajamento de seus agentes, não carregou consigo tal projeto. Entretanto, se partirmos do pressuposto que esse projeto político atendia prioritariamente às necessidades das idéias musicais e encontrava respaldo nas idéias políticas, pode-se chegar a outras conclusões. Se considerarmos que uma das “portas de entrada” para a MPB era expressar um engajamento não panfletário, ou apresentar um pensamento sobre o Brasil (como as obras de Edu Lobo ou Chico Buarque), chega-se à conclusão que a carga ideológica do *Opinião* teve continuidade na MPB, ainda que ela tenha se alterado em função dos interesses musicais desses novos agentes, e que ela tenha se diluído por intermédio tanto da atuação das indústrias da cultura como da censura (especialmente após 1968). Se um dos critérios de legitimidade que identificava alguns artistas à MPB era a expressão artística de um pensamento sobre o Brasil (e não um projeto definido em termos políticos), pode-se dizer que a passagem da fase de maior expressão da canção de protesto (1964-1965) para a fase da MPB (1965-1966), que não deixa de expressar certa linha de continuidade entre universo cultural do final dos anos 50 e o do pós-64, é um momento da história da música popular que evidencia os mecanismos de estruturação de um campo e de seus princípios de legitimidade. Dito de outra forma, se um dos elementos de legitimidade da MPB era a expressão de um pensamento político mediado pelas *regras* musicais, a passagem da fase da canção de protesto para a fase da MPB coloca em evidência como essas *regras* musicais foram sendo estruturadas pelos agentes do campo: elas passaram a exigir dos agentes mais comprometidos com a renovação da

expressão musical um engajamento não panfletário, evidenciando que a formulação de tais regras se pautava por preceitos prioritariamente musicais, não apenas políticos. Nesse sentido, a trajetória de Nara Leão seria exemplar da mudança de postura exigida pelo campo, e não as de Sergio Ricardo (desclassificado no festival de 1967) ou Geraldo Vandré.

A trajetória dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle também é representativa, ainda que de uma forma diversa do que a trajetória de Nara Leão, das demandas por engajamento no universo da música popular. O primeiro LP de Marcos Valle foi *Samba Demais*, lançado pela Odeon em 1964²⁵⁵. Metade das doze músicas do disco eram de autoria dos irmãos, todas elas ligadas ao paradigma composicional e interpretativo da bossa nova. Dessas, apenas uma, “Sonho de Maria”, por seu conteúdo poético, pode ser considerada alinhada à cultura nacional-popular. Ainda em 1964, a dupla compôs uma típica canção de protesto, “Terra de ninguém”, que fez sucesso nesse ano na voz de Elis Regina²⁵⁶, e no ano seguinte na gravação de Elis e Jair Rodrigues²⁵⁷, sendo gravada pelos autores apenas em 1968²⁵⁸. Em 1965, Marcos Valle gravou também pela Odeon seu segundo LP, *O compositor e o cantor*²⁵⁹, com quase todas as músicas de autoria dos irmãos. Nesse disco, ligado também ao paradigma da bossa nova, é possível visualizar uma postura ambígua dos músicos. Ao mesmo tempo em que os compositores abrem o disco com a canção “Gente”, cuja letra que alude às injustiças sociais²⁶⁰, eles incluem no repertório do disco a canção “A resposta”, famosa por ser uma crítica à canção de protesto²⁶¹.

Tal postura ambígua revela que os irmãos, para sua inserção no meio musical, não estavam dispostos a abrir mão nem de suas estratégias de distinção (que em função de seus

²⁵⁵ *Samba Demais* (Marcos Valle). Odeon, 1964 [LP].

²⁵⁶ No LP *A Bossa no Paramount* (diversos). RGE, 1965 [LP].

²⁵⁷ No LP *Dois na Bossa* (Elis Regina e Jair Rodrigues). Philips, 1965 [LP].

²⁵⁸ No LP *Viola Enluarada* (Marcos Valle). Odeon, 1968 [LP].

²⁵⁹ *O compositor e o cantor* (Marcos Valle). Odeon, 1965 [LP].

²⁶⁰ Gente que entende/ que não pode dar/ porque nunca na vida sofreu por não ter/ Deus quando fez essa terra pensou/ em fazer tudo bem diferente/ Não que eu queira ter muita coisa demais/ quero é ter um pouco de paz/ quero apenas ter um lugar pra morar/ porque veja bem/ há quem tem/ sem saber/ mais de cem/ pode até mesmo o Senhor se zangar/ e vir para a Terra e tudo mudar.

²⁶¹ Se alguém disser que teu samba não tem mais valor/ porque ele é feito somente de paz e de amor/ não ligue não que essa gente não sabe o que diz/ não pode entender quando o samba é feliz/ o samba pode ser feito de céu e de mar/ o samba bom é aquele que o povo cantar/ de fome basta o que o povo na vida já tem/ por que fazê-lo cantar isso também?// Mas é que é tempo de ser diferente/ e essa gente não quer mais saber de amor/ falar de terra na areia do Arpoador/ quem pelo pobre na vida não faz nem favor/ falar de morro morando de frente pro mar/ não vai fazer ninguém melhorar. Além de “A resposta”, Ridenti destaca a canção “Batucada surgiu” (gravada por Aracy de Almeida em 1966) como uma das músicas engajadas dos irmãos Valle (RIDENTI, 2010, p. 136).

habitus e capitais musicais valorizavam o paradigma composicional da bossa nova), nem de sua inserção no mercado (que naquele momento, a partir das demandas do espaço social, se abria às canções engajadas). O que se observa é que os irmãos, ao contrário de Nara Leão (que empunhava a construção da *brasilidade* como princípio legitimador), não acreditavam no engajamento como uma estratégia de legitimação musical, mas sim como estratégia de inserção naquele mercado específico. Suas estratégias de afirmação no meio musical estariam, portanto, em consonância com seu *habitus*, marcado pelos referenciais de classe média, responsáveis, anos antes, pelo sucesso da bossa nova dentro a classe média universitária. Seus respectivos capitais não poderiam estar dissociados desse referencial cultural, o que teria inclinado os irmãos a traçar uma estratégia de legitimação que priorizava as conquistas formais da bossa nova.

O verso inicial da canção “A resposta” (“Se alguém disser que teu samba não tem mais valor”), explicita bem a motivação de tal estratégia de legitimação dos irmãos: eles não se colocavam contra o engajamento, até porque eles também fizeram canções engajadas – e eram, segundo Ridenti, permeáveis ao sentimento da *brasilidade revolucionária* (RIDENTI, 2010, p. 137). Eles só não queriam que o “samba deles”, ligado ao paradigma da bossa nova, fosse desvalorizado pelos pares que compartilhavam da mesma origem social. No decorrer da canção, ao criticarem o oportunismo de músicos de classe média “que cantavam ‘povo’ e o ‘morro’ quando seu cotidiano não tinha nenhuma relação com eles” (RIDENTI, 2010, p. 136), os irmãos não estariam se colocando contra o engajamento, só estariam denunciando uma postura demagógica – logo ilegítima – de seus pares. Por outro lado, quando a questão era a inserção no mercado, os irmãos Valle também acabaram lançando mão daquilo que criticavam em seus pares, uma vez que eles perceberam que o mercado estava mais disposto a se estruturar a partir desse tipo de produção musical, do que retomar o fenômeno da bossa nova, já sem o poder da novidade. Segundo o depoimento do próprio Marcos Valle,

Houve uma nova mudança na música brasileira quando um certo grupo se reuniu e começou a fazer um tipo de música social. Foi quando Nara Leão rompeu com a bossa nova (...), e gente como Sérgio Ricardo, Carlinhos Lyra, mais tarde Edu Lobo começou a fazer um novo tipo de música que naquela época causou brigas. Eu fui colocado num grupo de cá porque continuei fazendo músicas de amor, eles ficaram sendo o grupo de lá. Em 1965, eu, como outros compositores, me senti um pouco deslocado, não sabendo exatamente o que fazer e também parei (como Menescal). (...) Saí da minha linha para procurar fazer alguma coisa. Fiz (“Preciso aprender a ser só” e “Terra de ninguém”, apresentadas em 1965 no Teatro Paramount em São Paulo). Deu certo. Mas não procurei continuar naquela linha. Resolvemos parar porque não estávamos mais achando o caminho. Inicialmente não concordei com que se estava fazendo porque me pareceu um pouquinho falso aquilo de conservar raízes brasileiras. Embora eu ache que nessa época a música também estava precisando de alguma mudança. Ainda assim, tentei fazer duas músicas desse tipo (de

protesto), “É preciso cantar” e “Um sonho de lugar”, mas logo (em 1965) fui para os Estados Unidos com o Sérgio Mendes. Nos Estados Unidos tive bastante tempo para pensar. (VALLE *Apud* MELLO, 2008, p. 174).

Revela-se assim a arguta percepção desses músicos quanto às diversas instâncias de legitimação do campo: eles desempenharam estratégias diferentes para cada um de seus interesses. No plano interno ao campo, insistiram na legitimação das conquistas da bossa nova (encontrando um espaço até mais favorável nos EUA), e num plano ligado ao mercado brasileiro, aderiram, ainda que pontualmente, ao engajamento da MPB (revelando como a indústria cultural pode infundir rumos – até inesperados – às linguagens artísticas paralelamente ao movimento contrário, em que as linguagens artísticas infundem rumos às indústrias da cultura). Observa-se, ao contrário do que se pode deduzir, que eles não teriam simplesmente “mudado de opinião” (RIDENTI, 2010, p. 137), mas teriam compreendido exatamente o funcionamento do campo, lançando-se no jogo segundo suas *regras*. De qualquer forma, tal passagem (que coloca em evidência que o posicionamento político dos irmãos Valle era mediado pelas estruturas do campo), mostra que o engajamento era um valor cultural socialmente pertinente, fazendo do *Opinião* e da canção de protesto expressões de grande apelo mercadológico.

Outro nome emblemático da canção de protesto foi Geraldo Vandré. Tendo iniciado sua carreira artística cantando boleros, deu uma guinada na própria carreira a partir de “Aruanda”, canção composta em 1958 em parceria com Carlos Lyra (que só seria lançada em 1963). A temática de “Aruanda” remete à problemática da escravidão e de um suposto paraíso dos negros, por esse motivo considerada uma canção da fase da bossa nova “nacionalista”. O primeiro LP de Vandré, de 1964²⁶², traz nove composições suas (sozinho e em parceria) dentre as doze do disco, que ainda traz uma canção de Théo de Barros (“Menino das laranjas”), e duas de Baden e Vinícius (“Berimbau” e “Samba em prelúdio”). O álbum traz sete canções de temática amorosa e cinco que podem ser consideradas políticas. Quanto aos arranjos, boa parte deles remete ao tipo de acompanhamento dos shows e discos do “circuito paulista” (feito por *power* trios que mesclavam elementos de bossa nova, samba e jazz, conforme será caracterizado adiante), sendo que algumas canções trazem ainda arranjos com orquestrações. Uma das músicas (“Fica mal com Deus”, de Vandré) traz além dos instrumentos de orquestra, a instrumentação típica nordestina, com triângulo e agogô marcando o acompanhamento rítmico e pífanos ao fundo. Em “Canção

²⁶² *Geraldo Vandré*. Audio Fidelity, 1964 [LP].

nordestina” tem-se pela primeira vez o tipo de canção que ficaria vinculada à sua imagem: uma típica canção de protesto, com melodia simples, em que o acompanhamento é feito apenas por um violão, com poucos acordes tocados praticamente sem harpejo, com temática política que remete à cultura nordestina. Esse disco marcaria a guinada na carreira de Vandré.

Em 1965, Vandré radicaliza a questão política em seu projeto autoral. O próprio nome do álbum, *Hora de Lutar*²⁶³, já é indicativo da radicalização. Das doze faixas, dez são de Vandré (sendo cinco delas em parceria), além de uma de Luiz Gonzaga (“Asa Branca”) e uma de Chico Buarque (“Sonho de um carnaval”). Todas as músicas podem ser consideradas de protesto, seja pelas letras (que evocam a luta expressa no título do disco, ou a vida em coletividade), seja pelos elementos e escalas musicais nordestinas (como em “Asa Branca”, “Ladainha” e “Vou caminhando”), que a partir de então passariam a caracterizar o projeto autoral de Vandré. As melodias são simples e não pressupõem acordes com inversões ou dissonâncias. Quando há, elas são feitas pelo acompanhamento instrumental de maneira acessória, e, portanto, não são elementos constitutivos da composição.

Em 1966, Vandré lança um disco com regravações (*Cinco anos de canção*²⁶⁴), e em 1968 seu projeto autoral passa a se guiar exclusivamente pelos elementos regionais presentes no LP de 1965. No álbum *Canto Geral* de 1968²⁶⁵ todas as músicas são de sua autoria (quatro delas em parceria). As características gerais do álbum podem ser assim enumeradas: letras políticas (incluindo a temática do “dia que virá”, como em “Arueira”), melodias simples (provavelmente compostas sobre poucos acordes, sem inversões, executados ao violão), acompanhamento com instrumentação típica nordestina (com triângulo na percussão, e viola executando escalas típicas nordestinas – à exceção de “Maria Rita”, em que a viola se assemelha a das toadas).

A participação da canção “Disparada” de Geraldo Vandré e Théó de Barros (interpretada por Jair Rodrigues) no II Festival da Música Popular Brasileira de 1966 (TV Record)²⁶⁶ agregou

²⁶³ *Hora de Lutar* (Geraldo Vandré). Continental/Disco Lar, 1965 [LP].

²⁶⁴ *Cinco anos de canção* (Geraldo Vandré). Som Maior/RCA, 1966 [LP]. Nesse ano, a canção “Disparada” empatou em primeiro lugar com “A banda” de Chico Buarque no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, mas só foi lançada em coletâneas dos Festivais e no LP de Jair Rodrigues (*O sorriso do Jair*. Philips, 1965 [LP]).

²⁶⁵ *Canto Geral* (Geraldo Vandré). Odeon/EMI, 1968 [LP].

²⁶⁶ Nesse ano, a canção “Disparada” empatou em primeiro lugar com “A banda” de Chico Buarque no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, mas só foi lançada em coletâneas dos Festivais e no LP de Jair Rodrigues (*O sorriso do Jair*. Philips, 1965 [LP]).

à canção de protesto outro tipo de regionalismo: a moda de viola, característica das regiões centrais e interioranas do país. O intuito era garantir uma maior comunicabilidade com o “povo brasileiro”, cuja musicalidade não se restringia ao apenas ao samba e ao folclore nordestino, a fim de transmitir uma mensagem política através de uma musicalidade de fácil assimilação. Vandr  considerava que este era seria o novo “caminho” da música popular, porém sabia que o futuro desse “caminho” dependia da legitima o pelos pares. Vandr  sabia que embora o regionalismo expresso pela moda de viola fosse um “caminho possível”, tal caminho esbarraria nas conquistas formais da bossa nova, o que talvez impedisse sua legitima o entre os pares. Nas palavras do próprio músico,

Toda uma linha deveria vir atrás de “Disparada”. E não veio apenas por falta de investimento e por descrédito dos músicos da classe média. (...) Nas vésperas do festival (Solano Ribeiro) me disse: “Por que você não faz uma moda de viola?” Eu tinha intenc es de fazer e acreditava nela mas achava que, se fizesse sozinho, contaria com a resistência dos músicos que só pensam na forma da música, na riqueza e nas inven es. (...) Acho que em can o popular a música deve ser uma funcionária despudorada do texto. (VANDR  *Apud* MELLO, 2008, p, 176)²⁶⁷.

Com base nesse percurso de radicaliza o do engajamento, pode-se dizer que a posi o inventada por Nara foi continuada por Vandr , com a diferença de que se Nara priorizava o samba como elemento de engajamento, Vandr  valorizava os regionalismos, especialmente o nordestino (talvez por ser ele mesmo paraibano) e o das regiões centrais do país. Contudo, Nara reorientou seus interesses em fun o das mudanças do campo, ao passo que Vandr  continuou – ao menos até 1968 – a investir na estratégia da can o de protesto (que inclusive o consagrou em 1968, com “Caminhando” no III FIC).

As participa es Geraldo Vandr  e Sérgio Ricardo nos Festivais, com can es que se tornariam emblemáticas da can o de protesto, podem ser consideradas como interven es históricas que demarcaram as “tomadas de posi o” de seus autores. No caso de Sérgio Ricardo, a politiza o já aparecia em “Zelão” (can o lançada no LP de 1960, *A bossa romântica de Sérgio Ricardo*), e se tornou mais consistente em seu disco de 1963 (*Um senhor de talento*).

²⁶⁷ Caetano Veloso, em depoimento datado de 1967, também considerava este um “caminho possível”, que ele, contudo, não seguiu. Nas palavras do músico: “A música chamada ‘Disparada’ deixa de ser uma influência menor no meu ponto de vista. Essa música tem em si alguns elementos muito importantes de abertura para coisas realmente novas. Pela sua estrutura épica de letra, sua literatura narrativa e tendendo para a violência, o seu tipo de música banal como estrutura musical, simples, mas bela também por isso, e o seu tratamento artesanal de apresenta o, por causa de todas essas coisas, a ‘Disparada’   a primeira tentativa evidente de se fazer uma música brasileira industrial e forte, alguma coisa como o i -i -i .” (VELOSO *Apud* MELLO, 2008, p, 176). Apesar de Caetano não ter seguido por essa linha, a avalia o que faz de “Disparada” já deixa entrever alguns princípios que seriam importantes para a estética tropicalista.

Nesse sentido, a trajetória de Sérgio Ricardo também teria contribuído para o consenso criado em torno da bossa nova “nacionalista”. Ao julgar ser este um “caminho possível”, passou a compor trilhas de filmes com temática social (como em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha), o que teria contribuído para sua “aposta” na canção de protesto mesmo após o período de maior vitalidade dessa proposta (situada entre os anos de 1964 e 1965). Assim, em 1967, Ricardo participou do III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record) com a canção engajada “Beto bom de bola”, em que denuncia a situação de opressão do homem brasileiro a partir da relação entre um jogador de futebol e seus dirigentes. A canção não agradou o público, seja porque não era vibrante como “Zelão” (de 1960) ou como “Disparada” e “Caminhando” de Vandrê (respectivamente de 1966 e 1968), seja porque a canção de protesto já dava sinais de desgaste. A participação de Ricardo no Festival de 1967 foi abreviada pela desclassificação que sofreu após o incidente da quebra e arremesso do violão na platéia, em função das vaias. Tal fato corrobora a argumentação de que a canção de protesto forneceu diversos elementos de legitimidade à MPB, porém, por si só, não resolvia os impasses estéticos e formais já enunciados no “espaço dos possíveis” – o que contribuiu para a não continuidade dessa tendência no campo da MPB.

Outro personagem importante para a compreensão da canção de protesto (embora não se vincule diretamente a ela) é Edu Lobo. A trajetória de Edu Lobo começa a ganhar mais notoriedade a partir de suas composições feitas para o teatro. A pertinência sócio-cultural e o sucesso do *Opinião* fizeram com que o Teatro de Arena de São Paulo – que já vinha num processo de engajamento desde os anos 50 – endossasse a perspectiva de a música engajada reforçar a mensagem teatral. Em maio de 1965, o Arena estreou em São Paulo o espetáculo *Arena conta Zumbi*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. A direção ficou a cargo de Boal, e a direção musical de Carlos Castilho, que chamou o jovem – então relativamente desconhecido do grande público – Edu Lobo para compor as músicas do espetáculo.

Edu Lobo²⁶⁸ já havia lançado em 1962 um compacto duplo²⁶⁹ com quatro músicas (de estilo bossa nova) de sua autoria, mas seu projeto autoral²⁷⁰ só começou a se delinear por volta

²⁶⁸ Nascido em 29 de agosto de 1943 no Rio de Janeiro, filho do compositor Fernando Lobo, Edu Lobo iniciou seus estudos musicais na Academia George Brass, onde estudou acordeon, dos 8 aos 14 anos de idade. Costumava passar as férias na casa de seus tios, em Recife, onde tomou contato com a cultura local, que exerceu forte influência sobre a música que viria a fazer mais tarde. Ainda adolescente, interessou-se pelo violão, recebendo as primeiras noções

de 1963, quando compôs as músicas da peça *Os Azeredos mais os Benevides*, de Vianninha. As canções “Chegança”²⁷¹ (em parceria com Vianninha) e “Borandá”, ambas dessa peça, alcançaram grande sucesso, esta última tendo sido incluída também no espetáculo *Opinião*²⁷². Antes disso, Nara Leão já havia incluído músicas suas no repertório de seus dois primeiros LP’s solo, de 1964. Nesse mesmo ano, Edu começou a gravar seu LP de estréia pelo selo Elenco: *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*²⁷³. Nesse disco, constam as músicas gravadas por Nara, as da peça *Os Azeredos ...*, a canção “Zambi” (em parceria com Vinícius de Moraes), além das que Edu inscreveria no I Festival Nacional de MPB da TV Excelsior, em 1965: “Aleluia” (em parceria com Rui Guerra) e a vencedora “Arrastão” (em parceria com Vinícius de Moraes), interpretada por Elis Regina. Para que as músicas, compostas principalmente em 1963 e gravadas entre 1964 e 1965, permanecessem inéditas até o festival, o LP só foi lançado em 1965.

Segundo os dados biográficos de Edu Lobo²⁷⁴, a canção “Zambi” teria ensejado a idéia do espetáculo *Arena conta Zumbi*. A estética deste espetáculo já foi explorada pela bibliografia pertinente²⁷⁵, e, segundo Napolitano, tinha um enredo mais crítico e sofisticado que o do *Opinião* (NAPOLITANO, 2001, p. 73). A partir desse espetáculo, a canção “Upa neguinho” (de Edu

do instrumento através do compositor Téo de Barros, seu amigo de infância. Mais tarde, estudou com a pianista Vilma Graça. cursou até o 3º ano de Direito na PUC-Rio. Iniciou a carreira profissional em 1961, apresentando-se em casas noturnas cariocas ao lado de Dori Caymmi e Marcos Valle. Vide: <http://www.dicionariompb.com.br/edu-lobo/dados-artisticos>. Consulta em 28/12/2010.

²⁶⁹ *Balancinho/Amor de ilusão*. (Edu Lobo). 1962. [78 rpm]. Contracapa escrita por Vinícius de Moraes, o que contribuiu para sua inclusão na segunda geração da bossa nova.

²⁷⁰ O próprio Edu Lobo descreve seu processo criativo nessa fase em Mello (2008, p. 172). Na página seguinte, quem descreve o processo criativo de suas parcerias com Edu Lobo é Vinícius de Moraes.

²⁷¹ Esta canção era uma das interpretadas por Elis Regina no programa de TV *O Fino da Bossa* na TV Record de São Paulo.

²⁷² Segundo Contier, “essa canção tinha sido muito bem aceita nos círculos bossanovistas alguns meses anteriores à encenação da peça”. (CONTIER, 1998, p. 18). Segundo o historiador, “em *Borandá* (letra e música de Edu Lobo), canção com ambientação rural, o autor 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. Aproximando-se das idéias estético-políticas esboçadas por Glauber Rocha em seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Edu Lobo denuncia a miséria como um sintoma da seca e, paralelamente, 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. A temática dessa canção lembra problemas levantados por Graciliano Ramos em sua obra *Vida Secas*, e filmada por Nelson Pereira dos Santos em 1963-1964: *Deve ser que eu rezo baixo*, e, ironicamente, o autor procura indicar uma resposta: ‘(Pois meu Deus não ouve, não)/ É melhor partir lembrando (Que ver tudo piorar)’. E, em seguida, Edu Lobo resume, em poucas linhas, o retrato sobre as condições de vida do retirante. (...) E, sutilmente, denuncia a relação Igreja/ coronelismo e uma possível solução dos problemas sociais. (...) E, finalmente, sem nenhuma ilusão, o sertanejo procura outros lugares para fugir da seca (...)”. (CONTIER, 1998, p. 18).

²⁷³ *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco, 1965 [LP].

²⁷⁴ Vide: <http://www.edulobo.com.br/site/>. Consulta em 27/12/2010.

²⁷⁵ Vide, por exemplo, Napolitano (2001, p. 70-76).

Lobo em parceria com Gianfrancesco Guarnieri) fez enorme sucesso, sendo interpretada por Elis Regina nos shows do Teatro Paramount e nos programas da TV Record em São Paulo. Edu Lobo lançou as canções da peça num LP solo, com arranjos do maestro Guerra-Peixe, em 1965²⁷⁶, e o LP oficial da peça (que ficou em cartaz até 1967), com a participação vocal dos atores e arranjos do diretor musical da peça (Carlos Castilho), foi lançado em 1968²⁷⁷.

Nesse período entre 1964 e 1966, Edu Lobo contribuiu para o debate musical de várias maneiras: fez parte do universo músico-teatral onde se consolidava a canção de protesto, suas canções foram interpretadas no circuito dos shows no Teatro Paramount em São Paulo onde se consolidava a “música brasileira moderna”, compôs canções em parceria com artistas ligados ao cinema (como Rui Guerra), e participou dos Festivais de MPB transmitidos pela TV. A contribuição de Edu Lobo à MPB será explorada mais adiante neste capítulo. Por ora, cabe registrar que o compositor contribuiu com a tendência da canção de protesto na medida em que suas canções, portadoras de um engajamento não panfletário, fizeram parte do repertório dos dois primeiros LP’s de Nara Leão, do espetáculo *Opinião* (com “Borandá”), e ainda, de forma mais visceral, do espetáculo *Arena conta Zumbi*. Contudo, a obra de Edu Lobo não pode ser restrita à denominação canção de protesto, uma vez que o compositor contribuiu decisivamente para o lançamento das bases musicais daquilo que seria chamado de MPB²⁷⁸ – corrente que viria a suplantar as tendências da canção de protesto e da “música brasileira moderna”.

A dinâmica criativa do “circuito carioca”, conforme já foi aqui descrito, notabilizou a canção de protesto, descrita por Contier (1998, p. 22) como tipo de canção com maior ênfase à parte poética (por vezes transformada em manifesto político) e apoiada em esquemas harmônicos elementares. Em 1964, essa tendência encontrava na figura de Nara Leão seu agente mais emblemático. Mas a seletividade de Nara Leão diante de um contexto relacional (que, em função da dinâmica entre os *princípios* musicais e as demandas do espaço social, sofria constantes transformações), fez com que a intérprete reorientasse seus interesses e abandonasse essa posição a partir de 1965. Assim, a tendência da canção de protesto iniciada por Nara Leão encontraria continuidade, num momento subsequente, nas trajetórias artísticas de Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, que entre 1967 e 1968 se tornariam alvo de polêmicas no meio musical com,

²⁷⁶ *Edu canta Zumbi* (Edu Lobo). Elenco, 1965 [LP].

²⁷⁷ *Arena conta Zumbi* (diversos intérpretes). Fermata, 1968 [LP].

²⁷⁸ O mesmo vale para a obra de Chico Buarque, que será explorada mais adiante.

respectivamente, “Beto bom de bola” (desclassificada no III Festival de MPB da TV Record) e “Para não dizer que não falei das flores” (segunda colocada no III FIC da TV Globo) – canções que, por serem emblemáticas dessa tendência no final da década, podem ser consideradas como intervenções históricas que demarcaram as “tomadas de posição” de seus autores. O engajamento também se faria presente, ainda que de maneira diversa, no “circuito paulista” (analisado no próximo item), que a partir de 1965 foi responsável pela entrada de novos agentes no universo da música popular.

Ligando esses dois circuitos, emerge a figura de Edu Lobo. Tendo se enunciado primeiramente no “circuito carioca”, porém não se vinculando exclusivamente à canção de protesto, o trabalho de Edu Lobo encontrou uma melhor formulação – tanto musical como ideológica – a partir de 1965, com suas participações nos shows e programas televisivos do “circuito paulista” e com a participação de “Arrastão” no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior. Segundo Contier, em Edu Lobo, diferentemente da canção de protesto “típica”, os “sons (altura) e os pulsos (duração) harmonizavam-se com expressiva riqueza estética com os textos poéticos” (1998, p. 22). O desenvolvimento do projeto autoral de Edu Lobo – que no contexto do pós-64 não poderia ainda ser denominado como MPB – ao incorporar seletivamente elementos de todo o percurso das idéias musicais do período, lançaria as bases daquilo que a partir de 1965/66 seria reconhecível como MPB. Os trabalhos de Edu Lobo, assim como os de Chico Buarque (analisados com maior profundidade no próximo capítulo), passariam a ser considerados a partir de 1966 os maiores símbolos da MPB, tendência que sintetizava os dilemas da esquerda nacionalista e as problemáticas musicais do período. A partir de 1966, a sigla MPB, justamente por sintetizar tais questões, passaria a substituir as denominações então correntes da canção de protesto e da “música brasileira moderna”, passando a designar as problemáticas implicadas nessas duas tendências.

A seletividade de Nara exposta em seus LP’s abriria um ciclo de intensos debates no universo musical e anunciaria as principais tendências musicais dos anos 60, o que evidencia sua intuição artística, e também seu papel de “agitadora cultural”. Mas Nara não se apegou exclusivamente a nenhum desses “caminhos possíveis”, nem mesmo à canção de protesto. Conforme a própria intérprete, “Aí então houve a fase de desânimo, pois vi que isso que eu fazia não adiantava nada” (LEÃO *Apud* MELLO, 2008, p. 170). Ou ainda, segundo Maria Bethânia

Houve um enfraquecimento na música de protesto pelo seguinte, todo mundo começou a fazer de araque, aí ficou fajuto e perdeu toda a força. Todo mundo que eu digo são aqueles que iam lá pra minha casa todo dia à tarde mostrar músicas. Eles queriam aparecer. (BETHÂNIA Apud MELLO, 2008, p. 169).

(...) fui um mito no Brasil inteiro, a cantora de ‘Carcará’, foi a glória. Mas eu quis cair fora. (...) A mim, o grande sucesso prejudicaria a parte criativa. Se seu não parasse, estaria hoje destruída, não existiria mais. Nunca entendi nenhum movimento, porque não tenho paciência, não posso jamais ser uma cantora de bossa nova, uma cantora de protesto, uma cantora tropicalista. Como cada dia eu quero cantar uma coisa, prefiro não me ligar a nada e a ninguém, para poder cantar o que quero. (BETHÂNIA Apud MELLO, 2008, p. 215).

Os excertos evidenciam, por parte de Bethânia, a intuição quanto ao funcionamento dos mecanismos de legitimação do campo. Em comum com Nara Leão, Bethânia tinha a predisposição e o interesse em não vincular-se apenas à canção de protesto. Assim, os dois maiores ícones da canção de protesto no contexto pós-64 mudaram seus interesse e estratégias, cabendo sua continuidade principalmente a Geraldo Vandré (e também, num certo sentido, a Marcos Valle, que enveredou pela linha do protesto como parte de sua dupla estratégia de legitimação).

Tendo sido ressaltada a importância da seletividade de Nara Leão e da carga ideológica do espetáculo *Opinião* para as discussões cujo desenvolvimento culminaria na idéia de MPB, é importante frisar que as mudanças internas ao campo contaram com mudanças externas de mesmo sentido capazes de agregar pertinência e legitimidade à tendência da canção de protesto. As razões da eficácia da estratégia distintiva da canção de protesto podem ser compreendidas se forem levadas em consideração as demandas do espaço social, que além de se mostrar aberto à renovação de valores culturais para o desenvolvimento das indústrias da cultura, exigia um posicionamento em relação ao novo contexto autoritário. A dinâmica aqui descrita parece coincidir com a perspectiva de Bourdieu, em que os *princípios* artísticos devem contar com as demandas externas para que seu *desfecho* seja pertinente à vida cultural em questão.

Dentro dessa perspectiva, concordo com Napolitano quando ele diz que “é preciso reconhecer quais os objetivos estético-ideológicos efetivamente perseguidos pelo espetáculo dentro dos limites e possibilidades de sua historicidade” (NAPOLITANO, 2001, p. 72). O que o autor quer dizer é que a única inserção histórica possível do *Opinião* era justamente a de fornecer elementos para o debate cultural, e não “derrubar a ditadura”. A “tarefa” de contribuir com o debate cultural do período foi cumprida pelo *Opinião* com uma competência extraordinária, uma

vez que os principais desdobramentos históricos dessa inserção não foram políticos, mas culturais. Toda a produção musical dos anos 60 foi marcada de alguma forma pela cultura do nacional-popular desenvolvida pelo CPC desde 1961 e pelo *Opinião* em 1964, assim como as indústrias da cultura puderam se desenvolver como nunca a partir desse delineamento ideológico dos produtos culturais. Os desdobramentos culturais do *Opinião* “demarcam a particularidade da indústria cultural brasileira, reestruturada em parte, no processo de diluição da cultura nacional-popular (...)” (NAPOLITANO, 2001, p. 76). Por sua influência no debate cultural do período, o *Opinião* teria sido o símbolo mais forte desse ideário no contexto autoritário. Nesse sentido, também concordo com E. Paiano quando o autor diz que “É só como símbolo – para o campo musical e para a sociedade – que se pode explicar a estupenda repercussão do show ‘Opinião’ ” (PAIANO, 1994, p. 86).

A percepção, originária dos anos 70, de que haveria um “circuito fechado” entre os produtores e os consumidores da canção de protesto – crítica já debatida e superada a partir de trabalhos como o de Contier (1998) e Napolitano (2001, p. 66-67) – pode indicar que era justamente esse o tipo de inserção histórica possível à música popular. Nesse sentido, concordo com Napolitano quando o autor diz que “Só se pode falar de ‘circuito fechado’ se se levar em conta (...) (que ele fazia parte) de uma conjuntura histórica que direcionava o produto cultural para esse tipo de inserção na sociedade” (NAPOLITANO, 2001, p. 75). Se, conforme as perspectivas deste trabalho, a música popular passava por um processo de reconhecimento social e autonomização desde a bossa nova, não seria absurdo pensar em um tipo de inserção histórica que privilegiasse o debate interno (ou, no máximo, com o público restrito) no momento de consolidação dos princípios musicais que embasavam a nova tendência da canção de protesto. Por outro lado, o diálogo restrito observado no *Opinião* no Rio contava com a contrapartida paulistana, contexto em que os músicos procuravam ampliar, qualitativa e quantitativamente, o público das tendências musicais comprometidas com a modernidade musical e os problemas brasileiros. Se a MPB surgiu, conforme será argumentado no próximo capítulo, da síntese entre a canção de protesto e a “música brasileira moderna”, tanto o “circuito fechado” do *Opinião* como o “circuito aberto” dos shows no Teatro Paramount teriam sido *necessários* ao desenvolvimento

do campo. O impacto do *Opinião* no meio cultural²⁷⁹, como se verá a seguir, foi simultâneo e complementar ao impacto do circuito dos shows no Teatro Paramount em São Paulo.

São Paulo: show, disco, TV na configuração da “música brasileira moderna”

Paralelamente ao sucesso de crítica e público do espetáculo *Opinião* no Rio de Janeiro, desenvolvia-se em São Paulo um circuito diverso, em que o meio televisivo passaria a ter a mesma centralidade que o meio teatral tinha para o “circuito carioca”. No contexto carioca, a atuação institucional do CPC desde 1961 foi fundamental para que o processo de renovação da música popular deixasse seus espaços originais – apartamentos da Zona Sul do Rio de Janeiro, boates em Copacabana, e shows coletivos organizados amadoristicamente – e começasse a se desenvolver no âmbito do universo teatral. Portanto, no Rio de Janeiro, o CPC teria sido o elo entre a fase hegemônica da bossa nova (cujos espaços originários eram ambientes intimistas) e a fase da canção de protesto (cujo espaço primordial de atuação era o ambiente teatral).

Já no contexto paulista, deve-se considerar outros aspectos. Como é sabido, São Paulo não teve um papel de destaque na renovação musical iniciada com a bossa nova, passando a ter maior centralidade no processo de renovação da música popular apenas a partir de 1964, com os shows musicais no Teatro Paramount, e, mais especificamente, após o II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1966. Ainda que em São Paulo essa nova onda de renovação da música popular tenha se dado também em teatros, o “conceito” desses shows era radicalmente diferente do “conceito” do *Opinião* no Rio, como se verá adiante. Mas como teria se dado essa mudança de eixo? Como o contexto musical carioca da bossa nova e da canção de protesto teria sido absorvido e transformado pelo contexto paulista? Quais os elos entre esses dois circuitos? Qual a importância de cada um desses circuitos – o carioca e o paulista – para a idéia de MPB?

²⁷⁹ O circuito dos espetáculos músico-teatrais continuou tendo importância no meio musical, e diversas montagens se seguiram ao *Opinião* e ao *Arena conta Zumbi*. As principais do grupo Opinião foram: *Liberdade, Liberdade* (1965); *Se correr o bicho pega* (1966); e *Sáida? Onde fica a saída?* (1967). As principais do Teatro de Arena de São Paulo foram: *Arena canta Bahia* (1965); e *Arena conta Tiradentes* (1967). Deve-se destacar a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil na direção musical de *Arena canta Bahia*, assim como a participação de Tom Zé e Maria Bethânia no elenco da mesma.

Ao contrário do contexto carioca, em que as transformações musicais se apoiaram institucionalmente no CPC (organização estudantil que não se pautava por interesses comerciais), em São Paulo as transformações musicais dos anos 60 parecem ter se apoiado em instituições ligadas de alguma forma ao mercado, como o rádio, os clubes e casas noturnas, e principalmente a TV.

O formato da programação musical das rádios paulistanas nos anos 50 (com programas veiculados ao vivo dos auditórios, bem ao modelo da Rádio Nacional do Rio) dava sinais de desgaste no início dos anos 60, e cabia às emissoras “encontrar novos formatos para fazer frente à considerável produção radiofônica dos anos 50” (MELLO, 2003, p. 32). Fazendo frente aos programas de auditório e aos do tipo *hit parade* (atados ao que “mais vendia”, e não a um tipo de apreciação qualitativa), o novo formato da programação musical passou a contar com os *disc jockeys*, que

eram *experts* em música popular. Além de anunciar, discutiam a matéria com conhecimento de causa, programavam músicas ainda consideradas elitistas (...). Esses radialistas estavam atentos ao que era lançado pelas gravadoras, e também ao que corria nos bares e bocas, em decorrência do incontestável avanço que a bossa nova produziu no conceito de forma musical no Brasil. (...) formavam uma elite de apresentadores e programadores musicais (...), mantendo um compromisso com o que anunciavam, mostrando discernimento e independência no que escolhiam para seus programas, além da capacidade de perceber que algo novo e importante estava acontecendo e devia ser difundido entre os ouvintes. (MELLO, 2003, p. 32-33)

Assim, a programação radiofônica paulistana passaria a contar, a partir do início da década de 1960, basicamente com dois tipos de programas musicais: aqueles de modelo antigo, voltados aos sucessos do mercado e aos chamados “bolerões”; e os do novo formato, feitos em estúdio com comentários críticos dos *disc jockeys*, identificados a um segmento consumidor mais jovem (especialmente os universitários e o público da vida noturna) de gosto musical mais “s sofisticado” e ligado à bossa nova. Os programas do radialista Walter Silva (*A Toca do Disco* na Rádio Record em 1957, e *Pick-up do Pica-Pau* na Rádio Bandeirantes entre 1958 e 1963²⁸⁰) teriam sido os pioneiros desse novo tipo de programação musical veiculada pelo rádio²⁸¹. Esse novo tipo de programação teria contribuído não só para a difusão da bossa nova em São Paulo²⁸²,

²⁸⁰ Walter Silva ressalta que esse programa, segundo dados do IBOPE, teria alcançado a marca histórica de 22% de audiência (SILVA, 2002, p. 15).

²⁸¹ Outros nomes de *disc jockeys* do período seriam os de Henrique Lobo, Humberto Marçal, Fausto Canova, os irmãos Fausto e Ricardo Macedo, e Moraes Sarmiento (do mesmo nível que os anteriores, embora “mais apegado ao tradicional”) (MELLO, 2003, p. 32-33).

²⁸² Segundo Walter Silva, seu programa teria sido o primeiro a veicular a canção “Chega de Saudade” (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por João Gilberto) em rádios paulistanas (SILVA, 2002, p. 263).

mas também para que a cidade passasse a ser um centro produtor orientado por tais categorias de apreciação oriundas do contexto carioca²⁸³. Portanto, o rádio teria atuado como o primeiro elo entre o contexto carioca da bossa nova e o contexto paulista (que desaguaria na renovação musical exposta nos Festivais), sendo um meio fundamental para que o processo de renovação da música popular iniciado com a bossa nova se expandisse para outros pólos urbanos.

O novo tipo de programação musical apresentada pelos *disc jockeys*, ao difundir em São Paulo os referenciais musicais que orientavam a bossa nova carioca, parece ter dinamizado a vida musical paulistana – que contava com bons músicos, capazes de promover tal dinamização. Identificados culturalmente com o conteúdo da nova programação, os universitários das classes mais abastadas de São Paulo começaram a organizar shows de bossa nova nos auditórios de suas escolas, reproduzindo o modelo dos shows de bossa nova no Rio. O primeiro deles foi no auditório da Universidade Mackenzie em 27 de junho de 1961, chamado *A Bossa Nossa*, e trouxe convidados de peso do circuito carioca, como Baden Powell, Geraldo Vandré, Vinícius de Moraes e João Gilberto, além de Nara Leão, então desconhecida em São Paulo (MELLO, 2003, p. 34). Os nomes paulistanos que fizeram parte desse show foram Claudete Soares, Maricene Costa, Alaíde Costa, e Ana Lúcia (uma das intermediárias na organização). Esse teria sido o “primeiro espetáculo paulista de grande repercussão que vinculava a música popular contemporânea a centros estudantis” (MELLO, 2003, p. 34). A partir desse show pioneiro, os estudantes da universidade Mackenzie passaram a organizar outros shows de bossa nova que reproduziam o mesmo modelo de espetáculo, e que ficaram conhecidos como a série *Show da Balança*.

Em setembro de 1961, o Centro Acadêmico de Engenharia do Mackenzie organizou um show antagônico aos de bossa nova, chamado *Cancioneiro Brasil*, e que reuniu nomes da velha guarda como Cyro Monteiro, Cartola, Ataulfo Alves, Jacob do Bandolim, Aracy de Almeida, Silvio Caldas, entre outros (MELLO, 2003, p. 34-35). Mas àquela altura, era impossível reverter

²⁸³ Embora São Paulo já contasse nos anos 50 com diversos equipamentos culturais – como o MASP, o MAM, o TBC, e a Bienal, por exemplo – que faziam da cidade um dinâmico e “moderno” pólo produtor de cultura (ARRUDA, 2001), tal dinamismo aplicava-se prioritariamente às artes cultas. A música popular na cidade de São Paulo, embora fervilhante (como demonstram as obras de Adoniran Barbosa, Germano Mathias e Paulo Vanzolini, por exemplo), não contava com a mesma exposição e reconhecimento que a música popular produzida no Rio de Janeiro, daí a impressão de que São Paulo só se tornaria importante para o universo da música popular a partir dos anos 60.

a penetração da bossa nova no meio estudantil: além da série *Show da Balança* do Mackenzie, houve shows de bossa nova organizados por estudantes secundaristas (como o do Club Harmonia, que, no mesmo dia do show *Cancioneiro Brasil*, reuniu Baden, Vinícius, João Gilberto e Alaíde Costa). Além dos shows estudantis, clubes importantes como o Club Pinheiros investiram nesse tipo de show²⁸⁴: em novembro de 1961, o Pinheiros reuniu Baden Powell, João Gilberto e outros convidados num show para seus associados (MELLO, 2003, p. 35).

Além do rádio e do meio universitário, outra instituição cultural teve importância na disseminação da cultura bossa nova em São Paulo: a televisão. A TV Record de São Paulo, fundada em 1953, não aproveitava totalmente a movimentação em torno do gosto musical da juventude mais abonada de São Paulo no início da década de 60, e a participação dos músicos ligados à bossa nova na programação era apenas esporádica. Caberia à TV Excelsior de São Paulo, fundada em 9 de julho de 1960 pelo poderoso grupo empresarial Simonsen, aproveitar essa demanda para conquistar a audiência. O próprio show de estréia da emissora contou com a participação de nomes da nova geração: João Gilberto se apresentou ao lado de nomes já consagrados como Ary Barroso e Dorival Caymmi. Com tal estratégia menos conservadora em relação à escolha dos músicos, a TV Excelsior foi se firmando como um importante pólo irradiador dos referenciais musicais da bossa nova em São Paulo. O programa *Brasil 60* estreado em 1960 – que tinha seu nome atualizado à medida que os anos se passavam – era “destinado a receber expressivos nomes da cultura nacional, entre escritores e teatrólogos, políticos e maestros, seresteiros e cantores de bossa nova” (MELLO, 2003, p. 36), sendo o principal vetor de difusão desses referenciais pela TV.

Ainda sobre a participação da TV no universo musical, pode-se dizer que São Paulo tinha em 1960 os meios necessários à difusão ampliada de valores culturais renovados. Até os anos 50, a rede formada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro tinha a hegemonia na programação musical dirigida às massas. Com as mudanças no patamar tecnológico das telecomunicações nos anos 50, o rádio foi perdendo sua hegemonia enquanto meio, cedendo espaço ao desenvolvimento das emissoras de TV, tanto no Rio como em São Paulo²⁸⁵. Contudo, as

²⁸⁴ Antes desse show do clube Pinheiros, o Club Paulistano já havia feito um show de bossa nova, com João Gilberto, em 1960.

²⁸⁵ A primeira emissora de TV brasileira foi a TV Tupi de São Paulo (fundada em setembro de 1950 pelo grupo *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand). Em janeiro de 1951, o mesmo grupo fundou no Rio a TV Tupi Rio.

emissoras de TV faziam parte de um circuito predominantemente local, tendo conservado por toda a década de 1950 “uma estrutura pouco compatível com a lógica comercial. Existiam somente alguns canais e a produção e a distribuição televisiva (resumida ao eixo Rio-São Paulo) possuía caráter marcadamente regional” (ORTIZ, 2001, p. 47). Além disso, havia poucos aparelhos televisores e não havia o hábito de se assistir à televisão²⁸⁶. Seria somente nos anos 60 que a TV passaria a ser um meio capaz de atingir um público ampliado. “Como investimento do Estado na área da telecomunicação, os grupos privados tiveram pela primeira vez a oportunidade de concretizarem seus objetivos de integração do mercado” (ORTIZ, 2001, p. 128).

O movimento de integração do mercado pretendido por grupos privados teve em São Paulo um caso exemplar: o do grupo Simonsen, fundador da TV Excelsior. A fortuna do empresário Mário Wallace Simonsen, oriunda da exportação de café e da atividade industrial (atividades historicamente ligadas a São Paulo), foi empregada por seu filho, Wallinho, na fundação da TV Excelsior. A idéia de Wallinho era “montar uma rede nacional de televisão, a exemplo das cadeias norte-americanas, o oposto do que pensavam (...) na TV Record (...) e na TV Rio, que viviam às turras” (MELLO, 2003, p. 35). Nesse cenário, marcado ainda pelo localismo e por uma mentalidade empresarial não plenamente desenvolvida, a TV Excelsior foi responsável por algumas inovações capazes de dar início a uma nova fase na história desse veículo:

Pode-se perceber com clareza a mudança do etos empresarial quando se toma o exemplo da televisão. Neste sentido, a TV Excelsior, fundada em 1960, dá um primeiro passo no processo de racionalização. (...) A idéia de “vender cultura”, colocada de maneira tão explícita, abria a possibilidade de se planejar o investimento em termos de uma racionalidade empresarial. (...) A grande inovação introduzida pela Excelsior foi a racionalização do uso do tempo. (...) Desenvolve-se também a racionalização do tempo dos comerciais. A Excelsior é a primeira emissora de televisão a conceber uma identidade entre tempo e espaço comercial. Os programas tendem agora a não ser mais vendidos ao patrocinador, para se transformarem em veículo do produto a ser anunciado, em tempo comercializável comprado pelo cliente. (ORTIZ, 2001, p. 136-137)

Não cabe aqui aprofundar os pontos discutidos por Ortiz. Contudo, a argumentação do autor permite que seja levantada a hipótese (que deve ser melhor investigada por outras pesquisas) de que a cidade de São Paulo reunia, nos anos 60, melhores condições do que o Rio para que o mercado televisivo se desenvolvesse em novos moldes, fosse devido à mentalidade

Nos anos seguintes mais duas emissoras foram fundadas em São Paulo: em 1952 a TV Paulista, e em 1953 a TV Record. Em 1955 foi fundada a TV Rio no Rio de Janeiro.

²⁸⁶ Para conferir os dados referentes ao número de aparelhos televisores e à audiência da TV nos anos 50, vide Ortiz (2001, p. 47-48).

empresarial, fosse devido ao poder econômico do empresariado paulista. De qualquer modo, confirmada a hipótese ou não, a disputa pela audiência paulistana entre a líder TV Record e a TV Excelsior no início dos anos 60 pode ser encarada como um exemplo da emergência desse mercado mais racionalmente organizado em São Paulo.

Por outro lado, as conseqüências “musicais” desse novo contexto televisivo foram positivas: a disputa por audiência levou a TV Excelsior, mais arrojada em suas estratégias, a introduzir em sua programação os músicos cariocas ligados à bossa nova, favorecendo um intercâmbio de informações e referenciais musicais que se revelaria frutífero ao desenvolvimento da música popular.

Logo no início de suas atividades, a TV Excelsior arrendou o Teatro Cultura Artística (situado próximo à Praça Roosevelt) para o funcionamento de seus estúdios. O lugar não poderia ser mais apropriado: além do Teatro de Arena ter sua sede na vizinhança, grande parte dos bares e boates da noite paulistana situavam-se na mesma região. Isso intensificou o intercâmbio entre os músicos cariocas que vinham para a gravação dos programas na Excelsior e os músicos paulistas que se apresentavam nos bares e boates. O mais famoso e duradouro desses bares foi o *A Baiúca* (onde se formou o Zimbo Trio em 1964²⁸⁷), onde se apresentavam grandes pianistas de jazz, como Moacyr Peixoto e Pedrinho Mattar. Ao lado do prestigiado *A Baiúca* havia o boteco *Baiuquinha*, onde se formaria o Jongo Trio. Também na Praça Roosevelt, havia o *Farney's* (onde tocavam, além do proprietário Dick Farney, as atrações internacionais trazidas pela TV Record), que depois foi comprado pelo pianista carioca Djalma Ferreira, e o *Stardust* (onde se apresentavam Hermeto Pascoal e Jair Rodrigues). Perto da Praça Roosevelt, na Avenida Consolação, ficava o *Cave*, onde se apresentava regularmente Johnny Alf, e esporadicamente Baden Powell e Leny Andrade. Na Avenida Nove de Julho, não muito longe dali, havia o *Claridge*, rebatizado para *Cambridge* em 1962, onde se apresentaram Dick Farney, Walter Wanderley, e Pedrinho Mattar. Do outro lado da Avenida Nove de Julho havia o *Sirocco*, único a privilegiar os sambistas em detrimento dos jazzistas. Mais perto da Praça Roosevelt do que os bares da Avenida Nove de Julho estavam os bares da área da Rua Maria Antônia, conhecida pela proximidade com a Universidade Mackenzie e com a Faculdade de Filosofia da USP. Nessa área, o *Juão Sebastião Bar*, situado na ladeira da Rua Major Sertório, certamente era o mais

²⁸⁷ A formação original do Zimbo Trio é composta pelos músicos Amilton Godóy, Rubinho Barsotti e Luis Chaves.

conhecido. Lá tocava-se de tudo, do twist ao repertório “sofisticado” ligado ao jazz e à bossa nova, interpretado ao piano por Walter Wanderley e cantado por Claudete Soares. O próprio Chico Buarque, então desconhecido, chegou a tocar canções suas no *Juão*, num evento chamado “Noite dos Novos” (MELLO, 2003, p. 41-48). Percebe-se que a troca de atrações entre esses bares era constante, o que contribuiu para o intercâmbio de informações e referenciais entre os músicos, geralmente orientados pelos referenciais do jazz e da bossa nova.

Além dos programas de rádio dos *disc jockeys*, da programação da TV Excelsior, dos shows no Mackenzie e das atrações da vida noturna, o Teatro de Arena foi palco de shows de bossa nova. A partir do segundo semestre de 1962, o jornalista Moracy do Val (que tinha uma coluna sobre a vida noturna de São Paulo) e o repórter Franco Paulino (colunista de música) passaram a organizar *jam sessions* entre conhecidos e desconhecidos no Arena, logo chamadas de *Tardes de Bossa*. Um frequentador desses eventos – nada mais nada menos que Solano Ribeiro, idealizador dos Festivais anos depois – propôs a produção de um evento parecido no horário alternativo das segundas-feiras à meia-noite, chamado de *Noites de Bossa*. Esse evento, que ficou em cartaz de janeiro a abril de 1963, projetou o violonista Théo de Barros e o pianista César Mariano. (MELLO, 2003, p. 52-53). Essas *jam sessions* não se restringiam apenas à bossa nova, e incorporavam o repertório jazzístico executado nos bares e boates. Além do aspecto musical, o Teatro de Arena (que atuava na vida cultural de São Paulo desde 1953) foi relevante nesse contexto por aproximar o público universitário identificado à sociabilidade da bossa nova dos temas politizados, tratados nas peças teatrais produzidas pelo Arena.

Assim ia se formando a cultura musical da juventude paulistana nos anos 60: de um lado, o iê-iê-iê²⁸⁸; e de outro, o circuito formado por programas de rádio, de TV, pelos shows universitários (realizados em universidades e em teatros), e pela vida noturna que, juntos, direcionavam as classes médias universitárias e a boemia a uma fruição musical orientada pelos referenciais do jazz e da bossa nova, e que não desprezava as questões políticas do período. Da mesma forma que acontecera com o público da bossa nova no Rio, o público paulistano desse tipo de música popular *moderna* passaria a ser orientado pelos mesmos referenciais culturais dos

²⁸⁸ O trabalho não se propõe a analisar o circuito do iê-iê-iê, tampouco os princípios de legitimidade da jovem guarda, a não ser em referência ao circuito que originaria a MPB.

produtores de música popular *moderna*, evidenciando certa homologia entre o *habitus* de ambos. Essa seria a base do público dos Festivais a partir de 1965.

Se, após a Era do Rádio, a história do Rio de Janeiro favoreceu nos anos 60 a criação de uma instituição de caráter público (o CPC) para a organização da vida cultural carioca, em São Paulo a história favoreceu, nos anos 60, a criação de instituições culturais privadas ligadas ao mercado. Tal divisão, contudo, demarca o caráter geral desses circuitos, pois é evidente que havia instituições ligadas ao mercado no Rio de Janeiro, e iniciativas ligadas às entidades estudantis em São Paulo. O próprio CPC carioca contava com uma estrutura organizacional capaz de garantir certa profissionalização a seus membros, assim como o Teatro de Arena de São Paulo era ligado ao CPC paulista. A divisão em dois circuitos tem por objetivo ressaltar os aspectos mais marcantes de cada um deles, funcionando mais como “tipos ideais” do que representações objetivas da realidade.

O potencial econômico da cidade de São Paulo (já direcionado às atividades artísticas “cultas” desde os anos 50), aliado à posição marginal de São Paulo no processo de renovação musical iniciado com a bossa nova em 1958, favoreceu que a próxima “onda” de renovação após a bossa nova começasse a se insinuar também em São Paulo, paralelamente à renovação do *Opinião* no Rio de Janeiro. Tal posição marginal de São Paulo na renovação musical entre 1958 e 1960 fez com que os músicos paulistanos manifestassem interesse em se posicionar distintivamente nesse meio, através de uma estratégia que, ao invés de ir pelo caminho da politização, tendia a ir pelo caminho do desenvolvimento das conquistas formais legadas pela bossa nova. Ou seja, a diferença é que a renovação do *Opinião* focava prioritariamente os aspectos ideológicos implicados na música popular, apoiando-se em toda a tradição musical carioca para a proposição dessa renovação; enquanto a renovação que se desenhava em São Paulo desde pelo menos 1961 (e que culminaria na “moderna música popular” exposta nos shows no Teatro Paramount entre 1964 e 1965), sem ignorar os aspectos ideológicos, se apoiava prioritariamente na capacidade de os meios técnicos e do mercado de música dinamizarem e ampliarem a veiculação das propostas musicais que surgiriam a partir da incorporação e re-significação das conquistas formais da bossa nova. Enquanto a renovação do Rio relacionava-se prioritariamente à postura de engajamento e valorização do samba após a fase da bossa “nacionalista” (que encontrava respaldo institucional no CPC para sua maior circulação), a

renovação de São Paulo, sem negligenciar a carga simbólica da canção de protesto, relacionava-se à incorporação e desenvolvimento das conquistas formais da bossa nova e do jazz (encontrando respaldo institucional na modernidade dos meios técnicos e no mercado de música paulistano para a circulação ampliada).

Nesse contexto, deve-se considerar ainda a atuação de alguns agentes que, mesmo não sendo músicos, contribuíram, através de suas respectivas atividades profissionais, para a exposição ampliada da renovação musical que era gestada em São Paulo a partir dos referenciais culturais cariocas. É o caso de Solano Ribeiro e de Walter Silva, que, ao transitarem entre os diversos meios, contribuíram para uma maior exposição do contexto musical paulista.

Solano Ribeiro (que havia sido aluno na Escola de Arte Dramática, tendo atuado no Arena e cantado numa banda de rock chamada *The Avalons*) foi se firmando no Teatro de Arena a partir das *Noites de Bossa*, no início de 1963. Em maio desse ano foi convidado pelo diretor da TV Excelsior, o Boni, para exercer o cargo burocrático de coordenador de produção, o que fez concomitantemente às suas atividades no Arena. Em 1964, o Arena cedeu-lhe o horário principal para a montagem do show *Bossa & Balanço* (com coreografia de Lennie Dale, música do trio de César Mariano, e interpretação vocal de Marisa Gata Mansa), que ficou em cartaz de 17 de abril a 07 de julho de 1964. Em agosto desse ano, Solano passou a produzir diversos programas na TV Excelsior. Em setembro e outubro produziu, sob encomenda dos patrocinadores, uma série de três shows chamados *Primavera Eduardo É Festival de Bossa Nova*²⁸⁹ (que foi ao ar em 10/10/1964 pela TV Excelsior), com convidados ligados ao circuito paulistano (Alaíde Costa, Walter Santos, Ana Lúcia, Paulinho Nogueira, Zimbo Trio, e Pedrinho Mattar Trio) e ao circuito carioca (noneto Oscar Castro Neves, Rosinha de Valença, Os Cariocas, o Copa Trio, e uma nova cantora gaúcha muito badalada entre os músicos da noite carioca: Ellis Regina, grafado ainda com *dois éles*) (MELLO, 2003, p. 53).

A trajetória de Elis Regina, iniciada no Rio Grande do Sul na gravadora CBS²⁹⁰, é emblemática da renovação musical que se desenhou em São Paulo entre 1964 e 1965. Decidida a

²⁸⁹ O título traz o nome dos patrocinadores. A pesquisa não conseguiu identificar o ramo de atuação das casas “Primavera”, mas chegou à informação de que as casas “Eduardo” formavam uma rede de lojas de calçados.

²⁹⁰ Nascida em 17/3/1945 em Porto Alegre (RS), aos onze anos de idade foi ao programa *Clube do Guri* (Rádio Farroupilha de Porto Alegre), e cantou pela primeira vez no rádio. Passou a integrar o elenco fixo do programa, ganhando um pequeno cachê e presentes dos patrocinadores. Tempos depois, tornou-se secretária do programa: além

tentar a carreira no eixo Rio-São Paulo, mudou-se para o Rio em março de 1964. Antes disso, Elis já havia encontrado com o *disc jockey* Walter Silva duas vezes: a primeira delas foi em 1962 no programa *Pick-up do Pica Pau* na Rádio Bandeirantes, para divulgar a canção “Dor de Cotovelo” de seu LP *Viva a Brotolândia!*, de 1961; a segunda delas foi em 1963, quando Walter Silva, substituindo Bibi Ferreira por solicitação de Monoel Carlos, gravava em Porto Alegre o programa *Brasil 63*, da TV Excelsior (SILVA, 2002, p. 217-219). Estabelecida no Rio, após ter sido preterida por Dulce Nunes no LP *Pobre Menina Rica* (de Lyra e Vinícius, lançado em 1964 pela CBS), sentiu-se livre para assinar contrato com a Philips, o que ocorreria em 1965. Mas ainda em 1964, Elis assinou contrato com a TV Rio, participando do programa *Noites de Gala*, ao lado de Marly Tavares, Trio Iraquitã, Jorge Benjor (na época Jorge Ben) e Wilson Simonal. Levada pelo baterista Dom Um Romão (do Copa Trio), participou do show *Bossa Três*, no Little Club, no Beco das Garrafas em Copacabana²⁹¹. A convite do músico Djalma Ferreira, proprietário da boate *Djalma's* em São Paulo, Elis começou uma temporada nessa boate em 5 agosto de 1964, ao lado do cantor Sílvio César e do Quinteto Sambossa 5. O show, contudo, não contou com um público expressivo, sendo a temporada encerrada em 14 de agosto de 1964.

Aproveitando a passagem por São Paulo, Elis participou, em 09 de agosto desse ano, a convite do produtor Solano Ribeiro (também seu namorado) de um show veiculado pela TV Excelsior, ao lado da cantora carioca Wanda Sá (MELLO, 2003, p. 55). A convite de Walter Silva (produtor e diretor do evento), Elis participou do show beneficente para a Associação de Moças da Colônia Sírio-Libanesa, intitulado *Boa Bossa*, realizado no Teatro Paramount em 31 de agosto de 1964 (SILVA, 2001, p. 219). O espetáculo contou com a participação de Agostinho dos Santos, Sílvio César, Lennie Dale, Pery Ribeiro e o Zimbo Trio²⁹². De volta ao Rio,

de cantar, lia recados, nomes de aniversariantes e apresentava os candidatos. Dos nove aos onze anos, frequentou aulas de piano com a professora Waleska, uma vizinha da família, interrompidas por não dispor do instrumento em casa. Em 1959, assinou seu primeiro contrato profissional com a Rádio Gaúcha de Porto Alegre, apresentando-se no *Programa Maurício Sobrinho*. No ano seguinte gravou, para a CBS, seu primeiro compacto simples com as músicas “Dá sorte” e “Sonhando”. Em 1961, gravou seu primeiro LP, também para a CBS, *Viva a Brotolândia*, e foi coroada “Rainha do Disco Clube”. Em 1962, gravou o segundo LP para a CBS, *Poema de Amor*. No dia 31 de dezembro deste mesmo ano, recebeu no Salão de Atos da PUC, em Porto Alegre, o prêmio de Melhor Cantora do Ano. Foi crooner do conjunto Flamboyant, nas noites de Porto Alegre. Em 1962 gravou, para a CBS, o LP *O bem do amor*, produzido por Evandro Ribeiro. Em março de 1964, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/elis-regina/dados-artisticos>. Consulta em 17/01/2011.

²⁹¹ Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/elis-regina/dados-artisticos>. Consulta em 17/01/2011.

²⁹² Idem.

apresenta na boate *Bottle's* (no Beco das Garrafas), ao lado da bailarina Marly Tavares e do pandeirista Gaguinho o show *Sósifor Agora*, sob a direção de Luiz Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli²⁹³. Antes da estréia desse show, o bailarino ítalo-americano Lennie Dale (Leonardo De La Ponzina, que dirigia um show de Wilson Simonal na boate vizinha, o *Little Club*) resolveu ajudar Elis na parte coreográfica, aconselhando Elis a usar os braços em movimentos rotatórios para trás enquanto cantava, no intuito de realçar sua interpretação vocal vigorosa (MELLO, 2003, p. 55). O autor aponta, contudo, que a contribuição mais importante de Lennie Dale ao estilo de Elis Regina foi na própria parte musical:

Como já fizera com Simonal, Lennie sugeriu que, para obter maior impacto, ela poderia utilizar um artifício que não era nenhuma novidade nos shows da Broadway e que, no Brasil, daí em diante seria chamado de “desdobrada”. Elis, uma águia em perceber o que funcionava em música, tratou de aplicar imediatamente a nova idéia. No show que fez a seguir, *O Remédio É Bossa*, novamente no Paramount, em 26 de outubro, Elis testou a desdobrada no ‘Terra de Ninguém’, cantando com o autor, Marcos Valle. Quando ela atacou sozinha (com a *desdobrada*²⁹⁴), o público veio abaixo, para espanto de todos, inclusive de um de seus heróis, Tom Jobim, que também participava do espetáculo. Nesse show e nesse momento, Elis sacou o que seria a chave do seu estilo musical (MELLO, 2003, p. 57).

Observa-se que há, tanto no circuito carioca como no paulista, uma tendência a um tipo de canto mais vigoroso. Se no Rio de Janeiro o repertório do disco de Nara Leão direcionava a intérprete a um canto mais pronunciado, e se o sucesso de Bethânia no *Opinião* deveu-se em boa medida pela capacidade de sua voz dar vigor à transição iniciada por Nara, já em São Paulo, com Elis Regina, esse novo paradigma interpretativo se consolidou e se popularizou – ainda que o canto de Elis fosse muito diferente do das duas outras intérpretes. A atuação dessas três intérpretes acabou por transformar radicalmente o paradigma interpretativo oriundo da bossa nova, tornando possível, inclusive, a popularização de outros intérpretes de voz vigorosa que, ao contrário destas, não eram culturalmente orientados pelo engajamento político, como Wilson Simonal.²⁹⁵

²⁹³ Idem. Sobre as produções da dupla, vide Echeverria (1985, p.30).

²⁹⁴ O recurso da “desdobrada” é caracterizado por uma desaceleração no andamento rítmico, cujo objetivo é ressaltar os tempos fortes dos compassos. Uma canção bastante conhecida na interpretação de Elis Regina que poderia exemplificar tal recurso é “Como nossos pais”, de Belchior, lançada no LP *Falso Brilhante* de 1976. Os últimos versos “ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”, interpretado com a “desdobrada”, teria a seguinte acentuação (marcada pelos termos em negrito): “ainda **somos os mesmos e vivemos como nossos paaa-a-a-a-a-a-ais**”. O termo “desdobrada” corresponde à denominação usual que o recurso ganhou no meio musical brasileiro, mas em termos de notação musical, trata-se de um *rallentando* (MELLO, 2003, p. 68-69).

²⁹⁵ A importância dos intérpretes nesse contexto também foi descrita por Arnaldo Contier, em excerto já reproduzido neste trabalho. Vide Contier (1998, p. 23).

Convidada mais uma vez por Solano Ribeiro, Elis participou em 10 de outubro de 1964 do show *Primavera Eduardo É Festival de Bossa Nova*, transmitido pela TV Excelsior, onde novamente utilizou o recurso da desdobrada, dessa vez na música “Menino das Laranjas”, de Théo de Barros. A partir de então, Elis passaria a concentrar suas apresentações em São Paulo, onde os shows no Teatro Paramount começavam a ganhar notoriedade (o que garantia a Elis cachês maiores do que aqueles pagos no Beco das Garrafas). Esse, inclusive, teria sido um dos motivos da briga entre Elis e Ronaldo Bôscoli, produtor dos shows que Elis fazia no Beco (ECHEVERRIA, 1985, p. 31-32).

O primeiro show realizado no Paramount foi *O Fino da Bossa* (em 25 de maio de 1964), organizado pelos estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e comandado por Horácio Berlink, Eduardo Muylaert e João Leão. Segundo Walter Silva, os estudantes trouxeram “todos os nomes mais importantes do movimento, que pela primeira vez atuavam no palco do Teatro Paramount” (SILVA, 2002, p. 182-183). A partir de então, Walter Silva passou a produzir e dirigir alguns dos espetáculos do Paramount organizados pelos estudantes, como o *Samba Novo* (em 24 de agosto de 1964), o já citado *Boa Bossa* (em 31 de agosto de 1964, primeiro show de que Elis Regina participou no Paramount), *O Remédio é Bossa* (em 26 de outubro de 1964), *Mens Sana in Corpore Samba* (em 16 de novembro), *I Dentisamba* (em 23 de novembro), bem como os LP’s gravados a partir desses shows (incluindo o LP *O Fino da Bossa*, do primeiro desses shows). Um quadro-resumo dos principais eventos musicais ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo durante o período, bem como os LP’s gravados ao vivo nessas ocasiões, é apresentado a seguir, a fim de proporcionar uma rápida visualização desses marcos:

**Quadro II – Resumo dos principais eventos musicais: São Paulo e Rio de Janeiro
(1959 – 1966)²⁹⁶**

	Rio de Janeiro		São Paulo		
	Espectáculos	Discos	Shows	Discos	Programas TV
1959	<i>Festival de Samba Moderno / 1ª 2ª e 3ª Samba Sessions</i>				
1960			<i>Show de Bossa Nova</i> (Club Paulistano)		<i>Brasil 60</i> (TV Excelsior – SP)
20/05/1960	<i>Noite do Amor, do Sorriso e da Flor</i> (Faculdade Arquitetura RJ)				
	<i>Noite do Sambalço</i> (Universidade Católica RJ)				
27/06/1961			<i>A Bossa Nossa</i> (Auditório Universidade Mackenzie)		
1961			Série <i>Show da Balança</i> (Auditório Universidade Mackenzie)		<i>Brasil 61</i> (TV Excelsior – SP)
09/1961			<i>Cancioneiro do Brasil</i> (Auditório Universidade Mackenzie)		
			<i>Show de Bossa Nova</i> (Club Harmonia)		
11/1961			<i>Show de Bossa Nova</i> (Club Pinheiros)		
2º sem/1962	<i>O Encontro</i> (Boate Au Bom Gourmet)	<i>O Encontro</i> . Copacabana, Brasil. Agosto-1962. [LP].	<i>Tardes de Bossa</i> (Teatro de Arena)		<i>Brasil 62</i> (TV Excelsior – SP)
	<i>Bossa Nova at Carnegie Hall</i> (Carnegie Hall, EUA)	<i>Bossa Nova at Carnegie Hall – Live</i> . Audio Fidelity, USA, Nov./1962. [LP]			
jan-abr/1963			<i>Noites de Bossa</i> (Teatro de Arena)		<i>Brasil 63</i> (TV Excelsior – SP)
17/04 a 07/07/1964			<i>Bossa & Balança</i> (Teatro de Arena)		
25/05/1964			<i>O Fino da Bossa</i> (Teatro Paramount)	→ <i>O Fino da Bossa</i> . RGE, 1964 [LP]	
24/08/1964			<i>Samba Novo</i> (Teatro Paramount)		
31/08/1964			<i>Boa Bossa</i> (Teatro Paramount)		
10/10/1964					<i>Primavera Eduardo É</i> <i>Festival de Bossa Nova</i> (TV Excelsior – SP)
10/1964			<i>1ª Audição</i> (Colégio Rio Branco)	→	<i>1ª Audição</i> (TV Record – SP)
19/10/1964			<i>Bossa só</i> (Clube Hebraica)		
26/10/1964			<i>O Remédio é Bossa</i> (Teatro Paramount)		
16/11/1964			<i>Mens sana in corpore samba</i> (T. Paramount)		

²⁹⁶ Embora o quadro indique ter havido um deslocamento da centralidade musical do Rio de Janeiro para São Paulo, deve-se considerar que a noite carioca não deixou de existir. Os músicos continuaram a se apresentar nas casas noturnas e teatros cariocas, contudo, os eventos paulistanos parecem ter sido, segundo a bibliografia, mais significativos para o desenvolvimento musical que culminou na MPB.

23/11/1964			<i>I Denti Samba</i> (Teatro Paramount)	<i>Os Grandes Sucessos do Paramount.</i> RGE, 1964/1965. [LP]	
11/12/1964	<i>Show Opinião</i> (Teatro Shopping Copacabana)	<i>Opinião de Nara.</i> Philips, 1964.[LP]			
29/03/1965			<i>B.O. 65</i> (Teatro Paramount)	<i>Paramount – o templo da bossa.</i> RGE, 1965. [LP]	
06/04/1965					final I Festival Nacional de Mús. Popular Brasileira (TV Excelsior – RJ)
08, 09 e 12/04/1965			<i>Dois na Bossa</i> (Teatro Paramount)	<i>Dois na Bossa.</i> Philips, 1965. [LP]	<i>O Fino da Bossa</i> (musical seriado TV Record – SP) [Estréia 19/05/1965]
01/05/1965			<i>Arena conta Zumbi</i> (Teatro de Arena – SP)	<i>Edu canta Zumbi.</i> (Edu Lobo) Elenco, 1965 [LP]. <i>Arena conta Zumbi.</i> (vários interpr.) Fermata, 1968. [LP]	
08 e 09/06/1965	<i>Rosa de Ouro</i> (Teatro Jovem)	<i>Rosa de Ouro.</i> EMI, 1965. [LP]			
07/1965					<i>Bossaudade</i> (musical seriado TV Record – SP)
09/1965					<i>Jovem Guarda</i> (TV Record – SP)
1965			<i>Cinco na Bossa</i> (Teatro Paramount)	<i>Cinco na Bossa – ao vivo</i> (Edu Lobo, Nara Leão, Tamba Trio). Philips, 1965. [LP]	
1965				<i>O Fino do Fino.</i> (Elis Regina e Zimbo Trio) Philips, 1965 [LP] <i>A Bossa no Paramount</i> (diversos). RGE, 1965 [LP]	
1965			<i>Arena conta Bahia</i> (Teatro de Arena – SP)		
05/06/1966					final II Festival Nacional de Mús. Popular Brasileira (TV Excelsior – SP)
10/10/1966					final II Festival da Mús. Popular Brasileira (TV Record – SP)
24/10/1966					final I Festival Internacional da Canção (TV Rio – RJ)
10/1966					final <i>O Encontro da Jovem Guarda</i> (B. Horizonte, MG)

Depois do *Boa Bossa* e do *Primavera Eduardo ...*, Elis participou junto com o Zimbo Trio, ainda em outubro de 64, do show *1ª Audição* no Colégio Rio Branco, que se transformaria no programa homônimo veiculado pela TV Record. A convite do próprio produtor Walter Silva, Elis participou, com mais quinze artistas, do show *O Remédio é Bossa*. Todos esses shows tinham o mesmo formato: “Na primeira parte, apresentavam-se amadores como Francisco

Buarque de Hollanda, Taiguara, Toquinho, César Roldão Vieira, Milton Nascimento, Bossa Jazz Trio e muitos outros” (SILVA, 2002, p. 183), e na segunda parte, os nomes mais conhecidos (geralmente convidados do Rio de Janeiro). A atuação de Elis Regina nesse show foi assim descrita por Walter Silva: “Foi um estouro. Uma loucura. E olhem que mais de quinze artistas se apresentaram com Elis nesse show que ela roubou para si. Tal sucesso nos animou a colocá-la estrelando seu primeiro show em São Paulo, no Paramount, para mais de duas mil pessoas” (SILVA, 2002, p. 218). Sua estréia como estrela principal – na segunda parte – foi no show seguinte, o *I Denti Samba*, e foi acompanhada pelo Copa Trio. Na primeira parte se apresentaram, entre outros, os amadores Chico Buarque, Toquinho, e Taiguara.

Em São Paulo, Solano Ribeiro e Walter Silva apresentaram Elis Regina a Marcos Lázaro, um argentino que começava a carreira de empresário. Em fevereiro de 1965, Elis mudou-se para São Paulo, hospedando-se na casa de Lázaro, que passaria a ser seu empresário (ECHEVERRIA, 1985, p. 32-33). Contratada da Philips, Elis começou a gravação de seu LP *Samba eu canto assim*²⁹⁷, de estilo bastante diferente de seus outros três trabalhos. Recebeu diversos prêmios de melhor cantora de 1964 (MELLO, 2003, p. 58; ECHEVERRIA, 1985, p. 57-58), e foi convidada por Solano Ribeiro para defender duas músicas no I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior: “Por um amor maior”, de Francis Hime e Ruy Guerra; e “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Depois do primeiro lugar com “Arrastão”, Elis fez o show *Dois na Bossa*, com Jair Rodrigues e Jongo Trio, cuja gravação resultou no LP *Dois na Bossa* e no programa de TV *O Fino da Bossa* produzido pela TV Record. Essas últimas passagens da trajetória de Elis – o novo LP, a participação no Festival, e os “produtos *Dois na Bossa*” – merecem atenção, pois elas antecipam as transformações pelas quais a música popular passaria dali em diante.

Até o momento, a exposição sobre a vida cultural paulistana no início dos anos 60 teve por objetivo ressaltar como foi a penetração do universo simbólico da bossa nova em São Paulo: ela foi introduzida através do rádio, e foi adotada pela juventude universitária e pelos músicos de repertório jazzístico da noite paulistana. Por outro lado, a exposição procurou enfatizar como o mercado musical paulista – que contava com agentes que atuavam em diversas frentes, como Solano Ribeiro e Walter Silva – se estruturou a partir da penetração da bossa nova e dos desdobramentos que ela sofreu na noite paulistana. Tal estruturação garantiu uma exposição

²⁹⁷ *Samba eu canto assim* (Elis Regina). Philips, 1965 [LP].

ampliada das transformações musicais que levariam à idéia de MPB. Enquanto no Rio a “saturação” da bossa nova levou ao engajamento, em São Paulo, ainda que não se desprezassem as questões políticas implicadas na produção cultural, a penetração da bossa nova não só dinamizou a cena musical como principalmente levou a um grande desenvolvimento das indústrias da cultura, especialmente a TV. São Paulo, até então marginal no processo de renovação da música popular iniciado com a bossa nova, foi gradativamente conquistando uma posição de destaque no processo de renovação musical (processo em que Elis Regina se tornaria uma personagem emblemática), passando a ser o palco dos principais debates em torno da música popular a partir do Festival de 1966.

Dessa forma, os elementos musicais do circuito carioca e os desdobramentos que a bossa nova sofreu em São Paulo, assim como a capacidade de projeção ampliada do circuito paulista, contribuíram para os debates que culminariam na idéia de MPB. Tendo sido apontadas as peculiaridades do contexto paulista, cabe agora analisar, através da trajetória exemplar de Elis Regina, como os elementos musicais originalmente cariocas foram re-significados no contexto paulista, ensejando a idéia de MPB.

Da “música brasileira moderna” à MPB

Conforme já foi salientado, uma mudança no padrão expressivo já havia começado a se delinear com a ênfase dada ao samba de morro nos discos de Nara Leão. As interpretações de Nara, e principalmente de Maria Bethânia, no espetáculo *Opinião* podem ser interpretadas como sinais importantes dessa mudança. As próprias *performances* de Elis Regina no Beco das Garrafas no Rio indicavam que a era do padrão expressivo intimista da bossa nova dava sinais de desgaste. O surgimento de nomes como os de Wilson Simonal²⁹⁸, Jair Rodrigues²⁹⁹, e Jorge

²⁹⁸ Começou a carreira como *crooner*. Em 1963, lançou pela Odeon seu primeiro LP, *Tem algo mais*, obtendo muito sucesso com a música “Balanço Zona Sul” (Tito Madi). No ano seguinte, viajou pela América do Sul e América Central com o Bossa Três, liderado pelo pianista Luís Carlos Vinhas. Ainda em 1964, gravou o LP *A nova dimensão do samba* (Odeon), com destaque para as faixas “Lobo Bobo” (Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli) e “Naná” (Moacir Santos). Em 1965, gravou o LP *Wilson Simonal* (Odeon), destacando-se “Garota moderna” (Evaldo Gouveia e Jair Amorim). Durante a década de 60, lançou diversos LP’s, todos pela Odeon. Em 1969, no encerramento do IV Festival Internacional da Canção, destacou-se por reger um coro formado pela platéia de 15.000 pessoas que lotavam o Maracanãzinho. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/wilson-simonal/dados-artisticos>. Consulta em 16/01/2011.

Ben³⁰⁰, a despeito de suas diferenças, pode confirmar que a necessidade de mudança no padrão expressivo já era sentida por diversos artistas dessa fase. Além disso, os elementos “afro” na trilha sonora do espetáculo *Arena conta Zumbi*, feita por Edu Lobo, indicavam que a mudança no padrão expressivo extrapolava a interpretação vocal, fazendo-se sentir também no paradigma composicional (até então dominado pelas conquistas formais da bossa nova). O meteórico sucesso de Elis Regina após o show *O Remédio é Bossa* pode ser considerado, dessa perspectiva, como a “prova dos nove” de que a necessidade de mudança era sentida tanto pelos músicos como pelo público.

²⁹⁹ Iniciou sua carreira em 1957, atuando como *crooner* em casas noturnas do interior de São Paulo. A partir de 1960, passou a cantar na capital paulista, participando de programas de calouros. Gravou seu primeiro disco (78 rpm) em 1962, com duas músicas para a Copa do Mundo do mesmo ano. Lançou em seguida um compacto simples contendo as canções “Balada do homem sem Deus” (Fernando César e Agostinho dos Santos) e “Coincidência” (Venâncio e Corumba). Seus primeiros LPs foram *Vou de samba com você* e *O samba como ele é*, lançados em 1964 pela Philips. Nessa época, atingiu grande popularidade com sua interpretação da música “Deixa isso pra lá” (Alberto Paz e Edson Meneses), marcada pela gesticulação que fazia com a palma da mão. Em 1965, substituiu Baden Powell no show realizado no Teatro Paramount, em São Paulo. Foi nesta ocasião que cantou pela primeira vez ao lado daquela que seria sua parceira, a estreante Elis Regina, com quem lançou em seguida o LP *Dois na bossa*, gravado ao vivo e lançado pela Philips. Além da série *Dois na Bossa* (no. 2 e 3), em 1966 gravou o LP *O sorriso do Jair* (Philips). Participou, nesse ano, do II Festival de Música Popular Brasileira (TV Record), defendendo a canção “Disparada” (Geraldo Vandré e Teo de Barros). Em 1967 gravou o LP *Jair* (Philips). Em 1968, participou do IV Festival de Música Popular Brasileira (TV Record), obtendo a terceira colocação do júri popular com a música “A família” (Chico Anysio e Ari Toledo). Também nesse ano, participou da Bienal do Samba (TV Record), em São Paulo, com “O que dá pra rir, dá pra chorar” (Billy Blanco), classificada em quinto lugar no evento vencido por Elis Regina com “Lapinha” (Baden Powell e Paulo César Pinheiro). Ainda em 1968, lançou o LP *Menino rei da alegria* (Philips). Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/jair-rodriques/dados-artisticos>. Consulta em 16/01/2011.

³⁰⁰ Iniciou sua carreira artística em 1961, como pandeirista, ao lado do Copa Trio, grupo liderado pelo organista Zé Maria, que se apresentava na casa noturna Little Club, no Beco das Garrafas (RJ). Em seguida, apresentou-se no Bottle’s, também no Beco das Garrafas, cantando e tocando músicas de sua autoria. Atuou, também nessa época, como cantor de rock, na boate Plaza (RJ). Em 1963, voltou a apresentar-se no Bottle’s, acompanhado pelo Copa Cinco, integrado por Meireles (sax), Pedro Paulo (trompete), Toninho (piano), Dom Um (bateria) e Manoel Gusmão (baixo). Ainda em nesse ano, realizou sua primeira participação em estúdio, atuando como *crooner* nas faixas “Mas que nada” e “Por causa de você, menina”, ambas de sua autoria, incluídas no LP *Tudo azul*, de Zé Maria. Em seguida, foi contratado pela gravadora Philips, e gravou um 78 rpm com essas duas músicas, acompanhado pelo Copa Cinco. O disco obteve muito êxito. Nesse mesmo ano, gravou seu primeiro LP, *Samba esquema novo* (Philips), contendo essas duas canções, além de “Chove chuva”, que veio consolidar seu sucesso como cantor e compositor. O disco atingiu um total de 100 mil cópias vendidas, marca incomum para a época. Em 1964, lançou os LP’s *Sacundin Ben samba* e *Ben é samba bom*, ambos pela Philips. No ano seguinte, viajou para os Estados Unidos, a convite do Ministério das Relações Exteriores, apresentando-se em clubes e universidades, durante três meses. Dono de um estilo único, chegou a participar de programas antagonônicos como *O fino da bossa e Jovem guarda* (TV Record). Nessa época, algumas de suas canções foram gravadas nos Estados Unidos: “Mas que nada” e “Chove chuva”, por Sérgio Mendes, que chegaram às paradas de sucesso norte-americanas, “Zazoeira”, por Herp Albert, e “Nena Naná”, por José Feliciano. Lançou pela Philips, em seguida, os LP’s *Big Ben* (1965), com destaque para “Agora ninguém chora mais” e “O bidu - silêncio no Brooklin” (1967). Em 1968, foi convidado para apresentar-se no programa *Divino maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, transmitido pela TV Tupi. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/jorge-bem/dados-artisticos>. Consulta em 16/01/2011.

As indústrias da cultura que se desenvolviam em novos moldes no contexto paulistano deram grande visibilidade às transformações que aconteceriam na música popular no início dos anos 60. O perfil estilístico de tais transformações começou a se delinear graças à complementaridade entre os elementos musicais do circuito carioca e do circuito paulista. Em São Paulo pôde haver uma síntese entre, de um lado, os elementos musicais do circuito carioca (a sofisticação melódica e harmônica da bossa nova; o engajamento; o reconhecimento social do samba de morro; e o prenúncio de uma mudança de padrão expressivo nos paradigmas interpretativos e composicionais) e, de outro, os elementos do circuito paulistano (a existência de um grande número de excelentes instrumentistas de repertório ligado à bossa nova e ao jazz, ávidos por maior protagonismo no processo de modernização da música popular, e que formariam os *trios* que deram sustentação instrumental à MPB³⁰¹; e a “grande vitrine” proporcionada pelos shows no Teatro Paramount e pelas TVs Excelsior e Record). A nova onda de renovação da música popular tendia, portanto, a *assimilar seletivamente* todo o percurso da música popular brasileira desenvolvida no Rio de Janeiro no século XX, cabendo a São Paulo alçá-la a vãos mais amplos em termos de público. Não seria à toa que o formato desses shows incluía músicos novatos e reconhecidos, paulistas e convidados cariocas: tais presenças, recrutadas dentre todas as correntes com alguma legitimidade no universo da chamada “música brasileira” (que excluía o iê-iê-iê – a essa altura já chamado de jovem guarda), atestam a tendência de assimilação de diversos elementos para a formação de uma corrente integradora de características estilísticas variadas. A renovação exposta em São Paulo foi assim percebida por Zuza Homem de Mello, personagem privilegiado dessas transformações³⁰²:

(...) a música na cidade de São Paulo iria passar por uma substancial transformação, rotulada na imprensa como movimento de integração da música popular. Sem se identificar como uma tendência, essa transformação foi se dando gradativa e espontaneamente em bares e teatros, na televisão e nas rádios paulistas (...) (MELLO, 2003, p. 31)

A característica “integradora” dessa renovação foi assim descrita por Napolitano:

Este circuito aprofundou a busca da síntese entre a bossa nova “nacionalista” e a tradição do samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe. O entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstrou o enorme potencial de público para a música brasileira, logo percebido

³⁰¹ Os principais *power* trios paulistas eram o Zimbo Trio e o Jongo Trio (este último formado por Cido Bianchi, Sabá e Toninho Pinheiro).

³⁰² Em 1959, foi contratado pela TV Record, onde atuou durante dez anos, tendo sido responsável pelas contratações de dezenas de artistas internacionais como Sammy Davis Jr. e Sarah Vaughn. Atuou, também em produção e como engenheiro de som dos programas musicais de MPB e dos festivais de música dos anos 1960 realizados pela emissora. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/zuza-homem-de-mello/biografia>. Consulta em 17/10/2011.

pelos produtores e empresários ligados à TV. (...) Se o Opinião demarcou um espaço de resistência ao golpe militar no Rio de Janeiro, em São Paulo a platéia estudantil transformou os eventos do Paramount em exemplos de afirmação de uma cultura de oposição, jovem, nacionalista e de esquerda, mas ao mesmo tempo “sofisticada e moderna”. Além desse aspecto, os shows do Paramount, dotados de uma estrutura profissional mínima e expondo os artistas a uma performance que rompia os pequenos públicos das casas noturnas e dos palcos escolares, demonstravam o amplo potencial de público dos gêneros musicais tributários da bossa nova (NAPOLITANO, 2001, p. 61).

Sem um nome capaz de designar de maneira apropriada tais transformações, o tipo de música apresentada no Teatro Paramount e nos bares da cidade foi temporariamente denominada “música brasileira moderna” ou “moderna música popular brasileira” (MMPB), expressões que não eram capazes ainda de revelar a característica “integradora” da nova música que ali ia se desenhando.

Antes de se chegar à participação de Elis no I Festival da TV Excelsior e aos “produtos *Dois na Bossa*”, vejamos as características dos discos de “música brasileira moderna” produzidos a partir dos shows no Teatro Paramount. O primeiro deles foi *O Fino da Bossa*, gravado ao vivo em 25 de maio de 1964 (show produzido e dirigido por estudantes, e que não contou com a participação de Elis Regina), produzido por Walter Silva e lançado pela RGE³⁰³. O repertório e a ficha técnica do disco³⁰⁴, reproduzidos a seguir, é de fundamental importância para a compreensão das transformações musicais do período:

- 1 “Onde está você?” (O. Castro Neves/L. Fiorini)
Interpretação: Noneto Oscar Castro Neves (instrumental) e Alaíde Costa (vocal);
- 2 “Garota de Ipanema” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)
Interpretação instrumental: Zimbo Trio
- 3 Pot-pourri “Gosto que me enrosco” (Sinhô) / “Agora é cinza” (Bide/ Marçal) / “Duas contas” (Garoto) / “Bossa na Praia” (Geraldo Cunha/Pery Ribeiro)
Interpretação violão: Paulinho Nogueira
- 4 “Tem dó” (Baden Powell/Vinícius de Moraes)
Interpretação: Noneto Oscar Castro Neves (instrumental) e Ana Lúcia (vocal)
- 5 “Consolação” (Baden Powell/Vinícius de Moraes)
Interpretação violão: Rosinha de Valença
- 6 “Chove chuva” (Jorge Ben)
Interpretação: sem informações (instrumental) e Jorge Ben (vocal)
- 7 “Desafinado” (Tom Jobim/Newton Mendonça)
Interpretação: Noneto Oscar Castro Neves (instrumental) e Wanda Sá (vocal)
- 8 “Maria moita” (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes)
Interpretação: sem informações (instrumental) e Nara Leão (vocal)

³⁰³ Segundo Walter Silva, a empresa era quem fornecia todo o equipamento de som usado nesses shows, daí o direito de lançar os LP's. (SILVA, 2002, p. 182-183).

³⁰⁴ Fonte: *Discos do Brasil*. Disponível em:

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03654. Consulta em 17/01/2011

9 “Berimbau” (Baden Powell/Vinícius de Moraes)
Interpretação instrumental: Noneto Oscar Castro Neves

Do ponto de vista da renovação iniciada com a bossa nova, observa-se que o repertório do disco trazia músicas das correntes mais importantes da música brasileira – e nesse sentido a seqüência do pot-pourri é exemplar: o samba dos pioneiros (Sinhô), o samba dos anos 30 (Bide e Marçal), a excelência técnica e a harmonização dissonante que antecederam a bossa nova (Garoto), e a bossa nova (Pery Ribeiro). Nas demais faixas do LP, figuram as tendências da bossa nova, da bossa nova “nacionalista”, os afro-sambas, e ainda a tendência do samba-soul de Jorge Ben (que antecipa alguns dos elementos que seriam propostos no tropicalismo). Percebe-se que as principais correntes portadoras de algum elemento “brasileiro” (em contraposição à música “entreguista” da jovem guarda) foram contempladas, ainda que de uma perspectiva seletiva. Se levarmos em consideração que o espetáculo *Opinião* do Rio ainda não havia sido estreado (e, portanto, tendência da canção de protesto ainda não havia sido completamente delineada), e que a bossa “nacionalista” era a tendência mais politizada de então, pode-se dizer que o repertório do LP gravado no Paramount endossava a tendência ao engajamento do circuito carioca, uma vez que, além de ter registrado Nara Leão interpretando a bossa “nacionalista” de Lyra, expôs, através da escolha do repertório, todo o percurso das idéias musicais que levou ao engajamento³⁰⁵.

Contudo, o LP não indica que havia a intenção de “copiar” o que estava sendo feito no Rio. As versões das músicas, sempre amparadas por um acompanhamento instrumental distinto do das gravações originais, deixa entrever as particularidades musicais do circuito paulista integrando-se às particularidades musicais do circuito carioca. Melhor explicando: a música que se executava na noite paulistana no início dos anos 60 não era a mesma bossa nova que se tocava na noite carioca. Enquanto no Rio os músicos se preocupavam em assimilar e difundir a batida de violão trazida por João Gilberto (o que multiplicou a *geração* bossa nova), em São Paulo os músicos procuravam incorporar elementos do jazz a tal repertório, resultando num tipo de música que não deixava de assimilar as conquistas formais da bossa nova (especialmente a harmonização dissonante e a sofisticação melódica), mas agregava a elas elementos percussivos

³⁰⁵ O engajamento da “música brasileira moderna” também foi percebido por Napolitano, ainda que de outra perspectiva. Para o autor, nesses shows havia um “espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Nesse sentido, tais expressões musicais eram tão ‘políticas’ quanto as letras das canções de protesto mais explícitas” (NAPOLITANO, 2001, p. 63).

do samba e elementos timbrísticos do jazz, o que, por sua vez, exigia uma interpretação vocal menos intimista e mais compatível com os ataques percussivos mais acentuados.

Ao invés do acompanhamento ser caracterizado pela suavidade do violão ou do piano marcado pelas batidas suaves de vassourinha (como no paradigma da bossa nova), esse novo tipo de acompanhamento caracterizava-se pelo *power trio* jazzístico piano-baixo-bateria (ou, no caso de grupos maiores, também pelo naipe de metais). Esse conjunto de instrumentos seria mais apropriado para os ataques percussivos semelhantes ao do samba, assim como para as improvisações virtuosísticas e mudanças de andamento características do *hot jazz*. Nesse sentido, o recurso da “desdobrada” utilizado por Elis Regina (desaceleração no andamento que ressalta as marcações dos compassos), antes de ser apenas uma cópia de um recurso utilizado nos EUA, era um elemento musical que atendia muito bem às necessidades do acompanhamento instrumental que ia se delineando no circuito paulista.

Além da importância de Elis Regina no circuito paulista, deve-se considerar a contribuição específica dos trios que acompanharam a cantora nessa fase inicial de sua carreira. No “circuito paulista”, ao invés do acompanhamento ser caracterizado *apenas* pela sonoridade da bossa nova (com a característica ambiência suave da dissonância tocada ao violão ou ao piano, e, na parte rítmica, marcado pelas batidas das baquetas no aro da caixa ou da sonoridade suave da vassourinha), o novo tipo de acompanhamento caracterizava-se *também* por outros elementos. Ainda que em algumas passagens o acompanhamento dos *power trios* jazzísticos (compostos por piano-baixo-bateria, ou, no caso de grupos maiores, também pelo naipe de metais) reproduzissem os timbres³⁰⁶ da bossa nova – a dissonância ao piano e as batidas das baquetas no aro da caixa – tal acompanhamento diferenciava-se do acompanhamento da bossa nova em dois pontos principais: ao invés de manter a mesma “batida” durante a música (característica da bossa nova), a bateria variava o andamento como ocorria no *hot jazz* (e nesse sentido, o recurso da “desdobrada” utilizado por Elis Regina era um elemento musical que atendia muito bem às necessidades desse tipo de acompanhamento instrumental); e nessas variações de andamento,

³⁰⁶ Timbre: “Qualidade (ou cor) do som característico de um instrumento ou de uma voz. É determinado pelo número e intensidade dos harmônicos coexistentes com o som fundamental. Um trompete, um oboé e um violino produzem sons diferentes mesmo quando tocam a mesma nota. Isso se deve a que nenhum dos instrumentos produz um tom puro que consista apenas no fundamental. Se o fizessem, os sons seriam todos o mesmo. Como cada instrumento produz um conjunto diferente de harmônicos de diferentes intensidades, os sons possuem timbres característicos”. Fonte: Dicionário de Música Zahar (1985, p. 383).

quando não se reproduzia o timbre da bossa nova, a bateria marcava os tempos com os ataques rítmicos característicos do samba (em que a síncope era acentuada pelo bumbo da bateria). Ou seja, o tipo de acompanhamento que se desenvolveu em São Paulo incorporava, por vezes na mesma música, as influências da bossa nova, do samba, e do *hot jazz*.

Como se vê, a questão rítmica ainda era central para o desenvolvimento da música popular. Não apenas João Gilberto revelou a problemática rítmica implicada na música popular, como também o novo tipo de acompanhamento instrumental que se desenhava em São Paulo reforçou a centralidade que a questão rítmica ocupava nas discussões sobre a música popular. A diferença é que em João Gilberto a síncope característica do samba era apresentada de maneira suave a partir da articulação entre o canto e o violão, ao passo que no acompanhamento instrumental dos *power trios*, a síncope ora era apresentada *à la* João Gilberto, ora voltava a ser apresentada de maneira mais acentuada como no samba, ora era abandonada em favor de uma mudança de andamento típica do *hot jazz*. Percebe-se que a questão rítmica, tida como central por João Gilberto, continuava orientando o processo de renovação da parte instrumental da música popular.

Os trios paulistas como o Zimbo e o Jongo, antes de serem cópias dos *power trios* norte-americanos, rearticulavam a questão rítmica *incorporando* diversos elementos à característica que norteava a noção de identidade musical brasileira – a síncope. Os trios brasileiros, diversamente dos norte-americanos, tinham como pressuposto e como caráter normativo geral a hegemonia do padrão rítmico do samba, e não do jazz. Nesses trios, tudo presta contas ao samba, não ao jazz, mesmo quando as mudanças de andamento características do jazz são incorporadas. Elas servem para marcar *pela diferença* as acentuações que são características do samba. Evidencia-se que a questão rítmica, tão explorada por João Gilberto, continuava central para o desenvolvimento da música popular brasileira mesmo após a consolidação do samba nos anos 1930 e mesmo após o fim da hegemonia da bossa nova no terreno das inovações musicais. E nesse sentido, a contribuição dos trios no novo paradigma de acompanhamento instrumental à MPB é justamente a de recolocar tal discussão a partir de novos pressupostos formais/estilísticos, discussão que havia sido momentaneamente obliterada pela canção de protesto, que valorizava o samba mais enquanto temática propícia engajamento do que enquanto parâmetro de discussão formal. Os trios também contribuíram para a idéia de MPB na medida em que colocaram em

evidência o percurso de legitimação musical (e não apenas social) que o samba percorreu desde o início do século.

Portanto, as contribuições da “música brasileira moderna” evidenciada pelo circuito paulista à idéia de MPB devem ser buscadas principalmente dentre as contribuições particulares de Elis Regina e dos trios (Zimbo, Jongu e Tamba). O acompanhamento instrumental, portanto, teve um papel decisivo nas transformações que ocorreriam na música popular, uma vez que foi ele que direcionou como as características musicais do circuito paulista seriam incorporadas ao valorizado repertório carioca. Observa-se, portanto, que a tendência à “incorporação” que se observaria na MPB a partir de 1965 também se manifestava no acompanhamento instrumental desenvolvido no circuito paulista.

Não obstante, se, conforme já argumentado, o paradigma musical da bossa nova deu, no circuito carioca, sinais de desgaste no paradigma interpretativo (com Nara e Bethânia), contribuindo para a mudança de paradigma composicional que se observaria adiante (de Baden e Edu Lobo), é possível falar que o circuito paulista colocou em evidência a mesma mudança de paradigma, porém, no nível do acompanhamento instrumental. Ao consagrar Elis Regina nos shows do Teatro Paramount, o circuito paulista também teria consolidado definitivamente a mudança de paradigma interpretativo sentida no Rio. Todas essas mudanças, juntas, abriram espaço para os debates em torno da idéia de MPB.

Voltando ao LP: o repertório escolhido foi submetido a arranjos bastante diferentes dos originais, tendo sido o acompanhamento instrumental o principal indutor dessas diferenças. O repertório mais antigo (os sambas do pot-pourri) foi executado ao violão por Paulinho Nogueira³⁰⁷, enquanto o repertório mais “moderno” (as canções bossa nova e os afro-sambas) foi totalmente alterado pelo acompanhamento instrumental do Zimbo Trio e pelo Noneto Oscar Castro Neves³⁰⁸. Conforme descreve Marcos Napolitano,

³⁰⁷ Para Napolitano, tanto Paulinho Nogueira, como Rosinha de Valença e Toquinho “são exemplos da febre de violão que tomou conta de setores da juventude após o advento da bossa nova. Nesse momento, com a nova batida já deglutida e estilizada, o violão era tocado mais próximo do expressionismo cadenciado de Baden Powell do que do impressionismo minimalista de João Gilberto. Essas duas grandes escolas de violão, nascidas junto com o rótulo da bossa nova, eram as principais referências dos novos violonistas, até atingirem seu estilo próprio” (NAPOLITANO, 2001, p. 62).

³⁰⁸ Os irmãos Castro Neves têm sua origem no contexto carioca da bossa nova, tendo atuado nos shows organizados por Ronaldo Bôscoli. Já naquela época tais músicos se identificavam a uma corrente mais jazzística da bossa nova.

O Zimbo Trio, na versão instrumental de “Garota de Ipanema”, fez uma leitura hot do clássico da BN, com breaks, mudanças de andamento, ornamentos introdutórios e modulares, improvisos sobre a melodia original. Elementos, enfim, que mais tarde seriam incorporados como marca do programa televisivo de Elis Regina e Jair Rodrigues. O conjunto de Oscar Castro Neves, em “Berimbau”, demonstrava grande virtuosismo, também inspirado no *hot-jazz*, na longa versão do afro-samba clássico que em nada lembra o despojamento da versão dos autores, Baden e Vinicius. (NAPOLITANO, 2001, p. 63)³⁰⁹

A marcação rítmica desse tipo de acompanhamento, mais vigorosa do que a da bossa nova, empolgava não apenas os instrumentistas e intérpretes, mas também o público desses shows. Da mesma forma que já havia ocorrido com a bossa nova, observa-se certa homologia entre os anseios dos músicos e do público, uma vez que tanto um como outro pareciam se identificar mais aos arranjos vigorosos:

Jorge Ben empolgou a platéia com sua batida que misturava samba e soul. (...) O momento mais intimista ficou por conta de Nara Leão, que tentou ser fiel à estrutura dissonante e ao intimismo vocal da versão original de “Desafinado”. Mas, de acordo com a intensidade das palmas, percebe-se que sua receptividade foi apenas mediana, se comparada com os efusivos aplausos das versões mais virtuosistas e de ritmo bem demarcado. (NAPOLITANO, 2001, p. 63)

Nesse primeiro show, realizado em maio de 1964, o público era predominantemente universitário (tipo de público inclinado a incorporar o engajamento característico do período), justamente por ter sido uma iniciativa que partiu dos estudantes. Contudo, conforme argumenta Napolitano, a mudança de padrão expressivo na interpretação vocal atrairia, a partir de 1965, um outro tipo de público, ligado aos antigos padrões de escuta musical fornecidos pelo rádio

Dessa forma, o noneto Oscar Castro Neves encaixou-se muito bem ao circuito paulistano, propício ao surgimento de *power* trios jazzísticos como o Zimbo Trio e o Jongo Trio, e não teria sido por acaso sua participação nos shows do Paramount. O mesmo acontece com os *power* trios cariocas Tamba Trio (formado em 1962 por Luiz Eça, Bebeto Castilho, e Hércio Milito – este sendo substituído em 1964 por Ohana) e Bossa Jazz Trio (formado por Amilson Godoy, Jurandir Meirelles e José Roberto Sarsano). Estes trios acompanhavam os músicos da bossa nova no Rio, mas ganharam maior notoriedade no circuito paulistano, justamente por se identificarem mais à musicalidade que se desenvolvia em São Paulo do que à bossa nova propriamente dita que se estabelecia no circuito carioca. Sobre a complementaridade dos trios cariocas e paulistas, diz o maestro Julio Medaglia: “(o Tamba carioca e o Zimbo paulista), além de cultivarem mútua admiração, completam-se musicalmente (...) Se o trio carioca apresenta sempre uma tendência mais lírica e impressionista em suas versões, o conjunto paulista orienta-se mais no sentido clássico” (MEDAGLIA *in* CAMPOS, 2005, p. 113). Sobre a importância desses trios após a fase de hegemonia da bossa nova, diz o carioca Marcos Valle: “Mais tarde quem teve um papel importante no ritmo foi o Tamba Trio, com a batida do Hércio abrindo outros caminhos. Acho que a reunião do que o João Gilberto fez, com o que o Luizinho Eça fez, com o Tamba Trio, empurrou o ritmo para outro rumo inteiramente diferente” (VALLE *Apud* MELLO, 2008, p. 165). Evidentemente, tal papel não deve ser atribuído apenas ao Tamba Trio, mas a todos os aqui mencionados, em função de suas características em comum: a de “tentar substituir a prática do jazz moderno por um samba moderno” (MEDAGLIA *in* CAMPOS, 2005, p. 110).

³⁰⁹ Ainda sobre as características do Zimbo Trio, diz o autor: “A base instrumental do Zimbo Trio trazia de volta alguns ornamentos e uma acentuação rítmica que remetia ao samba tradicional, ao mesmo tempo em que a coloração timbrística trabalhava dentro da informação bossanovista, só que mais próxima ao hot-jazz (baixo, bateria, piano). O clima de festa dançante predominava e as músicas representavam um panteão de compositores antigos e novos, desde que coubessem, de alguma forma, dentro das diversas correntes do samba e outros gêneros ‘nacionais’” (NAPOLITANO, 2001, p. 88-89).

(NAPOLITANO, 2001, p. 81-82). O público universitário dos primeiros shows (politicado e que ansiava por uma musicalidade sofisticada como a bossa nova, porém, mais vigorosa) ia ganhando o reforço de um público um pouco mais velho, ligado à musicalidade da década anterior (que, não chegando a se opor ao engajamento, também se identificava a uma musicalidade vigorosa, mais próxima de sua cultura musical). Essa aproximação entre dois tipos diversos de público propiciou, conforme argumenta Napolitano, um cruzamento de temporalidades diferenciadas no mesmo tipo de expressão musical, o que contribuiu para a ampliação do público consumidor e, conseqüentemente, para o aprofundamento do reconhecimento social da música popular. Tais características sócio-culturais implicadas na formação do público (já socialmente diversificado, conforme preconiza Bourdieu) relacionam-se, como se verá adiante, ao próprio desenvolvimento do campo.

Os demais discos coletivos gravados ao vivo no Teatro Paramount apresentam, no tocante à parte instrumental, praticamente as mesmas características do primeiro. Contudo, nesses discos percebe-se que, à medida que o circuito vai ganhando força e angariando mais público, novos compositores vão sendo revelados, a exemplo de Chico Buarque (que apresenta canções suas já no segundo disco coletivo, intitulado *Os grandes sucessos do Paramount*), Edu Lobo, e César Roldão Vieira (que apresentaram canções suas no terceiro disco, intitulado *Paramount, o templo da Bossa*). À medida que mais compositores vão surgindo, as versões instrumentais de clássicos da bossa nova vão cedendo lugar às novas canções, que introduzem outros elementos estéticos nesse “espaço dos possíveis”. Há nos LP’s seguintes, portanto, um maior espaço dedicado às músicas cantadas do que no primeiro, evidência da multiplicação de compositores. A correlação entre a multiplicação de agentes produtores e o aumento de público dos shows do Paramount encontra uma explicação na seguinte passagem de Bourdieu:

A homologia entre o espaço dos produtores e o espaço dos consumidores (...) funda o ajustamento não intencional entre a oferta e a procura (...). Contrariamente ao que sugere Max Weber para o caso particular da religião, o ajustamento à demanda nunca é completamente o produto de uma *transação consciente* entre produtores e consumidores e, menos ainda, de uma busca intencional de ajustamento, salvo, talvez, no caso dos empreendimentos de produção cultural mais heterônimos (que, por essa razão mesma, são chamados justamente de “comerciais”).(...) A homologia que se estabelece hoje entre o espaço de produção e o espaço de consumo está no princípio de uma dialética permanente que faz com que os mais diferentes gostos encontrem as condições de sua satisfação nas obras oferecidas que são como que sua objetivação, enquanto os campos de produção encontram as condições de sua constituição e de seu funcionamento nos gostos que asseguram – imediatamente ou a prazo – um mercado para os seus diferentes produtos (BOURDIEU, 1996, p. 281-282).

Se considerarmos que a produção cultural *heterônoma* era a jovem guarda, houve, na nascente MPB, um ajustamento não intencional entre a oferta e a procura³¹⁰. Evidentemente as indústrias da cultura não passaram ao largo desse ajustamento, aproveitando o momento para se reestruturar produtivamente. Conforme já foi argumentado a respeito da inserção mercadológica de Carlos Lyra, o processo de reconhecimento social da música popular se dava *ao mesmo tempo* em que se dava a consolidação dos parâmetros mercadológicos que a indústria cultural utilizaria para operar no mercado brasileiro através desse segmento. Portanto, para uma maior circulação dessas obras, os músicos deviam *fazer coincidir* os parâmetros da legitimidade musical aos parâmetros mercadológicos da indústria fonográfica (baseados na segmentação do consumo), sem prejuízo dos princípios artísticos ou do projeto autoral – isso num contexto político que, em função do engajamento, não favorecia a identificação de tais interesses artísticos aos interesses da indústria transnacional. Daí a MPB carregar as marcas contraditórias desse processo: engajamento e ampliação de público.

Antes de haver uma produção musical feita sob demanda (seja do gosto dos consumidores ou da indústria fonográfica) a coincidência entre a produção e o consumo nos shows do Paramount não só evidencia o desenvolvimento histórico do campo da MPB, como também expõe a relação dialética entre a produção musical do período e as transformações sócio-culturais daquela sociedade – ou a relação dialética entre o campo e o espaço social. Ao haver tal identificação entre produtores e consumidores, evidencia-se a capacidade dos produtores de “produzir uma representação sistemática e crítica do mundo social para mobilizar a força virtual dos dominados e subverter a ordem estabelecida no campo do poder” (BOURDIEU, 1996, p. 285). Talvez seja essa a origem da pertinência cultural da MPB, que ao mesmo tempo em que, do ponto de vista dos produtores, se constitui num espaço relativamente autônomo para suas respectivas experimentações formais e estilísticas, por outro lado, do ponto de vista dos consumidores, se constitui numa representação cultural que exprime as angústias e anseios de amplos segmentos sociais, ainda que eles pertençam a séries sócio-culturais diversas. É

³¹⁰ Tal ajustamento também é percebido, ainda que de outra perspectiva teórica, por A. Contier: “O entusiasmo despertado no público por algumas canções participantes, favoreceu a sua entrada na televisão, um dos veículos mais criticados pelas esquerdas brasileiras, durante os anos 60. O artista-artesão romanticamente envolvido com os matizes marxistas na canção acabou sendo seduzido pela indústria do disco e da televisão. A gravação de muitos discos ao vivo favoreceu a divulgação da canção aliada à vibração do público. Músicos e platéia faziam parte de um mesmo show: palmas, gritos, vaias, assobios” (CONTIER, 1998, p. 23). As questões relativas à entrada da MPB na TV serão discutidas mais adiante.

justamente tal homologia entre produtores e consumidores – não previamente acordada entre as partes – que confere relevância sociológica ao tema, uma vez que é possível apreender as transformações sociais a partir da análise de suas expressões culturais.

Se o engajamento do primeiro LP expressava-se a partir dos arranjos instrumentais, e no segundo LP houve um maior espaço para as canções³¹¹, no terceiro LP³¹² percebe-se um maior engajamento político em relação aos demais, expresso inclusive nas letras das canções. Tal engajamento, para além de expressar a “incorporação” da canção de protesto (surgida no circuito carioca simultaneamente ao desenvolvimento do circuito paulista), representa justamente a homologia entre os produtores e os consumidores destacada acima, ambas as partes porosas, em maior ou menor grau, ao engajamento característico do período. Essa homologia expressava-se não apenas no conteúdo das letras, como também no tratamento estilístico dado às canções engajadas, uma vez que tanto os produtores como os consumidores ansiavam por uma musicalidade sofisticada como a bossa nova, porém, mais vigorosa do que ela. Nesse sentido,

³¹¹ *Os grandes sucessos do Paramount* (diversos – ao vivo) RGE, 1964/1965 [LP]. As músicas desse disco são: “Onde está você?” (O. Castro Neves/L. Fiorini) Interpretação: Noneto Oscar Castro Neves, Alaíde Costa e Os Titulares do Ritmo; “Garota de Charme” (Luiz Bonfá/Maria Helena Toledo) Interpretação instrumental: Zimbo Trio; “Desencanto” (Chico Buarque) Interpretação vocal: Yvette; “Diz” (Tereza Souza/Walter Santos) Interpretação: Walter Santos (violão e voz); “Preciso aprender a ser só” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle) Interpretação vocal: Yvette (voz); “Morrer de amor” (O. Castro Neves/L. Fiorini) Interpretação vocal: Alaíde Costa; “Balanço Zona Sul” (Tito Madi) Interpretação: Zimbo Trio; “Malandro quando morre” (Chico Buarque) Interpretação vocal: Maria Lúcia; “Azul triste” (O. Castro Neves/L. Fiorini) Interpretação: Oscar Castro Neves (piano); “Dorme” (Candinho/Ronaldo Bôscoli) Interpretação vocal: Yvette; “Zero Hora” (Adylson Godoy) Interpretação: Bossa Jazz Trio. Em relação a esse LP concordo com a análise musical de Napolitano: “O segundo LP deu um pouco mais de espaço às interpretações vocais, destacando-se a figura promissora da cantora Yvette e a já reconhecida Alaíde Costa. Esta última foi a protagonista do momento mais forte do LP, junto com os Titulares do Ritmo, quando interpretou ‘Onde Está você’ ‘à capela’. Yvette, com um canto contido, levemente abolerado, foi interpretado em três faixas: ‘Desencanto’, ‘Preciso aprender a ser só’ e ‘Dorme’. Walter Santos, Zimbo Trio, Oscar Castro Neves e Bossa Jazz Trio foram responsáveis por performances instrumentais sempre próximas ao *hot-jazz*. Neste LP ficaram registradas também as primeiras músicas de Chico Buarque de Hollanda apresentadas para o grande público: ‘Desencanto’ e ‘Malandro quando morre’. A segunda, apresentada pela cantora Maria Lúcia, já era um exemplo da filiação de Chico Buarque à tradição do samba urbano ‘noiesco’. Cadências melancólicas, melodias marcantes, letras que fundem o universo lírico e a crônica social, desenvolvidas numa fluência narrativa quase coloquial” (NAPOLITANO, 2001, p. 63-64).

³¹² *Paramount – o templo da Bossa* (diversos – ao vivo) RGE, 1965 [LP]. As músicas desse disco são: “Preconceito” (O. Castro Neves/L. Fiorini) Interpretação vocal: Yvette; Pot-pourri “Só tinha de ser com você” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira) / “Vivo sonhando” (Tom Jobim) Interpretação: Toquinho (violão); “Pedro Pedreiro” (Chico Buarque) Interpretação: Chico Buarque (violão e voz); “Sem Deus com a família” (César Roldão Vieira) Interpretação: César Roldão Vieira; “Maria moita” (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes) Interpretação: Bossa Jazz Trio; “Onde está você?” (O. Castro Neves/L. Fiorini) Interpretação: Paulinho Nogueira e Toquinho (violões); “Canção do amanhecer” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes) Interpretação vocal: Yvette; “Primavera” (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes) Interpretação: Toquinho (violão); “Sonho de um carnaval” (Chico Buarque) Interpretação: Chico Buarque; “Zé do trem” (César Roldão Vieira) Interpretação César Roldão Vieira; “Amanhã” (Tereza Souza/Walter Santos) Interpretação: Walter Santos (violão e voz); “Aleluia” (Edu Lobo/Ruy Guerra) Interpretação: Edu Lobo (violão e voz) e Yvete (voz).

não seria contraditório a canção engajada “Sem Deus com a Família”, de César Roldão Vieira, apresentar ao mesmo tempo uma “suposta fala do ‘negro-pobre-favelado’” e uma sustentação instrumental que “envolve a música num clima que remete à sofisticação do *jazz*” (NAPOLITANO, 2001, p. 64), uma vez que esses dois aspectos manifestam as aspirações tanto dos músicos (que buscavam uma síntese entre diversos elementos, incluindo o engajamento, os timbres jazzísticos, e um maior vigor expressivo), como do público (que, além de se identificar à estética mais vigorosa, no segundo semestre de 1966 voltaria a presenciar protestos estudantis).

Os três LP’s citados foram produzidos por Walter Silva, o que indica a crescente importância dos produtores artísticos no universo da música popular. Isso evidencia a profissionalização de todos os agentes envolvidos no fazer musical, uma das condições apontadas por Bourdieu para haver a autonomização de um campo (BOURDIEU, 2001, p. 100). Esses três LP’s foram trazidos à argumentação por trazerem os germes das transformações que ainda aconteceriam no universo da música popular: eles evidenciam não só a complementaridade entre os elementos musicais dos circuitos carioca e paulista (cuja síntese propiciaria a multiplicação de compositores), como também colocam em evidência a tendência “integradora” na assimilação de diversos elementos estéticos que a MPB passaria a ter. Tal interpretação não contrasta com a de Marcos Napolitano, mas tenta adensar a compreensão de algumas passagens comentadas pelo historiador (especialmente os caminhos das transformações que a bossa nova experimentou no circuito paulista):

Os três álbuns são exemplos dos caminhos e mudanças pelos quais a bossa nova passou, no limite de ser assimilada pela televisão. O texto da contracapa de Walter Silva, escrito para o terceiro LP da série, explicitava: era preciso consolidar a “popularização” da BN mostrando ao grande público que ela não era uma ‘brincadeira de desocupados’. O profissionalismo dos espetáculos e a crescente profissionalização dos músicos, assim como a presença de uma massa estudantil considerável nos espetáculos, demonstravam as grandes possibilidades da música brasileira renovada junto ao grande público e ao mercado fonográfico. Mas foi na TV que a explosão da MPB iria ocorrer, poucos meses depois (NAPOLITANO, 2001, p. 64-65).

Além dos três álbuns, a pesquisa revelou que um quarto LP – *A Bossa no Paramount*³¹³ – muito parecido com os três anteriores e também produzido por Walter Silva, foi lançado com as gravações dos shows do Teatro Paramount. Neste, há a participação de Elis Regina em “Terra de Ninguém”, dos irmãos Valle, gravada no show *Remédio é Bossa* de 1964. Além dessa, o repertório incluiu canções da bossa nova (como “Mulher, sempre mulher” de Tom e Vinícius,

³¹³ *A Bossa no Paramount* (diversos – ao vivo). RGE, 1965 [LP].

“Vivo sonhando” de Tom com interpretação de Wanda Sá), da bossa “nacionalista” (como “Tem dó de mim” de Lyra e interpretação do Quarteto em Cy), e da canção de protesto (como “Zelão” de Sergio Ricardo interpretada ao violão por Paulinho Nogueira). Do ponto de vista instrumental, os acompanhamentos foram feitos pelo conjunto de Oscar Castro Neves (em “Antes e Depois” e “Adeus”, ambas do próprio Castro Neves, esta última interpretada por Alayde Costa) e pelo Zimbo Trio (em “Naná”, de Moacir Santos).

A partir do sucesso dos shows que deram origem aos quatro LP’s coletivos, Solano Ribeiro, produtor de programas da TV Excelsior, teve a idéia de levar os compositores e intérpretes daquela música brasileira que vinha se delineando no Paramount para a televisão, mas de uma forma diferente dos programas que já vinham sendo feitos (a série *Brasil 61, 62 e 63, Primavera Eduardo ...*, e *Primeira Audição*). A exemplo do Festival de San Remo, na Itália, Solano queria promover um encontro entre os músicos dessa geração. Teve acesso ao regulamento do festival italiano, mas ao contrário desse – onde as editoras e gravadoras inscreviam as músicas – julgou que os compositores eram quem deveria inscrever as músicas, cabendo à organização de festival escolher os intérpretes. Segundo Solano,

Na minha avaliação, eu não conseguiria fazer um trabalho isento se dependesse da indústria do disco, embora soubesse que, no caso de sucesso do festival, ela seria sua maior beneficiada, e afinal esse sucesso, mais para frente, dependeria do interesse dessa mesma indústria pelos artistas e músicas que eu iria lançar. Resolvi que, para a minha independência e lisura do festival, não permitiria a participação de qualquer editora ou gravadora. (...) Minha estratégia era colocar no mercado uma porção de músicas, cantores, cantoras e conjuntos musicais, e as gravadoras que se servissem, de acordo com sua agilidade e competência. A Philips foi a que primeiro e melhor soube capitalizar o sucesso dos festivais (RIBEIRO, 2002, p. 67-68).

O excerto revela não só a crescente profissionalização da cadeia produtiva da música, como também a maior integração entre as diversas indústrias da cultura, que a partir daí tiveram um desenvolvimento sem precedentes na história brasileira³¹⁴.

Cada compositor ou dupla de compositores podia inscrever duas músicas, e podia classificar apenas uma para a final. Os intérpretes – as verdadeiras atrações do programa de TV – poderiam defender mais de uma música, para que a apresentação não corresse o risco de ser feita por artistas inexperientes. Dessa forma, Elis Regina e Jair Rodrigues, intérpretes cuja experiência foi testada nos shows do Teatro Paramount, certamente defenderiam mais de uma música.

³¹⁴ As questões relativas à maior racionalidade instrumental da indústria cultural serão aprofundadas mais adiante.

Após o projeto ter sido aprovado pelos diretores da TV Excelsior, montou-se uma comissão para avaliar o material inscrito, formada por Amilton Godoy (do Zimbo Trio), Augusto de Campos, Décio Pignatari, o maestro Damiano Cozzela, e Walter Silva³¹⁵. Ao todo, foram inscritas 1290 músicas, sendo selecionadas 36 para as eliminatórias. Doze finalistas seriam escolhidas para a final, que seria retransmitida da sede da TV Excelsior no Rio de Janeiro³¹⁶. (RIBEIRO, 2002, p. 66-73; MELLO, 2003, p. 58-61)

Durante as etapas eliminatórias, as músicas consideradas favoritas eram: “Por um amor maior” de Francis Hime e Ruy Guerra, defendida por Elis Regina; “Sonho de um carnaval” de Chico Buarque, interpretada por Geraldo Vandré³¹⁷; “Valsa do amor que não vem” de Baden e Vinícius, defendida por Elizeth Cardoso; “Rio do meu amor” de Billy Blanco, interpretada por Wilson Simonal³¹⁸; e “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius, defendida também por Elis Regina. A despeito dos relatos que indicam que o patrocinador tentou influenciar o resultado, a grande vencedora foi “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina (que também ganhou o prêmio de melhor intérprete)³¹⁹. As contribuições do projeto autoral de Edu Lobo à MPB serão discutidas no próximo capítulo. Por hora, para situar a importância dessa canção naquele contexto, cabe trazer os comentários de Zuza Homem de Mello sobre “Arrastão”:

Não era uma ruptura com a bossa nova, nem uma corrente contrária, e sim uma decorrência da estrutura harmônica da bossa nova. “Arrastão” passou a ser um divisor de águas, provocando o surgimento de uma música popular moderna, abreviada na sigla MPM. A grande novidade (...) seria a interpretação explosiva de Elis Regina, o oposto da versão calma gravada anteriormente pelo autor com o Tamba Trio em seu primeiro disco na Elenco (MELLO, 2003, p. 67)

³¹⁵ A primeira seleção apresentada por tal comissão foi alvo de crítica de jornalistas cariocas, uma vez que excluiu alguns nomes de prestígio tidos como favoritos às vagas. Após uma reconsideração por parte da comissão, uma nova lista foi apresentada. Para maiores detalhes, vide Ribeiro (2002, p. 70) e Mello (2003, p. 62).

³¹⁶ As eliminatórias, por interesse do patrocinador Rhodia (que queria divulgar para diversas cidades seus tecidos), seriam em cidades diferentes, e a final seria sediada pelo Rio de Janeiro.

³¹⁷ Essa canção de Chico Buarque foi uma das revelações do Festival, tendo sido gravada por Vandré no LP *Hora de Lutar*, de 1965, e pelo próprio autor no lado B no compacto que trazia, no lado A, a canção “Pedro Pedreiro”. A grande aceitação dessas canções teria sido responsável pela contratação de Chico pela TV Record. Enquanto Elis Regina e Jair Rodrigues faziam parte do primeiro escalão de artistas da emissora, Chico faria parte do segundo escalão (MELLO, 2003, p. 71).

³¹⁸ Essa seria a favorita do patrocinador ao prêmio, por sintonizar-se melhor ao clima dos desfiles promovidos pela Rhodia antes da transmissão do Festival. (MELLO, 2003, p. 64)

³¹⁹ Segundo o relato de Mello, apenas um dos jurados (Eumir Deodato, que por sua intransigência foi apelidado de “Eu Gênio”) votou contra “Arrastão” (MELLO, 2003, p. 70). Além de “Arrastão”, as demais colocadas do segundo para o quinto lugar, foram: “Valsa do amor que não vem” (Vinícius de Moraes/Baden Powell) interpr. Elizeth Cardoso; “Eu só queria ser” (Vera Brasil e Mirian Ribeiro) interpr. Claudete Soares; “Queixa” (Sidney Miller, Zé Ketí, Paulo Tiago) interpr. Ciro Monteiro; “Cada vez mais Rio” (L. C. Vinhas, R. Bôscoli). interpr. Wilson Simonal. Vide Mello (2003, p. 439).

Na interpretação de “Arrastão”, Elis utilizaria mais uma vez o recurso da desdobrada³²⁰, que já vinha sendo testado por ela no Paramount e, conforme foi argumentado, encaixava-se perfeitamente ao novo paradigma de acompanhamento instrumental dos *power trios*. O próprio Edu Lobo comenta a atuação de Elis Regina na interpretação de suas músicas:

Minhas músicas estão bastante ligadas, quanto à interpretação, ao trabalho de Elis. A voz dela se casa perfeitamente com o tipo de canções mais agressivas que eu faço. Além de Elis, em relação às minhas músicas, tem Bethânia que eu acho excepcional. Essas duas são as principais. (LOBO *Apud* MELLO, 2008, p. 172)

Consagrada pelo Festival, Elis foi convidada por Solano Ribeiro a assinar um contrato com a TV Excelsior. Exigindo um salário maior do que as possibilidades da emissora, Elis acabou fechando com a concorrente, a TV Record, para apresentar semanalmente um musical seriado – um novo formato na programação musical na TV. Dois dias após a final do Festival, Elis estava de volta em São Paulo, junto com Jair Rodrigues³²¹ e o Jongo Trio, para a sequência de três shows intitulados *Dois na Bossa* (realizados entre os dias 8 e 12 de abril no Teatro Paramount), cujas gravações deram origem ao programa de estréia do musical seriado *O Fino da Bossa* (estreado em 19 de maio de 1965, no ar até junho de 1967). Tal programa, que por conta de uma disputa judicial com os organizadores do show homônimo em 1964 passou a se chamar simplesmente *O Fino* (SILVA, 2002, p. 182-183), deu início à impressionante ascensão da TV Record, que nos anos seguintes passaria a produzir os demais Festivais. Ainda em 1965, os três shows que inauguraram o programa de TV deram origem a mais um produto: o LP *Dois na Bossa* (com Elis, Jair e Jongo Trio), produzido por Walter Silva e lançado em 1965 pela

³²⁰ Especificamente sobre essa interpretação, descreve Mello: “(...) a música vem num tempo rápido, como se fosse uma marcha, passa por uma fase lenta (...) para retornar ao tempo marchado na repetição da melodia. Mas quando atinge o refrão pela segunda vez, que é o trecho mais empolgante da melodia (...) ocorre a desdobrada. Os novos versos são cantados num andamento muito mais lento, ou seja, são os mesmos compassos, porém num tempo bem mais dilatado. Em termos musicais, trata-se de um *rallentando*, e seu efeito é imediato. Além de ressaltar a marcação da frase, a desdobrada causava um dinamismo tão invulgar que o público era levado a aplaudir ali mesmo, antes da música terminar. (...) Esse expediente foi tão importante que passaria a determinar o modelo das músicas de festival” (MELLO, 2003, p. 68-69).

³²¹ Segundo Walter Silva, a escolha de Jair Rodrigues para acompanhar Elis nesse show aconteceu por acaso. Inicialmente, Wilson Simonal e o Zimbo Trio seriam chamados. Contudo, um show da Rhodia no Peru com tais artistas, marcado para a mesma época, afastou essa possibilidade. Baden Powell então foi convidado, mas o músico não foi localizado. Walter Silva lembrou-se do trio que tocava nas *Noites de Bossa* no Teatro de Arena, o Jongo Trio. Faltava, porém, mais um cantor. Certa noite, na boate Cave, Solano Ribeiro, Elis Regina, Walter Silva, e sua esposa Dea, depararam-se com Jair Rodrigues, que encerrava sua temporada na boate. Teria partido de Dea a idéia de chamar Jair Rodrigues: “Minha mulher sugeriu, então, notando o contraste de talentos entre os dois e o bizarro da interpretação de Jair, que o incluíssemos no show ao lado de Elis” (SILVA, 2002, p. 218-219).

Philips³²². Ainda em 1965, a Philips lançou outros dois LP's de Elis Regina: seu primeiro LP solo pela Philips *Samba eu canto assim*, produzido por Armando Pittigliani (o quarto solo de sua carreira, primeiro no novo estilo), e *O Fino do Fino* (com Elis e Zimbo Trio), produzido por Manoel Carlos³²³. Observa-se, por parte das indústrias da cultura, uma maior racionalidade produtiva, uma vez que tanto a TV como a indústria fonográfica lançaram produtos, em diferentes suportes, a partir de um mesmo evento. Tal otimização evidencia uma maior integração entre as diversas indústrias da cultura.

Do ponto de vista musical, os LP's *Dois na Bossa*³²⁴ e *O Fino do Fino*³²⁵ seguiram a mesma linha dos discos coletivos lançados a partir dos primeiros shows coletivos realizados no Teatro Paramount. Os acompanhamentos foram feitos pelos trios (que incorporaram à harmonização dissonante da bossa nova, as mudanças de andamento e os elementos timbrísticos do jazz, e elementos percussivos do samba), e a interpretação vocal instituiu definitivamente o afastamento do canto característico da bossa nova. Quanto ao repertório, o álbum *Dois na Bossa* expressou o mesmo tipo de “pensamento musical” dos primeiros discos coletivos, trazendo pot-pourris e canções que, do ponto de vista da renovação iniciada com a bossa nova, representavam as principais correntes da música popular brasileira: samba de morro (Cartola, Zé Kéti), bossa nova (Tom e Vinícius), bossa “nacionalista” (Lyra e Guarnieri, irmãos Valle), e canção de protesto (César Roldão Vieira, Sérgio Ricardo). Além disso, o LP colocou em evidência os novos talentos de Théo de Barros e Edu Lobo. Com tal repertório, o álbum expôs a tendência à

³²² *Dois na Bossa* (Elis Regina, Jair Rodrigues e Jongo Trio – ao vivo). Philips, 1965 [LP].

³²³ *O Fino do Fino* (Elis Regina e Zimbo Trio – ao vivo). Philips, 1965 [LP].

³²⁴ As dez faixas do disco são: Pot-pourri “O morro não tem vez” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) / “Feio não é bonito” (Carlos Lyra/G. Guarnieri) / “Samba do carioca” (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes) / “Esse mundo é meu” (Sérgio Ricardo/Ruy Guerra) / “A felicidade” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) / “Samba de negro” (Roberto Corrêa/Sylvio Son) / “Vou andar por aí” (Newton Chaves) / “O sol nascerá (a sorrir)” (Cartola/Elton Medeiros) / “Diz que fui por aí” (Zé Kéti/Hortênsio Rocha) / “Ascender as velas” (Zé Kéti) / “A voz do morro” (Zé Kéti); “Preciso aprender a ser só” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle); “Ziguezague” (Alberto Paz/Edson Menezes); “Terra de Ninguém” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle); “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes); “Reza” (Edu Lobo/Ruy Guerra); “Tá engrossando” (Alberto Paz/Edson Menezes); “Sem Deus com a família” (César Roldão Vieira); “Ué” (Alcina Maria/Osmar Navarro); “Menino das laranjas” (Theo de Barros). A versão oficial de “Arrastão” é a gravação que consta nesse LP (MELLO, 2003, p. 73).

³²⁵ As doze faixas do disco são: “Zambi” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes); “Aruanda” (Carlos Lyra/Geraldo Vandré); “Canção do amanhecer” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes); “Só eu sei o nome” (Luiz Chaves); Pot-pourri “Esse mundo é meu” (Sergio Ricardo/Ruy Guerra) / “Resolução” (Edu Lobo/Lula Freire); “Samba meu” (Adilson Godoy)

“Expresso sete” (Rubinho Barsotti); “Tempo feliz (‘té o sol raiar)” (Baden Powell/Vinícius de Moraes); “Chuva” (Durval Ferreira/Pedro Geraldo Camargo); “Amor demais” (Ed Lincoln/Sylvio César); “Samba novo” (Durval Ferreira/Newton Chaves); “Chegança” (Edu Lobo/Oduvaldo Vianna Filho).

“incorporação” que a música popular passaria a ter dali em diante (já que incorporava seletivamente elementos do samba, da bossa nova, da canção de protesto, e do *hot jazz*), ao mesmo tempo em que expressou a multiplicação de tendências que caracterizou o período. Ainda a respeito do repertório, o álbum *O Fino do Fino* (interpretado apenas por Elis Regina) ao trazer quatro canções de Edu Lobo, uma de Lyra e Vandrê, uma de Sérgio Ricardo, e uma de Baden e Vinícius, expressa um maior afastamento em relação à bossa nova, e, por outro lado, evidencia uma aproximação ainda maior com a canção de protesto e com o novo paradigma composicional de Edu Lobo.

Em seu disco solo, *Samba eu canto assim*³²⁶, Elis Regina expôs as canções – e também os arranjos³²⁷ – que ela já vinha interpretando nos shows do Paramount e que pareciam indicar os novos rumos da música popular após a bossa nova. No repertório, três canções de Edu Lobo (duas delas em parceria com Ruy Guerra), um pot-pourri com três músicas de Baden e Vinícius, duas de Francis Hime e Ruy Guerra, duas de Adylson Godoy (do Bossa Jazz Trio), uma de Carlos Lyra com Nelson Lins e Barros, outra dos irmãos Valle, e ainda uma de Théo de Barros. A única música selecionada por Elis de um compositor da “velha geração” para esse álbum foi “João Valentão”, de Dorival Caymmi, mas a temática da canção (que retrata aspectos da vida de um homem do povo) ia ao encontro da temática engajada do disco.

A atuação de Elis Regina nos shows do Paramount, assim como seus lançamentos em disco e mais adiante seus programas de TV, desencadeou discussões que fizeram com que ela se tornasse “o centro das polêmicas, na medida em que sua leitura da bossa nova remetia ao universo musical anterior ao movimento” (NAPOLITANO, 2001, p. 110). A crítica oriunda dos músicos da bossa nova (que num contexto anterior eram identificados a um comportamento musical “moderno”) era a de que Elis havia “regredido” ao estágio anterior à bossa nova, marcado por um padrão expressivo grandiloqüente que exprimiria certa falta de originalidade

³²⁶ As doze faixas do álbum são: “Reza” (Edu Lobo/Ruy Guerra); “Menino das laranjas” (Théo de Barros); “Por um amor maior” (Francis Hime/Ruy Guerra); “João Valentão” (Dorival Caymmi); “Maria do Maranhão” (Carlos Lyra/Nelson Lins e Barros); “Resolução” (Edu Lobo/Lula Freire); “Sou sem paz” (Adylson Godoy); Pot-pourri “Consolação/Berimbau/Tem dó” (Baden Powell/Vinícius de Moraes); “Aleluia” (Edu Lobo/Ruy Guerra); “Eternidade” (Adylson Godoy/Luiz Chaves); “Preciso aprender a ser só” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle); “Último canto” (Francis Hime/Ruy Guerra)

³²⁷ Além dos arranjos jazzísticos (presentes nos seus LP’s gravados ao vivo), este LP de estúdio apresentou também arranjos orquestrais, o que contribuiu para as críticas que a consideravam “culturalmente anterior” à bossa nova. O assunto será retomado logo adiante.

típica de manifestações culturais de países subdesenvolvidos. Marcos Napolitano aponta aí certa contradição, pois, se os “modernos” criticavam a atuação musical de Elis Regina, como ela poderia ser uma artista emblemática da “música brasileira moderna”?

Essa aparente contradição pode ser melhor compreendida se levarmos em consideração que o universo da produção de música popular desenvolvia-se de maneira relacional, onde uma tomada de posição desencadeava uma série de outras mudanças, fazendo com que propostas antes inovadoras (como a da bossa nova) parecessem defasadas num contexto imediatamente subsequente, mesmo permanecendo idênticas. Não obstante, tal dinâmica desencadeou lutas por legitimidade, tanto da parte das tendências consideradas “defasadas”, quanto da parte das tendências mais inovadoras. Ou, nos termos de Bourdieu, entre a ortodoxia e a heterodoxia. O depoimento de Carlos Lyra é exemplar dessa dinâmica e das lutas por legitimidade que ela desencadeou: “Tem ‘Hélíce’ Regina (...) que mudou completamente o caminho da música, que vai pro sambão. É onde entra a música de Marcos Valle. As minhas músicas começaram a ser interpretadas de outra maneira. E a música cool, que é típica da bossa nova, não existia mais.” (LYRA *Apud* MELLO, 2008, p. 166). Tornam-se compreensíveis, a partir dessa perspectiva, as críticas de João Gilberto em relação ao “jazz retardado” de Elis Regina (*Apud* NAPOLITANO, 2001, p. 110), da mesma forma que se tornam compreensíveis as exaltadas manifestações de Elis Regina contra a jovem guarda. Nesse sentido, os musicais seriados da TV Record *Bossaudade*³²⁸ (estreado em julho de 1965) e *Jovem Guarda*³²⁹ (que estreou em setembro de 1965), assim como o *Musical Rosa de Ouro*³³⁰ ocorrido no Rio de Janeiro no mesmo ano, podem ser interpretados como expressões institucionais das lutas por legitimidade deflagradas pelas tomadas de posição no campo da MPB.

³²⁸ Para prestigiar o samba mais tradicional, a TV Record criou o programa *Bossaudade* que, sob o comando de Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro, trazia convidados como Silvio Caldas, Araci de Almeida, Orlando Silva, Isaurinha Garcia, Dalva de Oliveira, Miltoninho, Dircinha e Linda Batista, Marlene, Nora Ney, Cauby Peixoto e Ângela Maria.

³²⁹ Como a programação musical na TV estava atendendo à segmentação das preferências, era preciso prestigiar também a música jovem. Assim surgiu o programa *Jovem Guarda*, transmitido nas tardes de domingo e apresentado pelo então iniciante Roberto Carlos. O programa reunia compositores, cantores e conjuntos do rock e do iê-iê-iê brasileiros. Participaram Ronnie Cord, Jet Blacks, Os Incríveis, Erasmo Carlos, Wanderléa, Trio Esperança, Rosemary, Jorge Ben, Ronnie Von, Martinha, entre outros.

³³⁰ Musical destinado ao samba tradicional, organizado por Hermínio Bello de Carvalho e Kléber Santos, com participações de Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro, Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho, Clementina de Jesus, e Araci Cortes. O musical foi transformado em dois LP's pela Odeon, lançados respectivamente nos anos de 1965 e 1967.

Ao priorizar o trabalho de Edu Lobo e Baden Powell (ambos parceiros de Vinícius de Moraes) nessa nova fase de sua trajetória, Elis Regina se posiciona nesse contexto relacional, desencadeando uma rearticulação todo o sistema de posições que leva a novas ondas de renovação na música popular. Por outro lado, se Elis deu maior visibilidade aos compositores artífices dessa renovação (como Edu e Baden), estes adensaram a legitimidade de Elis Regina ao buscarem nela a intérprete ideal para suas composições, como ilustra o depoimento de Baden Powell:

Elis Regina, como cantora, marcou muito e trouxe muitos compositores nas costas. Porque é uma cantora que tem raça pra cantar. E esse modo de cantar é essencial na música brasileira, principalmente no samba. Aí é que talvez tenha uma modificação. No tempo da bossa nova, a música era cantada mais delicadamente. A música da Elis Regina é uma música quente, com raça, pra frente, e muita gente passou a fazer samba dessa outra maneira. (...) tem uma coisa diferente que levou muitos compositores a fazer o tipo de música mais raçuda. (POWELL *Apud* MELLO, 2008, p. 167)

A importância de Elis foi colocada em outros termos por Caetano Veloso (que será importante num contexto subsequente) – o do reconhecimento social da MPB após a ampliação de público proporcionada pelo circuito paulista que revelou Elis Regina: “(João Gilberto) realmente revolucionou as coisas em termos de música no Brasil, o que a Elis não fez depois, do ponto de vista musical. Mas do ponto de vista da colocação social do trabalho artístico a Elis é um acontecimento maravilhoso” (VELOSO *Apud* MELLO, 2008, p. 166).

Desses fatores todos resultam a posição emblemática e a legitimidade de Elis Regina, que, mesmo não sendo compositora (assim como João Gilberto e Nara Leão não o eram), expôs um projeto artístico com contornos autorais capaz de revelar uma geração de compositores que, juntos, definiriam os parâmetros de legitimidade do tipo de música popular identificada por eles mesmos como MPB.

Da mesma forma que, após o sucesso do Festival, Elis Regina foi convidada a fazer programas de TV (os musicais seriados *O Fino da Bossa*, símbolo da programação musical veiculada pela TV no período) e gravar discos, Edu Lobo também usufruiria da disposição das indústrias da cultura em otimizar a lucratividade dos eventos ligados à música. Edu (já envolvido com a trilha sonora da peça *Arena conta Zumbi*) foi convidado a fazer o show *Cinco na Bossa* no Teatro Paramount (junto com Nara Leão e o Tamba Trio), que daria origem ao LP homônimo,

lançado pela Philips ainda em 1965³³¹. No repertório, além das canções de Zé Kéti e João do Vale que já vinham sendo interpretadas por Nara no circuito carioca, e de um afro-samba de Baden e Vinícius (em longa versão virtuosística do Tamba Trio, praticamente instrumental), figuram principalmente as composições de Edu Lobo, em parceria com Gianfrancesco Guarnieri, Ruy Guerra e Vinícius de Moraes. O álbum, portanto, não ficou restrito à canção de protesto (como poderia sugerir a participação de Nara), uma vez que incluiu os arranjos jazzísticos do Tamba Trio (que expressavam o novo paradigma de acompanhamento) e composições tanto de Edu como de Baden (que expressavam, de maneiras diversas, o surgimento de um novo paradigma composicional, afastado do da bossa nova).

Os LP's analisados até o momento, seja pelo repertório ou pelo tipo de interpretação e acompanhamento instrumental que traziam, foram os mais representativos do período entre 1964 e 1965. Tais lançamentos, ao dinamizarem o universo da produção de música popular, propiciaram que outros nomes fossem lançados no mercado de discos, já que a indústria fonográfica, em função do seu estágio de desenvolvimento, se apoiava no surgimento de novos talentos para sua estruturação produtiva. Seria impossível analisar os elementos musicais de todos os discos lançados no período, uma vez que dezenas de compositores gravaram seus primeiros trabalhos a partir de 1965. Contudo, para não deixar de registrar a multiplicação de artistas identificados de alguma maneira com aquela “música brasileira moderna” que logo seria denominada MPB, foi elaborado um quadro com a cronologia dos principais lançamentos em disco desde a renovação iniciada com a bossa nova. Além dos lançamentos em disco e de programas de TV relacionados à MPB, o quadro traz alguns dos lançamentos e eventos mais importantes relacionados à jovem guarda e ao segmento do samba, já que de alguma forma disputavam espaço com a MPB. O quadro, que poderia ser completado com diversos outros nomes tanto da MPB como do samba, deve ser interpretado como um esforço para reunir, em ordem cronológica, os principais lançamentos relevantes à discussão proposta neste trabalho. O intuito é apenas mostrar a multiplicação de nomes ligados à MPB através do plano geral dos lançamentos desse segmento (a legenda encontra-se logo após o quadro):

³³¹ *Cinco na Bossa* (Edu Lobo, Nara Leão e Tamba Trio – ao vivo). Philips, 1965 [LP]. No repertório: “Carcará” (João do Vale/José Cândido); “Reza” (Edu Lobo/Ruy Guerra); “O trem atrasou” (Arthur Villarinho/Estanislau Silva/Paquito); “Zambi” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes); “Consolação” (Baden Powell/Vinícius de Moraes); “Aleluia” (Edu Lobo/Ruy Guerra); “Cicatriz” (Hermínio Bello de Carvalho/Zé Kéti); “Estatuinha” (Edu Lobo/G. Guarnieri); “Minha história” (João do Vale/Raymundo Evangelista); “O morro não tem vez” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes).

**Quadro III - Cronologia dos lançamentos em disco e eventos ligados à MPB
(1958 – 1968)³³²**

	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968
Baden Powell		X		X		3X	X	X	4X	X	3X
João Gilberto	X	2x X	2X	2X	x 3X		X	X	X		
Tom Jobim/ Vinícius de Moraes	"	"	"	" (X)	"	" X	" X	" X	"	2X	
Carlos Lyra		X		X	x 2X	X	X	X		X	
Roberto Menescal		x					X		X	2X	X
Celly Campello **	2x	3x X	4x	x	X						
Roberto Carlos **		x	x	X	2x	3x X	3x X	8x 2X	2x 2X	6x X	6x X
Sérgio Ricardo	(3x) (X)		X	X		2X		X	x	x X	2x
Sergio Mendes				X		2X	4X	X	2X	X	2X
Wanderléa **					2x	X	X	X	X	X	X
Jorge Ben						X	2X	X		X	
Wilson Simonal						X	X	2X	X	2X	X
Erasmio Carlos **							2x	2x X	5x X	4x 2X	4x X
Marcos Valle							X	X		2X	X
Edu Lobo					(x)		X	X	X	2X	X
Nara Leão							2X	3X	2x	2X	X
Zé Kéti							x X				
Geraldo Vandré							X	X	X	X	
Jair Rodrigues							2X	X	2X	2X	X
Elis Regina				(X)	(X)	(2X)		3x 4X	6x 4X	1x 3X	4x 4X
<i>O Fino da Bossa (TV)</i>								*			
<i>Jovem Guarda (TV) **</i>								*			
João do Vale								2X		X	
Francis Hime								X			
Maria Bethânia								2x 2X		X	X
Paulinho da Viola								2X	X		X

³³² Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>.

<i>Rosa de Ouro</i>								X			
Elton Medeiros								X		X	
Taiguara								X	2X		X
MPB4						x	x	3X		X	X
<i>Festivais (TV)</i>								X			
Nelson Cavaquinho									X		X
Clara Nunes								X		X	X
Baden P. / Vinícius								X			
Toquinho								X			
Chico Buarque									2X	5x 2X	X 2X
Jorge Mautner									(x)		
Milton Nascimento								(X)		X	X
Gilberto Gil					(x)	(x)		(2x)	(x)	X	2x X
Caetano Veloso								(x)		x X	2x X
Gal Costa								(x)		X	X
Tom Zé											X
Os Mutantes											X
Raul Seixas											X
Tim Maia											X
Cartola							*				X

Legenda: x: compacto (simples ou duplo); X: LP; números: indicam o número de lançamentos em cada um dos suportes; (): quando o lançamento não se relaciona ao projeto musical que consagrou o artista; ": quando as músicas do compositor foram gravadas apenas por outro intérprete que não o próprio compositor; *: quando não há lançamento de disco, apenas um marco importante; **: lançamentos ou eventos ligados à jovem guarda; caixas com borda: ressaltam os primeiros lançamentos do músico; texto em *itálico*: eventos relevantes.

Ainda que o quadro represente um esforço para periodizar a produção musical de alguma forma relacionada à MPB, ele não traduz a importância mercadológica desse segmento para a indústria fonográfica, que deve ser avaliada a partir de bases estatísticas mais sólidas do que este levantamento discográfico. Portanto, não se deve super-dimensionar a importância mercadológica da MPB a partir desse quadro, uma vez que ele não leva em consideração tais dados estatísticos sobre o mercado de discos no Brasil.³³³ De qualquer modo, tal quadro permite a visualização da multiplicação de lançamentos nesse segmento “intelectualizado” a partir de 1964, especialmente quando tal geração é comparada à fase da bossa nova. Tal multiplicação

³³³ Para trabalhos dessa natureza, vide Vicente (2002 e 2008). Ver ainda Dias (2008) e Napolitano (2001).

teria sido possível graças à ampliação do público desse segmento propiciada pelos shows do Teatro Paramount (com o quê a atuação de Elis Regina contribuiu muito), percebida pela indústria fonográfica como reserva de mercado. Tal reserva teria motivado o investimento em múltiplos projetos artísticos, conforme o quadro pretendeu apontar.

Feito tal parêntesis, voltemos aos eventos e LP's emblemáticos do período: no ano de 1966, os principais acontecimentos relacionados ao universo musical foram os Festivais da TV Record e da TV Globo do Rio de Janeiro (que geraram duas participações de Elis Regina em disco). Antes de abordar tais eventos – que seriam decisivos na história do campo da MPB – gostaria de abordar outros dois LP's de Elis Regina lançados em 1966 pela Philips: *Dois na Bossa no. 2*, que se reporta ao contexto dos shows no Teatro Paramount, e *Elis*, que, ao trazer músicas de novos compositores, coloca em evidência o papel dinamizador de Elis Regina no campo da MPB.

*Dois na Bossa no. 2*³³⁴ trazia praticamente os mesmos elementos do LP anterior: gravado ao vivo no Teatro Paramount (a essa altura arrendado pela TV Record, passando a ser chamado de Teatro da Record – centro), o acompanhamento foi feito pelo Bossa Jazz Trio e pelo Luiz Loy Quinteto (que puxaram os arranjos mais para o “sambão” do que para os timbres jazzísticos), enquanto a interpretação de Elis e Jair mantinha-se vigorosa. Abrindo o álbum, há um longo pot-pourri de nove músicas, dentre elas sambas da “velha guarda” (de Noel Rosa, Atilaf Alves, Germano Mathias, e Paulo Vanzolini), e canções de autores ligados à renovação (como a parceria de Baden e Vandrê, e Sergio Ricardo). O disco era engajado na medida em que valorizava o samba e os elementos da cultura negra, e por trazer canções de Geraldo Vandrê e de Sérgio Ricardo, ao mesmo tempo em que era “moderno” pelo tipo de acompanhamento e por trazer composições ligadas à renovação (como Baden e Edu). Os destaques em relação aos outros LP's são as canções de Gilberto Gil (que só lançaria um LP solo em 1967), a de Chico

³³⁴ *Dois na Bossa no. 2*. (Elis Regina e Jair Rodrigues). Philips, 1966 [LP]. No repertório: pot-pourri “Samba de mudar” (Baden Powell/Geraldo Vandrê), “Não me diga adeus” (João Correia da Silva/Luis Soberano/Paquito), “Volta por cima” (Paulo Vanzolini), “O neguinho e a senhorita” (Noel Rosa/Abelardo Silva), “E daí” (Miguel Gustavo), “Enquanto a tristeza não vem” (Sergio Ricardo), “Carnaval” (Atilaf Alves/D. Ferreira), “Na ginga do samba” (Atilaf Alves) e “Guarda a sandália dela” (Germano Mathias/Sereno); “Canto de Ossanha” (Baden Powell/Vinicius de Moraes); “Tristeza” (Haroldo Lobo); “Tristeza que se foi” (Adylson Godoy); “São Salvador, Bahia” (Paulo da Cunha); “Louvação” (Gilberto Gil/Torquato Neto); “Upa, neguinho” (Edu Lobo/G. Guarnieri); pot-pourri “Mascarada” (Elton Medeiros/Zé Kéti) e “Sonho de um carnaval” (Chico Buarque); “Amor até o fim” (Gilberto Gil); “Santuário do Morro” (Adylson Godoy).

Buarque (que até então atuava nos shows do Paramount como amador), e “Upa, neguinho” de Edu Lobo e G. Guarnieri (originalmente parte da peça *Arena conta Zumbi*, tendo se transformado num dos grandes sucessos da carreira de Elis Regina, contando com inúmeras regravações da própria Elis).

A relevância do LP (que surgiu em decorrência do programa de TV, de enorme audiência³³⁵) para a argumentação consiste em duas questões principais. A primeira delas diz respeito à organização produtiva da indústria fonográfica. Com o sucesso dos discos coletivos gravados pela RGE no Paramount entre 1964 e 1965, e do álbum *Dois na Bossa* lançado pela Philips em 1965 (primeiro a vender um milhão de cópias na história brasileira), a indústria fonográfica, especialmente a Philips, aproveitou a ampliação do público consumidor desse segmento propiciado pela TV, dando continuidade à estratégia de lançar discos gravados ao vivo, lançando, nos anos subseqüentes, os LP's *Dois na Bossa no. 2* (de 1966) e *Dois na Bossa no. 3* (de 1967), além dos lançamentos relacionados aos Festivais também veiculados pela TV. Não se trata de averiguar a relevância mercadológica da MPB para a lucratividade da indústria fonográfica (o que demandaria uma pesquisa de outra natureza, baseada em bases estatísticas e em relatórios de faturamento), mas sim de perceber como a MPB, veiculada pela TV, forneceu à indústria fonográfica novas estratégias de atuação num mercado que tendia a se segmentar. Ao aproveitar os pot-pourris interpretados ao vivo (que, independentemente das críticas³³⁶, garantiam certa dose de surpresa provocando uma catarse coletiva), o recurso da “desdobrada” utilizado por Elis (que empolgava o público antes de a música terminar) e o “clima de festa dançante” desses shows (NAPOLITANO, 2001, p. 89), a TV e a indústria de discos estimulavam o consumo desse segmento, garantindo assim uma reserva de mercado tanto para a audiência televisiva como para os lançamentos futuros em disco, aprofundando ainda a segmentação da produção musical e dos próprios meios. Essa teria sido uma etapa fundamental no desenvolvimento das indústrias da cultura no Brasil, especialmente da indústria do disco, uma vez que, conforme demonstrou Márcia Dias (2008), toda a indústria do disco passaria a se

³³⁵ Para ver a audiência dos programas de TV direcionados à música popular, vide Napolitano (2001, p. 116-120). A TV, a partir desse contexto, forneceria o caráter massivo e integrador da indústria cultural, que na Era do Rádio ainda era precário em função do estágio inicial de desenvolvimento e segmentação dos meios.

³³⁶ Tais críticas serão comentadas adiante. Vide, por exemplo Napolitano (2001, p. 89) e Medaglia (*in* CAMPOS, 2005, p. 119-123).

organizar produtivamente nos anos 70 a partir da segmentação entre artistas de *marketing* e artistas de catálogo, estes últimos recrutados dentre os músicos identificados à MPB.

A segunda questão que torna o LP relevante à discussão é a capacidade desses discos, lançados no meio de uma nova onda de renovação da música popular, revelar os novos talentos (que passariam, nos anos 70, a fazer parte do *cast* das gravadoras). Isso ocorreu tanto na série *Dois na Bossa* como nos dois LP's solo de Elis Regina gravados em estúdio (onde em função da ausência do público, a intérprete teria, em tese, maior liberdade para escolher o repertório e os arranjos). O LP *Elis*³³⁷, de 1966, seria exemplar nesse sentido: se no LP de 1965 Elis contribuiu para a revelação de Edu Lobo, no de 1966 ela revelou muitos dos músicos que haviam estado em seu programa de TV, como Gilberto Gil³³⁸, Caetano Veloso³³⁹, Torquato Neto³⁴⁰, e Milton

³³⁷ *Elis* (Elis Regina). Philips, 1966 [LP]. Repertório: “Roda” (Gilberto Gil/João Augusto); “Samba em Paz” (Caetano Veloso); “Pra dizer adeus” (Edu Lobo/Torquato Neto); “Estatuinha” (Edu Lobo/G. Guarnieri); “Veleiro” (Edu Lobo/Torquato Neto); “Boa palavra” (Caetano Veloso); “Lunik 9” (Gilberto Gil); “Tem mais samba” (Chico Buarque); “Sonho de Maria” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle); “Tereza sabe sambar” (Francis Hime/Vinicius de Moraes); “Carinhoso” (Pixinguinha/Braguinha); “Canção do sal” (Milton Nascimento).

³³⁸ Sua estréia em disco foi em 1962, em compacto simples lançado pela JS Discos, de Salvador (BA). No ano seguinte, a mesma gravadora lançou o mini-lp *Gilberto Gil - Sua música, sua interpretação* e mais um compacto simples. No início da sua carreira artística, ainda em Salvador, apresentou-se em programas de rádio e televisão. Foi através desses programas que ganhou a admiração de Caetano Veloso, que conheceria em 1963. Em 1964, ao lado de Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé e outros, apresentou o show *Nós, por exemplo*, dirigido por Caetano Veloso. Nesse show, Nara Leão (então em excursão) conheceu o grupo baiano. Ainda em 1964, realizou, com o mesmo grupo, o espetáculo *Nova bossa velha e velha bossa nova* e apresentou o show individual *Inventário*, com direção de Caetano Veloso. Em 1965, ao lado de Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano e Tom Zé, participou do espetáculo *Arena Canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal em São Paulo. Em 1966, dividiu o palco do Teatro Opinião com Vinicius de Moraes e Maria Bethânia, no show *Pois é*. Também nesse ano, quando ainda trabalhava na Gessy-Lever, gravou seu primeiro compacto pela RCA-Victor, contendo suas composições “Procissão” e “Roda” (esta, só ganharia maior notoriedade com a gravação feita por Elis Regina em 1966). Em 1967, gravou seu primeiro LP, *Louvação*, pela Philips. Foi neste ano que optou definitivamente pela música, abandonando o emprego na Gessy-Lever. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/gilberto-gil/dados-artisticos>. Consulta em 19/01/2011.

³³⁹ No Rio de Janeiro desde 1965 (acompanhando sua irmã Maria Bethânia, que atuava no *Opinião*), teve seu primeiro registro de compositor, com a gravação de sua canção “É de manhã”, lançada por Maria Bethânia em compacto simples (que tinha no lado B “Carcará”), pela RCA Victor. Em maio de 1965, gravou seu primeiro compacto simples, com suas composições “Cavaleiro” e “Samba em paz”, também pela RCA Victor. A canção “Samba em paz”, contudo, só ganharia maior notoriedade com a gravação feita por Elis Regina em 1966. Participou, ainda em 65, ao lado de Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé e Pitti, do espetáculo *Arena canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal, estreado em São Paulo. Passou uma temporada em Salvador logo a seguir. Nessa ocasião, o diretor Geraldo Sarno incluiu algumas de suas músicas na trilha de seu curta-metragem “Viramundo”. Caetano passaria a ser o centro das discussões sobre música popular em 1966, quando concedeu um polêmico depoimento à “Revista Civilização Brasileira” nº 7, de maio de 1966, enfatizando a necessidade da “retomada da linha evolutiva da música popular brasileira” a partir das lições mais fundamentais da bossa nova. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/caetano-veloso/dados-artisticos>. Consulta em 19/01/2011.

³⁴⁰ Poeta, letrista, ator, cineasta e jornalista, parceiro de inúmeros nomes da MPB, escreveu com Caetano Veloso e Capinan o show *Pois é*, estrelado por Vinicius de Moraes, Maria Bethânia e Gilberto Gil, em setembro de 1966. Ainda neste ano, Jair Rodrigues e Elis Regina, no LP *Dois na bossa nº 2*, gravaram “Louvação” (música sua em

Nascimento³⁴¹, além de ter contribuído para a afirmação dos novatos Chico Buarque³⁴² e Francis Hime³⁴³. Das doze faixas do álbum, sete podem ser consideradas engajadas. Quanto ao acompanhamento (feito pelo Bossa Jazz Trio e Luiz Loy Quinteto, com arranjos de Chiquinho de

parceria com Gilberto Gil). No mesmo ano, Elis Regina gravou no LP *Elis* as músicas “Pra dizer adeus” e “Veleiro”, parcerias de Torquato Neto com Edu Lobo. A partir de então, suas canções (sempre em parceria) começaram a ser gravadas por diversos músicos, dentre eles o parceiro Edu Lobo, Maria Bethânia, Nara Leão, e Jair Rodrigues. Torquato Neto é considerado um dos principais letristas do movimento Tropicalista. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/torquato-neto/dados-artisticos>. Consulta em 19/01/2011.

³⁴¹ Integrou, como crooner, o conjunto W’s Boys, alusivo às letras iniciais dos nomes de seus integrantes, Wagner (Tiso), Waltinho, Wilson e Wanderley (o que o levou a apresentar-se como “Wilton”). Com o grupo, gravou um compacto simples, “Barulho de trem”, primeiro registro fonográfico de uma música de sua autoria. Em 1963, mudou-se para Belo Horizonte, onde conheceu Fernando Brant e os irmãos Marílton, Márcio e Lô Borges. Começou a trabalhar em um escritório de contabilidade e a atuar em casas noturnas dessa capital, cantando e tocando contrabaixo. Em 1964, compôs, com Márcio Borges, as canções “Novena”, “Gira, girou” e “Crença”. Ainda em 1964, fez parte, novamente com Wagner Tiso, de um trio de jazz, com o qual se apresentou no Bar Berimbau e na TV Itacolomi. Atuou, também com Marílton Borges, no conjunto Evolussamba. Integrou, em seguida, o Quarteto Sambacana, de Pacífico Mascarenhas, com o qual se mudou para o Rio de Janeiro em 1965 e gravou o LP *Quarteto Sambacana - muito pra frente*, lançado nesse mesmo ano. Em 1966, participou, como cantor, do I Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior (SP), classificando em 4º lugar a canção “Cidade vazia” (Baden Powell e Lula Freire). Ainda nesse ano, sua composição “Canção do sal” foi gravada por Elis Regina. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/milton-nascimento/dados-artisticos>. Consulta em 19/01/2011.

³⁴² A essa altura, o carioca Chico (radicado em São Paulo) já vinha se tornando relativamente conhecido com suas participações no programa *Primeira audição* (TV Record, 1964) e no espetáculo *Mens sana in corpore samba*, realizado no Teatro Paramount (1964). Nesse ano, compôs “Tem mais samba” para a peça *Balanço de Orfeu* (canção que seria gravada por Elis Regina em 1966). Ainda em 1964, a cantora Maricene Costa gravou sua música “Marcha para um dia de sol”. Em 1965, participou do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (TV Excelsior), com sua composição “Sonho de um carnaval”, defendida por Geraldo Vandré. A notoriedade viria logo em seguida, com suas participações nos shows do Teatro Paramount e no programa *O fino da bossa* (TV Record), comandado por Elis Regina. Ainda em 1965, musicou a peça *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto. No mesmo ano, a RGE lançou seu primeiro disco, um compacto simples contendo suas músicas “Olê, olá” e “Madalena foi pro mar”, que seriam regravadas por Nara Leão em 1966 no LP *Nara pede passagem*, no qual constaria, também, a música “Pedro pedreiro”. Em 1966, obteve o primeiro lugar no II Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), com a canção “A banda”, prêmio dividido com “Disparada” (Geraldo Vandré), por sua própria sugestão. Também nesse ano, lançou seu primeiro LP, *Chico Buarque de Hollanda*, contendo suas composições próprias, que se tornariam clássicos da música popular brasileira. O disco consolidou o prestígio e o sucesso do compositor. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/chico-buarque/dados-artisticos>. Consulta em 19/01/2011.

³⁴³ Em 1962, começou a freqüentar as reuniões musicais realizadas na casa de Petrópolis de Vinicius de Moraes, ao lado de Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo, Dori Caymmi, Wanda Sá e Marcoos Valle. É dessa época, sua primeira parceria com Vinicius, a canção “Sem mais adeus”, gravada pela primeira vez por Wanda Sá, em 1963. Ainda na década nos anos 1960, apresentou-se em shows e escreveu arranjos para vários artistas brasileiros, além de ter participado de diversos festivais de música popular, dentre eles o I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior (1965), com “Por um amor maior” (c/ Ruy Guerra), interpretada por Elis Regina; e do I Festival Internacional da Canção da TV Rio (1966), com “Maria” (c/ Vinicius de Moraes), defendida por Wilson Simonal. Em 1966, assinou a direção musical e escreveu arranjos para o show “Pois é”, com Vinicius de Moraes, Gilberto Gil e Maria Bethânia, realizado no Teatro Opinião (RJ). No mesmo ano de 1966, teve sua canção (em parceria com Vinicius de Moraes) “Tereza sabe sambar” gravada por Elis Regina no LP *Elis*. Ainda nesse ano, suas composições “Sem mais adeus” e “Saudade de amar” foram incluídas no álbum duplo *Vinicius, poesia e canção*, registro do espetáculo em homenagem ao parceiro, realizado no Teatro Municipal de São Paulo. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/francis-hime/dados-artisticos>. Consulta em 19/01/2011.

Moraes), o álbum traz não só os usuais arranjos que misturam samba e jazz, como também arranjos orquestrais (mais semelhantes à musicalidade dos anos 50).

A análise dos LP's desse período revelou que a legitimidade de Elis Regina no universo da música popular consistia na sua capacidade de articular três elementos principais: a sonoridade do novo paradigma de acompanhamento instrumental que se desenvolvia principalmente nas noites paulistanas (herdeira da harmonização dissonante e da sofisticação melódica da bossa nova, mas que incorporava a marcação percussiva do samba e os timbres e mudanças de andamento do jazz); o novo paradigma de interpretação vocal (que já havia se enunciado no circuito carioca com Nara e Bethânia, mas que encontrou na espontaneidade das *performances* de Elis Regina sua melhor formulação, ultrapassando os limites da interpretação vocal e estendendo-se à interpretação corporal); e o novo paradigma composicional delineado pela dupla Baden Powell e Vinícius de Moraes, e principalmente pelo trabalho de Edu Lobo³⁴⁴. A contribuição específica de Elis Regina nesse contexto foi, portanto, a definitiva passagem do padrão de interpretação vocal da bossa nova para outro padrão, mais expressionista e apropriado aos novos paradigmas composicionais. O padrão intimista não deixou de existir, como atesta a interpretação vocal de Chico Buarque, por exemplo, mas a atuação de Elis mostrava ao meio musical que o canto podia ser ao mesmo tempo vigoroso e “sofisticado”, ou tradicional e “moderno”. Outra importante contribuição de Elis foi sua seletividade na escolha do repertório: assim como Nara Leão no contexto carioca, Elis revelou em seus discos novos compositores, fazendo com que a corrente da “música brasileira moderna” (ou MMPB, ou ainda MPM) se afirmasse no panorama da música popular. Além disso, Elis mostrou perspicácia e aguda percepção artística ao articular os três elementos musicais acima destacados, provocando uma expressiva ampliação (sobretudo quantitativa) do consumo da música popular que culminaria na idéia de MPB. E tudo isso ia ao ar pela TV, sem o que não se pode compreender o marco que Elis Regina representou para a MPB.

Contudo, a despeito dessas importantes contribuições, o projeto artístico de Elis Regina, por estar situado num contexto relacional, sofreria diversas críticas a partir de 1966. A super-exposição de Elis Regina na TV, assim como os inúmeros lançamentos em compactos com as canções de maior sucesso, contribuíram para a institucionalização de sua espontaneidade e para a

³⁴⁴ As contribuições desse paradigma composicional à MPB serão discutidas no próximo capítulo.

saturação dessa proposta, que se desenhava desde 1964. A repetição de fórmulas como os pot-pourris e a desdobrada, além do retorno aos arranjos musicais orquestrados que caracterizaram a musicalidade dos anos 50, contribuíram para que o ciclo de renovação exposto pelos shows e programas de TV do circuito paulista se desgastasse. Segundo Contier (que se refere também ao circuito carioca da canção de protesto),

O desgaste da MMPB deu-se em função dos seguintes problemas: a) a repetição de temas, de soluções melódico-rítmico-timbrísticas, foi corroendo a canção participante em seus aspectos intrínsecos: linguagem e poesia; b) a interferência da censura política pelo Estado autoritário coibiu a divulgação de centenas de músicas, levando alguns compositores e intérpretes a abandonar esse imaginário, vítima da própria situação política do País; c) a mitificação de alguns ídolos pela indústria cultural levou muitos compositores e intérpretes a seguir carreiras solo (a dupla Elis Regina e Jair Rodrigues foi desfeita, os programas que envolviam artistas numa única família - a Record - foram cancelados pela falta de patrocinadores e pela intervenção do Estado e dos próprios donos das emissoras (Paulo Machado de Carvalho + Record) ou Assis Chateaubriand (TV Tupi). (CONTIER, 1998, p. 23)

A argumentação de Júlio Medaglia (*in* CAMPOS, 2005, p. 119-123) caminha no mesmo sentido da de Contier: tendo em vista as conquistas da fase inicial da bossa nova e a fase seguinte do *Fino da Bossa*, o autor aponta uma série de metamorfoses que a música popular sofreu. As principais metamorfoses – que contribuíram para o desgaste da fase do *Fino* – teriam ocorrido, segundo o maestro, em relação a dois pontos. O primeiro deles seria o de que “no desejo de conquistar cada vez mais as massas, (o programa foi apelando) para espetáculos quase carnavalescos (...) voltando-se para o samba rasgado, para a batucada, para as orquestrações com instrumentos de metal gritantes” (p. 119), retornando à musicalidade da década anterior, o que contrastava com o processo de modernização da expressão musical iniciado com a bossa nova. Em segundo lugar, o virtuosismo vocal de Elis deu margem à popularização de diversos intérpretes, como Wilson Simonal, que, ao valorizar os maneirismos vocais, deixava para o segundo plano o sentido do texto das letras – o que contrastava com o engajamento que levou à renovação do paradigma composicional. A própria Elis teria sido contaminada por tal virtuosismo, deixando de expressar a naturalidade e a espontaneidade que lhe eram características (p. 120). O ecletismo dos pot-pourris a serviço do virtuosismo vocal afastou a música popular da idéia de uma música de vanguarda, “moderna”, transformando o programa *O Fino* ... num espaço destinado aos *hits* da música brasileira. Ainda segundo Medaglia, “*Foi nessa altura que um fenômeno de TV, palco e espetáculo, provocou um verdadeiro alvoreço nos redutos musicais de O Fino ...*” (MEDAGLIA *in* CAMPOS, 2005, p. 120). O autor refere-se ao programa *Jovem Guarda*, também da TV Record, que alvoreçou o universo da “música popular

moderna” pelo fato de a *performance* vocal de Roberto Carlos ser muito mais próxima do despojamento da bossa do que a de Elis Regina.

A denúncia de Medaglia quanto ao retorno a uma musicalidade “carnavalesca” e “gritante” em função do desejo de “conquistar as massas” pode ser compreendida quando se levam em consideração os próprios mecanismos de transformação do campo, e também os mecanismos de atribuição de valor distintivo às obras:

Vê-se que a raridade relativa, portanto, o valor dos produtos culturais tende a decrescer à medida que avança um processo de consagração que se acompanha quase inevitavelmente de uma banalização capaz de favorecer a divulgação, esta determinando em troca a desvalorização acarretada pelo aumento do número de consumidores pelo enfraquecimento correlativo da raridade distintiva dos bens e do fato de consumir. (...) A desvalorização dos produtos (...) é tanto mais rápida quanto os recém chegados podem invocar a pureza das origens (...) para denunciar (...) a difusão dos produtos em via de canonização para uma clientela cada vez mais extensa, portanto, ampliada para além dos limites sagrados do campo de produção, até os simples profanos, sempre suspeitos de profanar a obra sagrada por sua admiração mesma. (BOURDIEU, 1996, p. 287)

Os motivos da crítica de Medaglia, para além de encerrarem questões musicais, evocam também questões relativas ao consumo distintivo: enquanto o público era restrito e os elementos musicais associavam-se a uma postura “sofisticada” herdada da bossa nova, os produtos musicais eram aceitos e encontravam-se em vias de consagração. À medida que o público se amplia e “profana” as obras, acompanhada de um desgaste dos elementos musicais que leva à sua banalização, os “consumidores mais avisados (...) naturalmente mais inclinados a (...) localizar os procedimentos (...) que constituíram a originalidade inicial do movimento” (BOURDIEU, 1996, p. 287) tendem a criticar o valor distintivo de tais obras.

Tal desgaste num tempo relativamente tão curto não indica, contudo, que a música produzida no âmbito da TV tenha se desgastado por ser apenas um modismo. Tal desgaste seria fruto da rotinização dos procedimentos: “Esse desgaste não tem nada de mecânico. Resulta, em primeiro lugar, da rotinização da produção (...) que nasce do emprego repetido e repetitivo de procedimentos provados, da utilização sem invenção de uma arte de inventar já inventada.” (BOURDIEU, 1996, p. 286). A própria lógica do campo, conforme descrita por Bourdieu, mostra que as posições construídas e ocupadas pelos agentes são transitórias, pois o caráter simbólico do poder em questão favorece que ele seja rapidamente questionado pelos novos artistas que buscam legitimação (principalmente quando esses novos artistas são concorrentes qualificados para tal questionamento):

(...) pelo fato de que as posições que (o campo) oferece serem pouco institucionalizadas, jamais garantidas juridicamente, logo, muito vulneráveis à contestação simbólica, e não hereditária (...), o campo de produção cultural constitui o terreno por excelência das lutas pela redefinição do “posto”. Por maior que seja o efeito de campo, ele jamais se exerce de maneira mecânica, e a relação entre as posições e as tomadas de posição é sempre mediatizada pelas disposições dos agentes e do espaço dos possíveis (...) que dependem principalmente da intensidade da concorrência, ela mesma ligada às características qualitativas dos recém-chegados. (BOURDIEU, 1996, p. 290)

A própria fase de desenvolvimento das indústrias da cultura – que nos anos 60 necessitavam de “movimentos” para racionalizar a relação empresa-consumidor (NAPOLITANO, 2002, p. 84)³⁴⁵ – favoreceu a multiplicação do número de compositores que fariam “concorrência” à proposta musical do circuito paulista. Mas tal multiplicação não teria ocorrido apenas em função das demandas do espaço social ou das demandas da indústria fonográfica. Ela teria ocorrido graças à coincidência entre as demandas do espaço social (que buscava a ampliação de público para a racionalização da produção de bens culturais) e as demandas do próprio campo (que se renova com o surgimento de uma nova geração de compositores³⁴⁶). Nesse sentido, a geração de compositores que Elis Regina ajudou a popularizar, assim como a renovação que tais compositores provocaram no gosto geral dos consumidores, teria contribuído para a obsolescência da proposta musical de que Elis era

³⁴⁵ É possível que, por estar instalada no Brasil a mais tempo do que a TV, a indústria fonográfica contasse, à época, com uma racionalidade mais desenvolvida que a TV. Por exemplo, em 1965 é criada a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), e em 1967 é criada a lei do ICMS, que cria incentivos à produção de música brasileira. Vide Napolitano (2001, p. 83). Segundo o autor, a empresa que mais cresceu nesse setor foi a Philips (que se estruturou no Brasil pela contratação dos nomes ligados à MPB), e também a CBS (ligada à jovem guarda). Essas empresas passaram a rivalizar com a Odeon (que possuía um catálogo considerado “de prestígio”, com nomes das gerações anteriores). A própria mudança do suporte físico das músicas (em que o disco 78rpm perde a importância para o LP) seria um indício da maior racionalidade da indústria fonográfica em relação à TV nesse período.

³⁴⁶ O surgimento das novas gerações de músicos também foi percebido por Eduardo Vicente: “A importância desse segmento – ligado, em grande medida, ao meio universitário, aos festivais de música da TV e aqui representado por Chico Buarque, Elis Regina, Edu Lobo e Nara Leão – iria crescer expressivamente nos anos seguintes, com o ingresso praticamente anual de novos artistas. Embora a repressão política tenha tido certamente um impacto negativo sobre a cena, esse processo de renovação atravessou também a década de 70, levando ao surgimento nas listagens de nomes como Quarteto em Cy (Equipe), em 1966; Sérgio Mendes (Odeon), em 1967; Taiguara (Odeon) e Caetano Veloso (Philips), em 1968; Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil (todos pela Philips), em 1969; MPB-4 (Philips), Vinícius & Toquinho (RGE) e Ivan Lins (Philips), em 1971; Simone (CBS) e Novos Baianos (Som Livre), em 1973; Milton Nascimento (Odeon) e João Bosco (RCA), em 1976; Belchior (WEA) e Djavan (Som Livre), em 1977; Fafá de Belém (Philips) e Ney Matogrosso (WEA), em 1978. Casos como o de Belchior e Fafá marcam, ainda, o início de tendências como a do boom nordestino e da fase das cantoras na MPB. A partir desse momento, serão essas duas vertentes, juntamente com a cena independente, as grandes geradoras de renovação do segmento, como exemplificam os casos de Zé Ramalho (CBS), em 1979; Amelinha (RCA), Fagner (CBS), Gonzaguinha (EMI), Oswaldo Montenegro (gravando pela WEA) e Boca Livre (independente, mas lançado pelo selo Eldorado), em 1980; Zizi Possi (PolyGram), Baby Consuelo e Pepeu Gomes (ambos pela WEA), em 1981; Alceu Valença (Ariola), em 1982; e Elba Ramalho (PolyGram), em 1984”. (VICENTE, 2008, p. 107-108)

emblema – o que vai ao encontro da argumentação de Bourdieu, que explicita como o aumento do volume de produtores determina uma mudança nos gostos e preferências do público:

(...) as determinações econômicas ou morfológicas exercem-se apenas através da estrutura específica do campo e podem tomar rumos inteiramente inesperados, podendo a expansão econômica, por exemplo, exercer seus efeitos mais importantes por mediações tais como o aumento do volume dos produtores ou do público dos leitores ou dos espectadores. (...) Da mesma maneira que os gostos (realizados) dos consumidores são em parte determinados pelo estado da oferta (de modo que, toda mudança importante da natureza e do número das obras oferecidas contribui para determinar uma mudança das preferências manifestadas), assim também todo ato de produção depende em parte do estado do espaço das produções possíveis (...) (BOURDIEU, 1996, p. 265-266).

Retomando a argumentação de Contier e Medaglia reproduzidas mais acima, a TV (que diversificou o público) foi de fundamental importância não só para consagração da “música brasileira moderna”, como também para o desgaste dessa corrente. Tendo sido analisados os principais lançamentos em disco do período e comentados os principais elementos estilísticos que caracterizaram esta etapa do processo de renovação da música popular, resta, portanto, considerar alguns pontos importantes sobre a relação da música com as indústrias da cultura, especialmente a TV. Embora esse não seja o foco da pesquisa, algumas passagens merecem atenção.

A função da TV nas transformações no universo da música popular foi bastante pormenorizada no trabalho de Napolitano (2001, p. 76-94), que inicia a discussão mostrando a evolução do veículo e da programação (p. 77-79). O autor aponta o ano de 1965 como o marco inicial do consumo ampliado de música através da TV, coincidindo com os programas surgidos a partir dos shows do Teatro Paramount (p. 82). O autor argumenta que, no início dos anos 60, mesmo que a programação televisiva direcionada à música popular contasse com uma maior racionalidade do que na década anterior, ainda havia margem ao improvisado (p. 79).

Até então, da perspectiva dos artistas, a chamada “ida ao mercado” não era tão incompatível com o engajamento. Havia uma visão neutra e instrumental do mercado por parte dos artistas, ao menos até 1967 (quando o desenvolvimento da TV e da própria música popular mostrou a impossibilidade de um engajamento pleno naquele tipo de meio). (NAPOLITANO, 2001, p. 67). Contudo, em função da linguagem televisiva – que exigia *performances* às vezes incompatíveis com a postura do artista politizado – o engajamento apresentava-se de uma maneira difusa. Sobre o engajamento no programa *O Fino da Bossa*, Napolitano diz:

O Fino da Bossa articulou um novo sentido para a idéia de MPB, no qual elementos da tradição do samba e da vontade de ruptura bossanovista mesclavam-se a um engajamento cultural e ideológico difuso. O nacional-popular ganhava espaço num veículo imprevisível que, a princípio, parecia resolver o impasse da “popularização” do produto musical e da consolidação de um espaço de resistência cultural de ampla penetração social. (NAPOLITANO, 2001, p. 87)

Evidentemente, não se pode atribuir a culpa pela diluição da cultura-nacional popular aos artistas que tentaram uma maior inserção mercadológica da música no intuito de politizar as massas, já que eles não tinham como prever a consequência de suas escolhas (NAPOLITANO, 2001, p. 68). Contudo, considero que essa foi uma “escolha” dentre as possíveis naquele contexto, e que não estaria isenta de consequências. Ao optar-se pela ampliação do público (seja no circuito carioca ou no paulista), acredito que a consequência tenha sido certo descolamento da função política em relação às questões propriamente musicais.

Se no início da canção de protesto, o golpe exigia dos músicos um posicionamento político que redundava em uma superposição desses dois universos (o político e o musical), a partir de 1966, com o sucesso dos shows no Teatro Paramount, essas funções não necessariamente precisavam estar tão sobrepostas. O desenvolvimento da expressão musical não deixou de ser poroso à função política da música (já que a carga ideológica da cultura nacional-popular era um dos princípios de legitimidade, mobilizada em maior ou menor grau dependendo do interesse do agente no campo), mas os próprios elementos musicais, como os arranjos que buscavam um “samba moderno”, passaram a ser políticos (NAPOLITANO, 2001, p.63).

O próprio projeto autoral de Edu Lobo (que matizava o didatismo político do texto teatral) já indicava que o descolamento da função política era um “caminho possível” no universo da música popular naquele contexto. Assim, a diluição do engajamento, na minha interpretação, não teria ocorrido *apenas* pela atuação do mercado e do contexto político pós AI-5. Teria acontecido *também* em função das escolhas dos músicos (que reorientaram seus respectivos projetos autorais em direção a um engajamento menos direto, que exigia certo grau de abstração). Portanto, considero que *não só* o mercado e o contexto político diluíram a cultura nacional-popular, mas *também* o processo de conquista da autonomia artística dependeu – e em certa medida contribuiu – para essa diluição. Portanto, não discordo inteiramente da afirmação de Napolitano de que “o projeto político subjacente ao espetáculo, o de afirmar a música popular

de ‘raiz’ e ‘engajada’ que rompesse com os limites de classe e região³⁴⁷, ficou inviabilizado pelas mudanças no nível do mercado” (NAPOLITANO, 2001, p. 72-73), pois reconheço que o mercado e o contexto político pós AI-5 contribuíram fortemente para a diluição da cultura nacional-popular. Apenas acrescento que essa foi uma consequência fruto das escolhas dos músicos que, se resultou numa diluição da proposta política, por outro lado, possibilitou a eclosão de projetos autorais mais desprendidos (porém porosos) em relação a esse ideário, como os de Baden Powell e Edu Lobo. Há, portanto, uma confluência de interesses oriundos do campo e do espaço social, ou, nos termos de Bourdieu, um “encontro de duas histórias”: “as práticas e os consumos culturais que podem ser observadas em um momento dado do tempo são o produto do encontro entre duas histórias, a dos campos de produção (...) e a do espaço social em seu conjunto” (BOURDIEU, 1996, p. 289).

Compreende-se assim que a TV foi o ponto de encontro de diversas demandas: as artísticas (circunscritas aos mecanismos do campo), as do público, das indústrias da cultura, dos patrocinadores, empresários, produtores, etc. (demandas que fazem parte do espaço social). Daí sua centralidade para o processo de reconhecimento social da música popular, para a eclosão de novas ondas de renovação, para a massificação de uma cultura de esquerda, e para o desenvolvimento das indústrias da cultura. Tal potencial massivo da TV conferiu às indústrias da cultura da época uma “feição integrada” (NAPOLITANO, 2001, p. 84), ou um caráter unidimensional, tal como descrito por Adorno, talvez nunca antes atingido na história da indústria cultural brasileira.

Segundo Napolitano, a relação da música com TV pode ser vista a partir de dois ângulos: “por um lado, ela consolidou a mudança de lugar social da canção iniciado com o advento da bossa nova; por outro, tornou fluidas as fronteiras entre as faixas de consumidores, ampliando a audiência no nível quantitativo e alterando sua composição qualitativa” (NAPOLITANO, 2001, p. 80). Segundo o autor, o público universitário perdeu a centralidade no processo de renovação, abrindo espaço para que outra faixa de consumidores, identificados musicalmente à chamada “Era do Rádio”, ganhasse espaço nesse segmento da produção musical. Há o que Napolitano chama de “contraste de séries culturais e tradições históricas diferentes” (2001, p. 81), já que

³⁴⁷ Poderia ainda ser questionado até que ponto a ampliação qualitativa e quantitativa de público propiciada pelo circuito paulista não teria realizado o ideal de romper com os limites de classe e região, e, nesse sentido, se tal circuito não teria realizado tal objetivo através do mercado (e não o inviabilizado).

passa a haver um cruzamento de temporalidades e códigos culturais da qual a TV não pode abrir mão. Concordo com o autor, mas acrescento à argumentação o fato de que o próprio desenvolvimento do campo – e não apenas as demandas dos veículos de divulgação – pressupõe um consumo marcado tanto pelo poder distintivo dos produtos, como pela “afinidade temporal” entre os consumidores menos especializados e os produtos culturais já mais “acessíveis”, conforme expõe Bourdieu:

O envelhecimento social da obra de arte, a transformação insensível que a impele para o desclassificado (...), é o produto do encontro de um movimento interno, ligado às lutas no campo, que incitam a produzir obras diferentes, e de um movimento externo, ligado à mudança social do público, que sanciona, e redobra, tornando-a visível a todos, a perda de raridade. Da mesma maneira que as grandes marcas de perfume que deixaram sua clientela ampliar-se em excesso perderam uma parte de seus primeiros clientes à medida que conquistavam novos públicos (...), e que (...) reuniram pouco a pouco uma clientela heterogênea (...), assim também pelo fato de que as diferenças em matéria de capital econômico e cultural se retraduzem em variações temporais no acesso aos bens raros, um produto que até então altamente distintivo que se divulga, portanto, desclassifica-se, perdendo ao mesmo tempo os novos clientes mais preocupados com distinção, vê sua clientela inicial envelhecer e a qualidade de seu público declinar: assim, sabe-se (...) que compositores desvalorizados pelo efeito da divulgação (...) são cada vez mais apreciados à medida que se vai para as idades mais elevadas e para os níveis de instrução mais baixos. (BOURDIEU, 1996, p. 288)

Portanto, a popularização da “música brasileira moderna” que levou à sua depreciação distintiva não seria uma contingência brasileira em função do estágio de desenvolvimento de suas indústrias da cultura. Ainda que tal contexto local tenha contribuído, o desgaste dessa corrente musical é algo que faz parte da produção cultural moderna que se organiza nos termos de um *campo de produção simbólica*.

O sucesso de público dos Festivais até 1968 (ápice do tipo de programação televisiva voltada para a música) pode encontrar aí sua justificação: os Festivais, ao incorporarem o público mais ampliado fruto da “afinidade temporal” com os ídolos da música, passam a não depender apenas do consumo distintivo, garantindo não só a massificação da cultura de esquerda como uma reserva de mercado para tal programação.

O trabalho de Napolitano concentra esforços na questão de como a TV atuou no universo da produção musical. Os quadros de “Audiência Televisiva” apresentados pelo autor (2002, p. 116-120), elaborados a partir de pesquisas do acervo IBOPE, dão sustentação à argumentação do autor em diversas passagens. Por exemplo: os dados da audiência foram capazes de revelar que os programas televisivos destinados à MPB (como *O Fino* ...) não perderam audiência depois da estréia do programa *Jovem Guarda*. O que ocorreu foi um crescimento do público deste

programa sem prejuízo para a audiência dos programas de MPB (NAPOLITANO, 2001, p. 94-104), que tiveram um decréscimo da audiência em função do próprio desgaste que a “música brasileira moderna” enfrentaria a partir de sua consagração.

Quanto à indústria fonográfica, o autor não traz os dados do acervo IBOPE relativos ao consumo de discos. Conforme já argumentei em outros trabalhos, a metodologia adotada pelo IBOPE para a pesquisa de consumo de discos dificulta sua utilização. A principal dificuldade é a forma escolhida pelo instituto para a apresentação dos dados, em forma de *ranking* semanal sem um parâmetro numérico, o que inviabiliza a elaboração de um quadro confiável com as vendas anuais³⁴⁸. Tentando suprir a ausência de dados relativos à venda de discos, recorri a trabalhos que já apresentavam números sistematizados, como o de Eduardo Vicente (2008), que apresento a seguir:

³⁴⁸ O texto foi apresentado ao XIV Congresso Brasileiro de Sociologia (SBS), realizado em 2009 na cidade do Rio de Janeiro, sob o título: “Novas práticas culturais, deslocamentos conceituais, e sistematização de dados empíricos sobre a produção cultural brasileira”. No texto, apresento as principais dificuldades em relação à utilização desses dados do acervo IBOPE : “A Série Pesquisas de Vendas de Discos não cobre todo o período da pesquisa: ela se estende de 1959 até 1961, quando é interrompida, e só é retomada em 1966, estendendo-se então até 1978. Assim, os dados podem trazer indícios para a interpretação que se pretende fazer, mas não dão conta de toda a complexidade da questão. Além disso, por sua importância econômica no cenário nacional, as primeiras pesquisas foram realizadas na cidade de São Paulo. A cidade do Rio de Janeiro, centro da atividade musical que resultou na formação dos cânones da bossa nova, só é incluída na pesquisa em 1961, lapso de tempo que pode ocultar alguns dos aspectos que se pretende avaliar. Além disso, a metodologia utilizada pelo IBOPE para tal levantamento também pode se constituir num problema: talvez pela dificuldade de se adquirir os balancetes relativos às vendas de discos nas próprias gravadoras (sempre reticentes em fornecer tais dados devido às remessas de lucros para as matrizes no exterior, e também devido a questões ligadas ao pagamento de direitos autorais aos artistas), as lojas de discos tornaram-se as principais fontes do IBOPE para a obtenção de tais dados. Deve-se perguntar, no entanto, quem escolhia o catálogo das lojas: os vendedores (baseados nas demandas dos clientes), ou as próprias gravadoras (baseadas na demanda por produção, mas também pela necessidade de fluxo de estoque – o que afetaria a livre escolha do cliente nas lojas). Além disso, qualquer erro interno à loja na computação dos discos vendidos (o que era comum em empreendimentos de administração familiar, por exemplo), afetaria o resultado da pesquisa. Além do mais, tal metodologia de pesquisas semanais se apóia num ranking hierárquico dos resultados relativos às vendas semanais, e não em números absolutos de vendas. Sem um valor fixo atribuído aos discos mais vendidos, torna-se impossível fazer uma tabulação mensal ou anual sem estar sujeito a empates técnicos entre discos com números de vendas potencialmente muito diferentes”. (GHEZZI, 2009, p. 16-17)

Quadro IV - Distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (1965/1968) ³⁴⁹

	Internacional	Romântico	MPB	Samba	Rock	Sertanejo	Total
1965	15	17	8	6	2	1	49
1966	17	16	8	4	2	-	47
1967	14	20	4	5	1	1	45
1968	9	21	8	8	2	-	48

Tais dados – que, como os do IBOPE, não trazem quantidade de discos vendidos, apenas a sua posição anual no ranking dos 50 mais vendidos – foram produzidos a partir de estatísticas de vendas de discos adquiridas junto aos pontos de venda desses discos. Embora tal metodologia tenha o mérito de levar em consideração o que foi efetivamente adquirido pelo consumidor final (e não os números anunciados pela indústria), ela apresenta algumas limitações, que foram discutidas pelo autor (VICENTE, 2008, p. 100-103)³⁵⁰. Mesmo assim, Vicente argumenta que “embora apresente limitações, entendo que ela oferece uma interessante perspectiva da dinâmica do mercado musical brasileiro ao longo de um período fundamental” (VICENTE, 2008, p. 101). A partir desses dados, pode-se dizer que a MPB representava em média pouco mais de 15% do total dos 50 discos mais vendidos, exceto em 1967 (quando a média é de 8%), sendo Nara, Elis, Edu e Chico os principais responsáveis por tais percentuais. Como se vê, a relevância sócio-cultural da MPB parece ser maior do que sua expressão em termos de mercado. Isso, contudo, não deve diminuir a validade da MPB como objeto sociológico, tampouco deve ser desprezado seu peso na estruturação da indústria fonográfica no Brasil.

Deve-se levar em consideração que há uma diferença entre a importância comercial da MPB para o faturamento da indústria fonográfica (que não está dentre os objetivos deste

³⁴⁹ Fonte: NOPEM *Apud* VICENTE, 2008, p. 103. Segundo Vicente, “O Nopem - Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado foi criado em 1965 com o objetivo de atender exclusivamente à indústria fonográfica. Nelson Oliveira, seu fundador, trabalhara anteriormente no Ibope e estruturou sua pesquisa de vendas de discos a partir de informações de lojistas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo” (VICENTE, 2008, p. 100).

³⁵⁰ As principais dessas limitações seriam: a limitação geográfica da pesquisa, cujo universo restringe-se aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo; o fato de a pesquisa trabalhar indistintamente com todos os formatos de suporte (LP, compacto simples e compacto duplo); o levantamento anual pode gerar distorções (por exemplo: um disco que tenha vendas significativas ao longo de vários meses, mas abrangendo a passagem de um ano para outro pode, por exemplo, nem ser mencionado nas listagens); e a subjetividade que envolve a classificação por segmento dos álbuns.

trabalho³⁵¹), e a relevância estratégica que a MPB assumiu no desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. Nesse sentido, pode-se dizer que a MPB teve um papel fundamental na consolidação da indústria fonográfica, sediada no Brasil desde pelo menos o início do século XX: ao provocar a identificação do consumidor com aquele novo tipo de música (mais intelectualizada e inscrita num tipo de consumo distintivo), a MPB contribuiu para a segmentação das preferências, colocando em evidência para a indústria fonográfica que se fazia necessária uma reestruturação produtiva que levasse em consideração a segmentação do consumo. Baseada nesse precedente, a indústria passou a investir na segmentação da produção, estratégia que se revelaria o *modus operandi* principal da indústria fonográfica nos anos 70³⁵². Portanto, não se deve medir a relevância sócio-cultural da MPB pela “régua” do mercado, mas sim pela relação estratégica que ela manteve com a indústria fonográfica e pela relação que ela manteve com a dinâmica da produção cultural em geral.

* * *

Neste capítulo, abordei o contexto musical situado entre 1964 e 1966, em que houve uma multiplicação de propostas musicais que culminariam na idéia de MPB. O eixo central da argumentação foi o de evidenciar a “interlocação” e a complementaridade entre os circuitos carioca e paulista, procurando compreender as questões musicais na perspectiva do contexto relacional e auto-referenciado em que elas se inseriram. Além disso, procurei apontar de que maneiras esse contexto relacional acabou por estruturar os principais elementos que se tornariam os princípios de legitimidade da MPB.

³⁵¹ A importância comercial da MPB para a indústria fonográfica brasileira deve ser mensurada por pesquisas específicas sobre o assunto, que levem em consideração bases estatísticas e a evolução da estrutura produtiva da indústria fonográfica brasileira, como os trabalhos de Dias (2008), Vicente (2002 e 2008), e ainda Napolitano (2001), Nicolau Netto (2009), e Barreto (2010). Esse, contudo, não é o objetivo do presente trabalho (que se dedica muito mais às questões estilísticas e às transformações sócio-culturais implicadas na produção musical), ainda que ele não ignore tais questões.

³⁵² Conforme argumenta Márcia Dias (2008), a indústria fonográfica se organiza produtivamente nos anos 70 a partir da estratégia de divisão entre artistas “de catálogo” (recrutados entre os músicos da MPB) e os artistas “de *marketing*”, divisão que expressa a segmentação propiciada pela MPB.

A complementaridade entre esses dois circuitos pode ser evidenciada, para além dos argumentos mobilizados neste capítulo, a partir do depoimento de Carlos Lyra, reproduzido a seguir:

As minhas vindas para fazer os programas de TV em São Paulo acabaram me ligando com o Teatro de Arena. O pessoal que define o conteúdo na música popular brasileira era todo de São Paulo. O Rio tinha de dar forma: ritmo, etc. São Paulo, como não tinha escola de samba nem nada, acabou encontrando outro negócio. (LYRA *Apud* MELLO, 2008, p. 146)

Ainda que essa seja uma percepção superficial do contexto (já que, como vimos, o conteúdo engajado veio prioritariamente do Rio – à exceção do Arena – e o acompanhamento de São Paulo), ele é útil para ilustrar como os próprios músicos percebiam a complementaridade entre esses dois circuitos. No decorrer do capítulo, foram abordadas as particularidades de cada circuito, bem como foram analisadas, através dos eventos mais importantes e dos registros fonográficos, as trajetórias dos agentes mais emblemáticos de cada um deles: Nara Leão no caso carioca, e Elis Regina no caso paulista. Juntos, esses dois circuitos definiriam os parâmetros de legitimidade da MPB: “herdeira da bossa nova, mas que incorporava gêneros, estilos e obras que extrapolavam os paradigmas delimitados pelo movimento de 1959.” (NAPOLITANO, 2001, p. 82)

As transformações que se operaram na música popular após as experiências do *Opinião* no Rio de Janeiro, e dos shows no Teatro Paramount em São Paulo, fizeram com que um dos símbolos do período – o programa *O Fino da Bossa* – se relacionasse de maneira ambígua com o movimento que originou o nome do programa: ao mesmo tempo em que a música que ali se apresentava havia nascido herdando as conquistas formais da bossa nova (especialmente a harmonização dissonante, a sofisticação melódica, e o poder distintivo, além do engajamento da bossa “nacionalista”), ela também contribuiu decisivamente para a derrisão do projeto bossanovista ao se erigir como “música brasileira moderna” (que trazia um novo paradigma de interpretação vocal, mais vigoroso, e um novo paradigma de acompanhamento instrumental – que mantinha os timbres da bossa nova, mas incorporava tanto a acentuação rítmica do samba como as mudanças de andamento do *hot jazz*). É apenas levando-se em consideração que a bossa nova foi uma revolução inaugural de um campo, que se pode compreender o fato de uma música tão expressiva e vigorosa como a “música brasileira moderna” popularizar-se sendo exibida num programa de TV que levava a *bossa* no nome. Daí deduz-se o poder simbólico da revolução

inaugural, que se impõe sobre os *novos* mesmo quando esses *novos* reivindicam sua existência pela diferença.

Os circuitos carioca e paulista abordados neste capítulo colocaram em evidência o processo de reconhecimento social pelo qual a música popular passou no decorrer do período. Ao se realizar em teatros (lugar privilegiado das artes cultas) e ao evidenciar o trabalho intelectual orientando a atividade artística, a música popular demonstra a mudança do lugar social da crítica cultural, antes restrita aos artistas e críticos ligados aos valores modernistas. A argumentação mostrou que mesmo a atuação dos intérpretes – decisiva para tais transformações – era orientada pela atividade intelectual, algo inédito na música popular brasileira. Nesse sentido, não foi à toa que as principais transformações musicais do período foram colocadas em prática por intérpretes, tanto vocais (Nara e Elis) como instrumentais (os diversos trios).

No tocante às indústrias da cultura, o grande diferencial em relação à fase anterior foi a feição integrada que os meios assumiram no período (com o que a nascente MPB contribuiu estrategicamente) – o que, por outro lado, garantiu a profissionalização de toda a geração envolvida na renovação. Se na bossa nova os dois tipos de circuito (o disco e o show) implicavam níveis diferentes de profissionalização, já que apenas o circuito do disco era gerido pela indústria fonográfica, na fase da “música brasileira moderna” tanto o processo produtivo do disco como o do show eram geridos pelas indústrias da cultura. O show era veiculado pela TV (que passou a encomendar pesquisas de audiência para racionalizar a relação com as agências de publicidade e com os patrocinadores), e também gerava discos lançados pela indústria fonográfica. Tal integração resultaria na fórmula dos Festivais, fortes no universo cultural brasileiro sobretudo a partir de 1966. Juntas, tais indústrias da cultura alçaram toda a geração de músicos e intérpretes a um nível de profissionalização talvez só obtido, até então, por maestros ou ícones isolados da Era do Rádio.

No capítulo a seguir serão discutidos os paradigmas composicionais de Edu Lobo e Chico Buarque, que se tornaram os principais emblemas da MPB – construto que seria ao mesmo tempo afirmado e questionado pelo tropicalismo. Este teria sido o último passo da música popular para a autonomização de um campo: o campo da MPB.

CAPÍTULO 6

Da MPB ao Tropicalismo – 1966 a 1968

Nos capítulos anteriores, a música popular produzida no Brasil desde os anos 1950 foi problematizada em seus múltiplos aspectos. Durante a discussão, foi apresentado o percurso das idéias musicais que tornou possível, a partir de 1965, o delineamento do tipo de canção popular urbana que ficou conhecida como MPB. A fase compreendida entre 1964 e 1966 acabou definindo as problemáticas legítimas implicadas na idéia de MPB. As possibilidades legadas pelas definidas durante essa fase tenderam a orientar a busca de soluções que determinariam as demais tomadas de posição na história do campo. É justamente nesse processo de busca de soluções a tais impasses, que envolvia tanto aspectos políticos como musicais, que surgiu a idéia de MPB. Caberia agora definir paradigmas composicionais que, superando o paradigma inicial da bossa nova, incorporassem as problemáticas das posições construídas anteriormente e propusessem respostas – ainda que transitórias – a tal conjunto de questões.

Depois de apresentado tal percurso, cabe agora analisar os projetos autorais que se tornaram os principais emblemas da MPB: Edu Lobo e Chico Buarque. Logo após, procuro mostrar como os princípios de legitimidade da MPB foram rearticulados com o surgimento do tropicalismo.

Edu Lobo e Chico Buarque: os médiuns das possibilidades da MPB

Neste item, me dedico a explorar as motivações e as conseqüências dos projetos autorais de Edu Lobo e de Chico Buarque. O objetivo é o de evidenciar em que medida os respectivos projetos autorais desses compositores foram construídos tentando equacionar as problemáticas inscritas no campo a partir das posições consolidadas anteriormente, e também em que medida tais projetos contribuíram para a consolidação dos princípios de legitimidade da MPB. Procuro mostrar como os elementos do paradigma composicional de cada um deles se relacionaram a tais problemáticas, quais as respostas que eles propuseram a tal conjunto de questões, bem como as conseqüências dessas respostas para o campo da MPB. Acredito que tais músicos, cada um à sua

maneira, tenham objetivado as possibilidades inscritas no campo, e por isso considero-os médiuns – no sentido não transcendental, mas sim de realizar uma mediação³⁵³ – das possibilidades que se colocavam à MPB entre 1965 e 1966. Cada um deles priorizou um determinado conjunto de questões, o que resultou em dois paradigmas composicionais diversos, que serão explorados a seguir. Em comum, ambos os projetos traziam consigo uma visão específica do que era a *brasilidade* musical que deveria estar contida na sigla MPB.

Os diversos projetos autorais que surgiram no universo musical desde 1958, problematizados em seus múltiplos aspectos no decorrer desta tese, permitem, neste ponto da argumentação, que os principais dilemas da esquerda artística naquele momento sejam resumidos em dois pontos principais: a forma com que o engajamento deveria se manifestar na música, e a maneira adequada de popularização da cultura nacional-popular através da música. A idéia de MPB parece condensar tais dilemas, que deveriam ser solucionados a partir da oferta de novos paradigmas composicionais que se propusessem a atualizar, segundo as novas demandas do campo, o paradigma inicial da bossa nova. Por condensar tais dilemas e por orientar as respostas a eles, o surgimento da idéia de MPB em torno de 1965 pode ser considerado o momento crítico da história do campo, sendo a MPB o filtro pelo qual a idéia de *brasilidade*, defendida por Ridenti (2010), encontraria para se expressar em termos musicais.

Edu Lobo ou “*como ser brasileiro da melhor maneira possível*”

Uma das primeiras análises das canções de Edu Lobo encontra-se em Contier (1998). No período entre 1963 e 1968, o autor procura caracterizar as canções de Carlos Lyra e Edu Lobo³⁵⁴

³⁵³ Adoto o termo exatamente como Bourdieu o concebe: “(...) o escritor mais preocupado com a pesquisa formal (...) é levado a agir como *médium das estruturas* (sociais ou psicológicas) que chegam à objetivação, através dele e de seu trabalho sobre palavras indutoras (...)” (BOURDIEU, 1996, p. 18, grifos do autor).

³⁵⁴ Diferentemente deste trabalho, Contier analisa conjuntamente o projeto desses dois músicos. Contudo, a argumentação do autor, reproduzida a seguir, parece autorizar a perspectiva deste trabalho, em que Lyra estaria muito mais ligado à fase da bossa nova do que Edu Lobo: “As marcas da bossa nova sempre estiveram nas canções de protesto escritas por Carlos Lyra. Na realidade, somente os textos procuraram refletir o imaginário cepecista. Os temas sobre o sertão e o morro afloraram, implicitamente, nas suas canções, sem, contudo, aproximar-se nitidamente do projeto modernista villalobiano, muito presente nas canções de Edu Lobo.” (CONTIER, 1998, p. 20). “Nesta Marcha da quarta-feira de cinzas (de Lyra) notamos um pleno ajustamento entre o refinamento e a elegância do texto poético e as inflexões melódico-harmônicas do canto-falado. E a sua forma – marcha-rancho – ajustava-se com o movimento da bossa nova não comprometido somente com o samba. (...). Em síntese, Carlos Lyra e Edu Lobo não podem ser rotulados como autores de canções didático-políticas, sem nenhum diálogo com as tendências técnico-

como projetos autorais que conciliam materiais populares e folclóricos (que acabam por recriar simbolicamente os novos lugares privilegiados da História, o “morro” e o “sertão”) a um “acabamento formal de natureza erudita oriundo dos grandes centros urbanos”. Segundo Contier, tal projeto “apresenta traços de um possível engajamento político nos seus textos, mas os arranjos e as sonoridades aproximam-se de uma modernidade não sintonizada com discursos verbalizados por Carlos Estevan Martins em seu manifesto do CPC” (CONTIER, 1998, p. 12). Esse engajamento, contudo, diferenciava-se do tipo de engajamento proposto pelo Manifesto do CPC, uma vez que, matizado o didatismo, servia mais à conscientização política dos decodificadores de suas mensagens do que do *povo* brasileiro.

A análise de Contier, centrada na relação entre os aspectos formais da canção e o imaginário político do período, é útil a este trabalho na medida em que indica as continuidades dos elementos musicais no interior do campo. Segundo o autor, Edu Lobo (assim como Lyra) representa o intenso diálogo sonoro entre o passado (como em Villa-Lobos) com o presente (como em Tom Jobim e João Gilberto), aproximando-se de experiências rítmicas e timbrísticas da modernidade e implodindo os limites entre as artes cultas e populares (CONTIER, 1998, p. 23).

Esta análise seminal foi aprofundada por Napolitano (2001), que propõe uma síntese dos principais elementos do “paradigma de criação” de Edu Lobo:

Reafirma sua ligação com a bossa nova no plano técnico-musical; defende o nacionalismo musical “essencial”, citando Villa-Lobos como inspirador da virada nacionalista pós-BN, reiterando, porém, a advertência de Mário de Andrade contra a xenofobia musical (como exercida pelo paradigma do Opinião); questiona o primado do gênero samba, como expressão privilegiada do nacional-popular na música, colocando-o lado a lado de outros gêneros que funcionavam como simples inspiração; coloca a dupla Vinícius de Moraes e Tom Jobim como a verdadeira “instituição” da bossa nova, deixando, sutilmente, João Gilberto em segundo plano, (...) (elegendo) um outro procedimento de criação como definidor da “evolução” da música popular, com uma visão oposta da “linha evolutiva” de Caetano Veloso, que centraliza a ruptura em João Gilberto (NAPOLITANO, 2001, p. 112-113).

Para o autor, o projeto autoral de Edu Lobo é uma “tentativa de canção épica nacional-popular matizada nos efeitos contrastantes (poéticos e melódicos) e apoiada em acordes menos óbvios (...) e arranjos mais funcionais e menos ornamentais (...), não dando prioridade ao gênero samba e seus efeitos rítmicos mais exuberantes” (NAPOLITANO, 2001, p. 113). O autor ainda

estéticas mais significativas do século XX.” (CONTIER, 1998, p. 22). Portanto, ainda que Contier tenha analisado estes projetos musicais conjuntamente, é possível situar esses dois compositores em momentos diferentes na história do campo, bem como atribuir pesos diferenciados às suas respectivas contribuições à idéia de MPB.

aponta uma diferença entre a interpretação das músicas de Edu pelo próprio autor e por Elis Regina: dadas as diferenças entre os estilos, há um resultado estético e ideológico completamente diverso implicado nessas diferentes interpretações, que em Edu apresenta-se de forma muito mais sutil (NAPOLITANO, 2001, p. 111).

Tais análises sobre o projeto autoral de Edu Lobo, que se tornaram clássicas na área de estudos, permitem situar a posição individual do compositor em relação ao sistema completo de posições do campo da MPB, bem como permitem apontar em que medida os elementos desse projeto se delinearão tentando fornecer respostas às problemáticas inscritas no campo da MPB.

Edu inseriu-se no centro das discussões sobre os caminhos da música popular a partir de suas músicas incluídas nos discos de Nara Leão (do circuito carioca) e de Elis Regina (do circuito paulista), da trilha musical que fez para o espetáculo *Arena conta Zumbi*, e principalmente após o primeiro lugar de “Arrastão” no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira de TV Record em 1965. Nesse sentido, o compositor contribuiu tanto para o tipo de engajamento artístico que se desenvolvia no Rio, como para a música “moderna” interpretada por Elis Regina e pelos trios nos shows e nos Festivais da TV paulista, ligando os dois circuitos.

Edu Lobo situa-se no campo a partir desses posicionamentos anteriores, responsáveis por traduzir em termos musicais os dilemas da esquerda artística do período. O depoimento de Edu Lobo, datado do ano de 1968 e reproduzido a seguir, ressalta não só a dinâmica relacional do contexto musical do período anterior ao dele (em que uma tomada de posição rearticula todas as demais, tanto nas continuidades como nas rupturas), mas também como o músico interpreta esse contexto relacional. Ao fazer isso, o músico dá dicas preciosas sobre a formação dos princípios de legitimidade da MPB:

E hoje, cada um no seu caminho, na sua tendência natural, serve para revitalizar cada vez mais um caminho único que é o da música brasileira. Por isso não acho que haja caminhos em choque ou opostos. Claro que existem fenômenos isolados que não têm nada que ver com a música brasileira, coisas puramente comerciais. Mas os caminhos que existem são novas idéias e ninguém tem a obrigação de se prender a normas e regras para fazer música brasileira. É necessário que aconteça isso tudo, essas rupturas, esses caminhos diversos que na realidade formam um único caminho. (LOBO *Apud* MELLO, 2008, p. 164-165).

O depoimento ressalta o fato de todos os “caminhos possíveis” que surgiram na bagagem acumulada desde a bossa nova terem contribuído para o delineamento daquilo que ele chamou de “música brasileira”, mas que o distanciamento temporal nos permite denominar “MPB”.

Segundo o músico, mesmo repleta de possibilidades abertas pelos caminhos anteriores, a “MPB” indicaria um caminho comum a diversas propostas na música popular. Esse caminho comum, formado pelas diversas contribuições individuais, entretanto, não implicaria na adoção mecânica de regras rígidas por todos os músicos, mas funcionaria como um norteador do que é a música popular brasileira não comercial, cabendo a cada um seguir sua “tendência natural” dentro desse caminho norteador construído coletivamente. O depoimento permite que se deduza a posição que o músico assumiu nesse campo: a de elo entre “tendências naturais” diferentes na configuração de um “consenso” na música popular, ou uma nova *ordem* no campo.

Sendo o elo entre essas correntes, cabia, portanto, a Edu Lobo tentar resolver os elementos apontados como problemáticos nessas propostas. Por exemplo: as principais críticas que se faziam à canção de protesto eram dirigidas ao seu didatismo político, e ao retorno inautêntico por parte dos músicos de classe média a um paradigma composicional anterior ao da bossa nova (o do samba). Ao mesmo tempo, as principais críticas que se faziam à “Música Brasileira Moderna” eram dirigidas à “carnavalização” que os programas de TV faziam das conquistas formais da bossa nova, que se por um lado logrou a ampliação do público consumidor de “música brasileira”, por outro contribuiu para a diluição da cultura nacional-popular.

Alguns dos elementos e procedimentos composicionais utilizados por Edu Lobo, como os expostos por Napolitano e reproduzidos mais acima, podem ser interpretados como uma tentativa explícita de responder a tais críticas – o que evidencia também a dinâmica relacional das transformações da música popular. A ênfase dada por Edu Lobo à bossa nova no plano técnico-musical de seu projeto autoral pode ser interpretada como uma resposta à “carnavalização” dessas conquistas nos programas de TV do circuito paulista, propondo que algumas diretrizes da bossa nova, especialmente no plano harmônico, fossem retomadas para o desenvolvimento da música popular. Não obstante, a referência a alguns dos procedimentos modernistas na incorporação do elemento nacional na música popular (que à época relacionava-se à questão do engajamento) responde ao excesso de didatismo político da canção de protesto, fazendo do engajamento matizado e não panfletário o princípio temático fundamental de sua obra³⁵⁵. Além

³⁵⁵ O plano poético da obra de Chico Buarque relaciona-se, na perspectiva deste trabalho, a esta escolha de Edu Lobo. Conforme será argumentado adiante, o fato de Edu Lobo ter apostado nesta forma de engajamento no plano poético, teria permitido que Chico explorasse o aspecto lírico amoroso, sob um tratamento poético continuador do trabalho de Vinícius.

disso, o fato de Edu Lobo não se apoiar no gênero samba para expressar a cultura nacional-popular responde à crítica, dirigida aos músicos da classe média, quanto à inautenticidade na adoção desse universo simbólico como sinal de engajamento, propondo outras tradições musicais – como a nordestina, com a qual Edu tem ligação social e afetiva – para realizar a aproximação com o “povo” brasileiro³⁵⁶. E finalmente, a importância atribuída à dupla Tom e Vinícius (em detrimento de João Gilberto) responde às necessidades do próprio projeto autoral de Edu, em que a harmonização dissonante assume papel predominante em relação à questão rítmica³⁵⁷, tornando-se o princípio formal fundamental de sua obra³⁵⁸. Todos esses elementos juntos são os responsáveis pela *brasilidade* contida no projeto autoral de Edu Lobo.

Edu Lobo, portanto, incorporou seletivamente alguns dos elementos musicais das posições anteriores a ele (incluindo a da bossa nova) para propor um novo paradigma composicional que atualizasse o paradigma então vigente. Esse novo paradigma composicional, por sua dramaticidade ao evocar as tradições populares nordestinas e pela própria experiência teatral do músico, se alinhava com os novos paradigmas interpretativos e de acompanhamento instrumental desenvolvidos no circuito paulista. Por sua pertinência tanto para o meio musical como para o público ampliado, esse novo paradigma composicional lançaria algumas das bases daquilo que a partir de então seria reconhecível como MPB. Os *princípios da construção da brasilidade* (presente em Nara Leão) e da *popularização da brasilidade* (presente em Elis Regina) foram amalgamados por Edu Lobo, operação simbólica que teve como *desfecho* a demarcação de algumas das bases musicais legítimas da MPB. E embora Edu Lobo tenha considerado que essas eram “regras” que não teriam validade para todos os músicos, as idéias

³⁵⁶ Esta escolha de Edu Lobo também teria direcionado as escolhas de Chico Buarque: se, conforme será aprofundado logo adiante, Edu garantia o acesso legítimo dos regionalismos à MPB, Chico teria podido se dedicar à renovação formal do samba (até então tratado apenas como material temático), fazendo com que o gênero não fosse buscado apenas nos redutos tradicionais – o que coloca em evidência o reconhecimento musical do samba no universo da produção popular. O assunto será retomado adiante.

³⁵⁷ Em diversas passagens da entrevista que Edu Lobo concedeu a Santuza C. Naves em 1999, o músico ressalta o papel predominante que a harmonização dissonante difundida no universo da música popular por Tom Jobim, e não o ritmo de João Gilberto, exerceu em seu trabalho (NAVES, 2006, p. 221-270). Na mesma ocasião, a entrevistadora explorou a influência que as obras de Villa-Lobos e Tom Jobim (músicos já tratados pela autora em *O violão azul* [1998]) tiveram na obra de Edu Lobo, levando-a a formular que existiria entre Villa-Lobos, Radamés Gnatalli, e Tom Jobim uma “árvore genealógica” continuada pelo trabalho de Edu Lobo (NAVES, 2006, p. 249).

³⁵⁸ A escolha de Edu pelo caminho harmônico da bossa nova (e não o rítmico) também teria direcionado as escolhas de Chico Buarque. Ainda que Chico também se apoiasse na harmonização dissonante para atualizar o samba, a escolha desse gênero como base formal de seu projeto revela que, para o compositor, mesmo que outros ritmos representassem a *brasilidade* musical, a síncope, enquanto símbolo maior dessa *brasilidade*, não deveria ser excluída do processo de modernização da música popular.

musicais que se sucederam certamente levaram em consideração tal posição, assim como Edu Lobo levou em consideração as posições anteriores a ele na afirmação de seu projeto autoral.

Tendo sido abordadas as motivações que levaram Edu Lobo a propor um novo paradigma composicional, cabe agora avaliar as conseqüências desse paradigma ao campo da MPB. Se as críticas em relação à canção de protesto do pós-64 se baseavam na inautenticidade de elementos populares e folclóricos trazidos por compositores de classe média, a partir do trabalho de Edu Lobo tal equação, até então baseada na legitimidade buscada na origem social do músico, se torna mais complexa, pois, ao mesmo tempo em que Edu tem raízes familiares nordestinas (ressalte-se, de elite), ele é um artista carioca de classe média, com formação musical³⁵⁹, ligado à música popular através da bossa nova³⁶⁰. Tal complexidade foi assim traduzida por Capinam (poeta baiano parceiro de Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil):

Um dos principais elementos existentes numa obra de arte é a emoção. Precisa haver uma vivência, uma experiência, não me preocupa a forma como se a tem: pode ter chegado ao Rio um disco de música de folclore e o cara sintonizar o negócio. Pode existir uma música como ‘Disparada’, realizada por um cara que tem uma experiência mais aproximada, e ela passar a repercutir de tal forma que se integra na linguagem de outras pessoas que a escutem. Acredito que renderá melhor aquele que tem mais aproximação, mas eticamente não existe nenhum impedimento para quem não tem. Mas isso só responde sobre a qualidade, não sobre a validade. (CAPINAM *Apud* MELLO, 2008, p. 192).

A legitimidade de Edu Lobo (que incluía tanto as raízes nordestinas como o *ethos* da classe média carioca) para a inserção desses elementos folclóricos na música popular fez com que a idéia de MPB, que estava se delineando naquele momento, passasse a aceitar tais elementos folclóricos, desde que eles não fossem propostos de maneira panfletária sem vínculos efetivos com o projeto autoral do músico, como na canção de protesto. Ou, conforme Capinam, desde que esses elementos, independentemente da proximidade social que o músico mantém com eles, passassem de alguma forma pela “emoção” do artista, a despeito da forma como foram “sentidos”. Conforme o próprio Edu Lobo, “A função do artista é mostrar a sua visão do mundo, e não é preciso que ele passe fome para falar da fome” (LOBO *Apud* MELLO, 2008, p. 199). A

³⁵⁹ Segundo informações contidas em seu website: “Seu primeiro instrumento foi o acordeon, que estudou dos oito aos 14 anos (...) e nessa época já tentava algumas composições. Com 16 anos começou a se interessar pelo violão, iniciando-se com um amigo de infância, o compositor Théó de Barros, e estudando teoria musical, mais tarde, com Wilma Graça.(...) (Em Los Angeles entre 1969 e 1971) se dedicou ao estudo sistemático da música, fazendo cursos de orquestração com Albert Harris e de música para cinema, com Lalo Schiffrin”. Vide SITE OFICIAL EDU LOBO. Disponível em <http://www.edulobo.com.br/site/>. Consulta em 10/01/2011.

³⁶⁰ Tal ambigüidade é exposta, por exemplo, por Elis Regina: “A música nordestina de Edu não deixa de ter uma razão de ser, seu pai é pernambucano, sua mãe também e sua tia que o criou também”. (REGINA *Apud* MELLO, 2008, p. 171). A expressão “não deixa de ter uma razão de ser” expressaria justamente tal ambigüidade.

partir do trabalho de Edu Lobo, os elementos regionais – fossem eles de qualquer parte do Brasil – passaram a ser um dos elementos legitimadores da idéia de MPB³⁶¹, desde que eles mantivessem com os projetos autorais um vínculo mais profundo do que a simples “citação”³⁶², como pode ter acontecido em alguns casos na canção de protesto. Foi necessário superar o engajamento panfletário da canção de protesto – com o que muito contribuiu Edu Lobo – para que se desenvolvesse uma concepção musical em que os problemas brasileiros figurassem de maneira mediada pelo trabalho artístico. Isso evidencia, portanto, que a fase da canção de protesto, imbricada com o contexto político, foi necessária ao desenvolvimento do campo.

O que se quer dizer é que a partir do trabalho de Edu Lobo, os pares começaram a compreender que os elementos regionais deveriam se relacionar com o *princípio* musical – e não com o provável *desfecho* político – dos projetos autorais. Se a bossa nova foi um fenômeno carioca (ainda que João Gilberto fosse baiano), se a canção de protesto falava do Nordeste do país a partir do ponto de vista da classe média carioca, e se a “Música Brasileira Moderna” assumia o engajamento carioca e a modernidade dos meios da indústria cultural sediada em São Paulo, a nascente MPB se estruturava como “a tendência da incorporação”: incorporava seletivamente os elementos do percurso histórico da música do eixo Rio-São Paulo, e também os elementos das demais culturas regionais brasileiras, desde que tais elementos se relacionassem ao *princípio* artístico do projeto autoral. A seletividade na incorporação desses diversos elementos passou a se relacionar, portanto, aos interesses simbólicos por trás dos *princípios* musicais em questão. Se tal procedimento já se enunciava desde João Gilberto, com Edu Lobo isso se tornaria uma *regra* para a legitimação dos diversos projetos autorais que surgiram dentro do “caminho único” da MPB.

Ao se abrir, a partir do trabalho de Edu Lobo, a todas as possibilidades culturais brasileiras e não se apegando a nenhuma delas como material temático, a MPB erigia-se em construto aberto à diversidade cultural brasileira. Isso só teria sido possível graças à incorporação das conquistas do desenvolvimento histórico do campo, que passou pelo “pensamento” sobre o

³⁶¹ Tal relação entre elementos regionais e projetos autorais seria radicalmente alterada a partir do tropicalismo, que introduziu na música popular o procedimento da alegoria e da generalização da citação como princípio artístico, além de ter introduzido uma perspectiva mais internacionalista.

³⁶² O procedimento da “citação” de elementos folclóricos (em contraste com a incorporação ao nível da forma) foi tematizado por Mário de Andrade em “Ensaio sobre a música brasileira” (2006), original de 1928, sendo uma questão presente no debate musical brasileiro desde o movimento modernista.

Brasil contido na bossa nova (que atualizou a expressão musical brasileira frente às expressões musicais ocidentais modernas), pela cultura nacional-popular expressa na canção de protesto (que em Nara Leão transformou-se num projeto de construção da *brasilidade* musical), pela renovação da “Música Brasileira Moderna” (que delineou um novo tipo de acompanhamento vocal e instrumental a partir das atuações de Elis Regina e dos diversos trios instrumentais), etapas que juntas contribuíram para o reconhecimento social capaz de propiciar à MPB certa centralidade na compreensão da vida cultural do país. A MPB, portanto, passaria a ser identificada como um dos símbolos da *brasilidade* gestada nos anos 60.

Assim, a MPB nascia sob a influência do processo de modernização e reconhecimento social deflagrado pela bossa nova, mas se abria tanto aos elementos culturais do Sudeste como das demais regiões (e, logo depois com o tropicalismo, aos elementos culturais internacionais de uma maneira diversa da influência do jazz na bossa nova). Edu Lobo teria contribuído com tal delineamento da MPB justamente com sua capacidade de incorporação seletiva de elementos diversos, como, por exemplo, as conquistas formais da bossa nova, e os ritmos e temas nordestinos expostos de maneira não panfletária. Tal capacidade de “incorporação” da MPB também foi percebida por Marcos Valle:

No final de 1967 acho que começou a surgir outra coisa, uma aliança dos dois (letra e música). Quando tinha aparecido a música social, tinha havido uma preocupação maior com a letra que com música. No fim de 1967 o tipo de letra social, não tão forte e bruta como era, se abrandou um pouco. Mas levava a mensagem em união com o tipo de harmonia que era feita antes da música social. (VALLE *Apud* MELLO, 2008, p. 177).

O delineamento do construto MPB (que alia forma e conteúdo), portanto, só foi possível pelo processo de *envelhecimento social* da música popular, que passou pela fase inicial da dedicação à forma (na bossa nova), e pela fase posterior de dedicação ao conteúdo (na canção de protesto). Tais posições anteriores a Edu Lobo foram os pressupostos do delineamento da MPB, que só foi possível após um itinerário das idéias musicais iniciado pela bossa nova. Portanto, a MPB deve ser interpretada como uma intervenção histórica no universo da música popular, uma vez que a sigla seria uma construção simbólica impensável no contexto pré-bossa nova. Sendo a idéia de MPB uma intervenção artística historicamente localizável, é natural que os agentes que se envolveram em sua construção simbólica tenham buscado elementos musicais que demonstrassem àquela sociedade a ligação do artista com o tempo histórico daquele momento. No caso de Edu Lobo, a ligação de seu projeto artístico com o tempo histórico manifestava-se

através da forma encontrada pelo músico na expressão da cultura nacional-popular: a valorização do material folclórico (principalmente o nordestino) sem didatismos como os do CPC.

O projeto autoral de Edu Lobo, que se apoiou nas conquistas formais da bossa nova³⁶³ sem fazer dela seu único paradigma composicional, foi musicalmente legítimo não apenas pela técnica apurada capaz de dar tratamento sofisticado ao material folclórico (NAPOLITANO, 2001, 110-113), mas também por sua aposta simbólica no tempo histórico que ambientava a MPB, aposta expressa por seu investimento no material folclórico que fazia parte do imaginário da esquerda e, de maneira menos orgânica, do público ampliado dos Festivais. O projeto autoral de Edu Lobo conferiu à MPB dos anos 60 a dimensão histórica que ela necessitava para ser reconhecida socialmente por amplos segmentos naquele momento, ao mesmo tempo em que o vínculo com o tempo histórico conferia ao projeto de Edu Lobo reconhecimento e sucesso nos anos 60. Dessa maneira, pode-se dizer, a partir de um olhar situado na primeira década do século XXI, que o projeto autoral de Edu Lobo é hoje tanto mais aceito pelo mercado ampliado brasileiro quanto mais próximo se situa o consumidor do tempo histórico que referencia sua obra. Isso atestaria quanto o projeto de Edu Lobo depende da historicidade para sua legitimação simbólica, o que, por sua vez, torna evidente que Edu Lobo agregou à MPB uma dimensão histórico-temporal situada nos anos 60, capaz de fazer do seu estudo sociológico uma fonte possível para a compreensão das transformações daquela sociedade.

Dito de outra forma: o projeto autoral de Edu Lobo, incorporando as demandas por engajamento político da sua geração, foi o responsável pela inserção do tempo histórico ambientado nos anos 60 como um dos princípios de legitimidade da MPB³⁶⁴. Tal procedimento teria “datado” o paradigma composicional desenvolvido pelo músico naquele período inicial de sua carreira. Após tal período, o trabalho de Edu teria continuado a ter a mesma legitimidade entre os pares, mas não continuaria a ser brindado com o mesmo sucesso de mercado dos anos 60. Não cabe aqui uma análise do trabalho de Edu Lobo após os anos 60, mas cabe a indicação da necessidade de uma pesquisa específica sobre as possíveis transformações do paradigma

³⁶³ Segundo Eumir Deodato, “O Edu Lobo começou com um tipo de música que aliava a música regional do sertão, ‘Borandá’, a um certo bom gosto derivado da bossa nova” (DEODATO *Apud* MELLO, 2008, p. 171).

³⁶⁴ Esse ponto será particularmente relevante à discussão quando for abordado o projeto autoral de Chico Buarque, quando a questão do “tempo” voltará a estar em pauta.

composicional e do trabalho de Edu Lobo no decorrer das décadas³⁶⁵, que poderia indicar se os princípios musicais originais, especialmente quanto à temática³⁶⁶, foram mantidos pelo compositor. Por sua ligação com o trabalho de Villa-Lobos³⁶⁷, supõe-se que a “questão nacional” continua orientando seu trabalho de compositor, restaria saber como ela é trabalhada pelo músico.

De qualquer forma, tendo seu paradigma composicional original mudado ou não no decorrer das décadas, o trabalho de Edu Lobo teve muito mais apelo comercial nos anos 60 (quando sua música era identificada ao engajamento) do que nas fases posteriores de sua carreira. Sem invalidar a explicação de que o projeto nacionalista de Mario de Andrade colocado em prática por Edu Lobo nos anos 60 foi “implodido” pelas demandas por entretenimento na música popular (NAPOLITANO, 2001, p. 147-148), a relação do paradigma composicional de Edu Lobo com o tempo histórico dos anos 60 seria uma explicação a mais ao fato de Edu Lobo ter praticamente se retirado do mercado brasileiro após os anos 70. O próprio compositor se considera, hoje, um “mau vendedor”: “Eu não tenho talento comercial, não entendo e nem tenho sensibilidade para isso. Sempre houve artistas que têm uma música mais popular, mais simples, mas que são grandes vendedores e que, inclusive, têm uma função ótima de fazer com que

³⁶⁵ Ao menos uma mudança poderia ser indicada: na mesma entrevista, Edu afirmou que atualmente compõe utilizando-se do piano, e não do violão, o que teria reorientado alguns aspectos de seu paradigma composicional (especialmente na colocação da voz em relação às harmonias). (LOBO *Apud* NAVES, 2006, p. 253)

³⁶⁶ Desde o início de sua carreira, Edu Lobo teve parceiros, como foi o caso de Vinícius de Moraes, Ruy Guerra, Gianfrancesco Guarnieri, Vianninha, entre outros – e valeria a sugestão de Contier (1998) sobre a necessidade de se analisar as parcerias na MPB. Em entrevistas, Edu ressalta que quando trabalha em parceria, é sempre o responsável pela música, e o parceiro, pela letra (especialmente quando o parceiro não é músico, como nos casos acima apontados). Quando o parceiro é músico, como no caso de Chico Buarque, “*Aí é melhor ainda, porque o cara tem idéias musicais também, então interfere mais ainda no que você está fazendo (...)*” (LOBO *Apud* NAVES, 2006, p. 257). De qualquer forma, supõe-se que mesmo quando Edu não é o autor da letra, há uma cumplicidade quanto ao teor da mensagem, caso contrário inviabiliza-se a parceria. Nesse sentido, ainda que ele não seja o autor da letra, deve ser creditado ao trabalho musical de Edu Lobo – portador da letra – a contribuição de seu projeto autoral à MPB em relação à maneira de incorporação do engajamento nas letras. Basta lembrar que “Borandá”, canção típica de seu paradigma composicional dos anos 60 (lançada em seu primeiro LP solo, de 1965), é de Edu Lobo sem parceiros.

³⁶⁷ Sintetizando sua relação com Villa-Lobos, Edu afirmou em depoimento: “Villa-Lobos é a casa onde eu moraria. Então, por exemplo, quando eu observo Stravinsky, que é uma paixão em minha vida também, eu o observo como uma casa difícil para mim, para se contemplar de longe, onde eu não teria conforto. Mas é claro que o defeito não é da casa e sim do morador. (...) (Villa) dá essa indicação do que fazer com a música brasileira, de **como ser brasileiro da melhor maneira possível** e sendo absolutamente universal” (grifo meu) (LOBO *Apud* NAVES, 2006, p. 251). Contudo, deve-se relativizar a influência de Villa-Lobos no início da carreira de Edu, visto que na mesma entrevista o músico afirma ter tomado contato mais profundo com a obra de Villa-Lobos apenas num momento subsequente. O contato com a obra de Villa (já filtrado pela bossa nova [LOBO *Apud* NAVES, 2006, p. 230]), segundo Edu, veio apenas reforçar o que ele intuitivamente já estava fazendo em termos de incorporação da “questão nacional”. (LOBO *Apud* NAVES, 2006, p. 250)

supostos ‘maus vendedores’ com prestígio possam ser contratados” (LOBO *Apud* NAVES, 2006, p. 246). O músico tende a perceber seu pouco apelo mercadológico atual como algo que obedece à dinâmica produtiva da indústria fonográfica, conforme descrita por Dias (2008). Sem desprezar tal aspecto, que me parece relevante, pode-se dizer que, além disso, outra questão foi determinante na perda de apelo mercadológico do trabalho de Edu Lobo. Se seu paradigma composicional era referenciado pelos valores culturais dos anos 60, e se esses valores foram diluídos pela dinâmica cultural do país (seja pela influência de questões políticas ou da indústria cultural), seria inevitável haver uma perda de apelo mercadológico – o que por sua vez evidencia que os procedimentos musicais adotados por Edu Lobo nos anos 60, especialmente quanto à poética, acabaram por datar seu paradigma composicional.

Dessa forma, a própria idéia de MPB, por incorporar tal contribuição de Edu Lobo, não poderia ter hoje o mesmo significado que tinha nos anos 60. Se nos anos 60 era possível identificar a incorporação temática das características daquele tempo histórico como um dos princípios de legitimidade da MPB (tornando-se possível classificar quais eram os músicos da MPB e quais não eram da MPB), ao se desfazerem aquelas coordenadas históricas, tal classificação torna-se muito mais difícil. Daí a confusão relatada na introdução deste trabalho, em que não há atualmente um consenso sobre quais músicos fazem parte ou não da MPB. O que se pode dizer é que, após os anos 60, momento crítico da emergência da idéia de MPB, e com a dissolução daquelas coordenadas históricas no decorrer das décadas³⁶⁸, outros elementos passaram a ser considerados princípios de legitimidade da MPB, cabendo aí um estudo específico para a compreensão dessas novas relações entre o tipo particular de música popular denominada MPB e seu tempo histórico.

Entre 1965 e 1966, os elementos pertinentes à chamada MPB passariam a determinar não só quais tendências seriam legítimas, como também quais seriam ilegítimas nesse cenário. A própria bossa nova, assim como a recente canção de protesto – antes detentoras dos elementos de legitimidade – passariam a ser desacreditadas como projetos renovadores, perdendo em legitimidade artística. Por outro lado, tendências como a da Jovem Guarda (que nunca se pautou por tais elementos legitimadores) seriam definitivamente identificadas como ilegítimas, por não reconhecerem as “regras” do jogo.

³⁶⁸ Conforme argumenta Ridenti (2010),

O procedimento metodológico de reconstruir a dinâmica do sistema das principais posições no campo pode contribuir para a percepção da gênese histórica dos princípios de legitimidade (e, por contraste, os de ilegitimidade) no campo da MPB, sem, contudo, relacioná-los apenas às questões políticas e às demandas do espaço social. Tal procedimento pode encontrar suporte em outras interpretações, como a de Contier, que mesmo tendo se pautado por outros princípios metodológicos para responder a um conjunto diferente de questões, tangencia o tema da legitimação artística do produto musical:

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 com os antropófagos do movimento tropicalista (CONTIER, 1998, p. 23).

Entretanto, mesmo que os diversos “níveis de ilegitimidade” já estivessem enunciados, as posições consolidadas anteriormente não desapareceram do “espaço dos possíveis” do campo: a bossa nova, ainda que desacreditada a partir de 1964 como tendência renovadora, continuou a figurar no “fórum” dos Festivais da TV (como no caso de “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim vencedora no III FIC, de 1968 – que mesmo não sendo uma bossa nova “clássica”, foi interpretada pelo público como um retorno à poética do “amor, do sorriso e da flor”³⁶⁹); da mesma forma que a canção de protesto, já desacreditada como proposta renovadora em 1967, continuou a figurar no “fórum” dos Festivais por intermédio de Geraldo Vandré (com “Caminhando”, segunda colocada no mesmo III FIC de 1968).

O caso de Edu Lobo, apresentado aqui a partir de uma perspectiva relacional, é um exemplo de como o conceito de *campo* é capaz de iluminar não só a reprodução, mas também a mudança nas relações de poder simbólico. O projeto autoral de Edu Lobo operou justamente uma atualização, dentre as inúmeras possíveis, do paradigma composicional da bossa nova, instituindo um dos paradigmas coposicionais da MPB, ajudado por uma geração cujo *habitus* foi capaz de propor os demais elementos de legitimidade desse novo paradigma. Os temas populares e folclóricos mobilizados por Edu Lobo – que corresponderiam às demandas do espaço social reformuladas pelas *regras* do campo – foram apreendidos neste trabalho segundo a lógica das

³⁶⁹ Na interpretação de Adélia B. de Meneses, “Sabiá” seria uma canção que exprime a questão da ausência da pátria (típica de situações de exílio). No caso de Chico – que ainda não havia se exilado quando compôs a música – a poética da canção exprimiria, segundo a autora, um “exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais” (MENESES, 2002, p. 23).

próprias idéias musicais (ou seja, a partir da lógica do campo), o que evidencia que o instrumento analítico é capaz de iluminar a relação entre esse universo artístico relativamente autônomo e as mudanças no espaço social, bem como é capaz de apontar nos projetos autorais as transformações das *regras* desse universo de maneira articulada às mudanças no espaço social. Nesse sentido, o projeto autoral de Edu Lobo responde à necessidade (enunciada desde pelo menos a bossa “nacionalista”) de lastro dessa nova categoria de música popular chamada MPB com seu tempo histórico imediato e com a idéia de *brasilidade*, e corresponde, por outro lado, à percepção individual de Edu de como “ser brasileiro da melhor maneira possível”: incorporando a harmonização da bossa nova para ser universal, e incorporando o engajamento (de maneira não panfletária) e o regionalismo nordestino para ser brasileiro.

Até o momento, foram apresentadas algumas das operações simbólicas que definiram alguns dos princípios de legitimidade da MPB (e, por contraste, os de ilegitimidade também). Depois de Carlos Lyra, tais operações se materializaram nas trajetórias de Nara Leão, Elis Regina, e Edu Lobo. Contudo, muitos outros agentes desse campo contribuíram para a definição desses princípios de legitimidade da MPB, uma vez que a geração dos anos 60 trazia consigo um *habitus* cultural (gerador de capitais específicos) capaz de fornecer outros elementos de legitimidade ao novo paradigma da MPB. Alguns desses agentes merecem destaque, como é o caso de Vinícius de Moraes (que transitou por todas as tendências por intermédio de sua escolha de parceiros: Jobim, Lyra, Baden³⁷⁰, Edu, e Chico, sendo interpretado tanto por Nara como por Elis), a intérprete Maria Bethânia (que ao substituir Nara no *Opinião*, contribuiu para a síntese entre o paradigma interpretativo de Nara e Elis), o intérprete Jair Rodrigues (que, junto com Elis Regina, contribuiu para a consolidação de um novo padrão expressivo), os compositores Marcos e Paulo Sérgio Valle (que mesmo ligados ao paradigma composicional da bossa nova, chegaram a compor canções engajadas e que se aproximavam do universo rural valorizado na MPB,

³⁷⁰ Sobre a importância de Vinícius e Baden Powell na guinada da música popular à esquerda, e sobre seu próprio surgimento num espaço de constantes oposições de tendências, diz Chico Buarque: “Então houve outra virada que foi a aparição de Baden Powell. As parcerias de Baden e Vinícius fizeram Vinícius diferente do início da bossa nova, lançando em nosso meio o africano (...). Vinícius continuava ainda o grande letrista, até mesmo lançando as raízes do movimento que viria depois, o da música de protesto. O ‘Berimbau’ por exemplo tinha uma frase assim: ‘Dinheiro de quem não dá/ Trabalho de quem não tem’. Essa coisa era mais ou menos inédita, embora o Sérgio Ricardo já tivesse feito o ‘Zelão’. Mas vindo do Vinícius isso era uma força nova. Em consequência, veio a fase que levou a um outro extremo, que começou a se identificar com as músicas do espetáculo Opinião (...). Eu mesmo surti dentro dessa onda. É válida, teve seu tempo. (...) A fase da música de protesto ficou um pouquinho esvaziada, dando caminho a outras coisas” (BUARQUE *Apud* MELLO, 2008, p. 159).

contribuindo para a consolidação do paradigma composicional da MPB), os instrumentistas do Zimbo, Jongo e Tamba Trio (que contribuíram, juntamente com n outros instrumentistas, para a definição de um tipo de acompanhamento que incorporava informações tanto da bossa nova como do samba e do jazz), Milton Nascimento (que usufruindo das conquistas do projeto de Edu Lobo quanto aos “regionalismos” inseriu a musicalidade mineira na MPB, reforçando a idéia de que a MPB firmou-se incorporando regionalismos diversos), Jorge Ben (cuja técnica da “mão direita” ao violão responsável pelo ritmo, e as temáticas fugidias próximas a um *nonsense*, não se enquadravam dentre os paradigmas composicionais do período, anunciando uma nova possibilidade no campo da MPB que seria “aproveitada” pelo tropicalismo), e finalmente, mas não menos importante, o compositor Chico Buarque³⁷¹.

Chico Buarque ou “*mas o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações*”

Contemporâneo de Edu Lobo, e representando também um elo entre os paradigmas composicionais anteriores e posteriores à bossa nova, o plano poético do projeto autoral de Chico foi tratado em *Desenho Mágico*, de Adélia B. de Meneses (2002). A autora analisa a produção do compositor nos primeiros anos de sua carreira, mais especificamente entre 1964 e 1980, enfocando a relação entre os aspectos poéticos de sua obra e o contexto político do período. O mote do estudo é a possibilidade de a biografia individual do compositor ser reveladora de uma crônica social, daí a importância do texto poético para o estudo. Ainda que tal trabalho se debruce apenas sobre as letras das canções de Chico, a argumentação da autora contribui para a análise aqui proposta na medida em que traça um panorama e capta as transformações da obra de Chico Buarque. A autora argumenta que a primeira fase da carreira de Chico, situada nos anos 60

³⁷¹ No escopo deste trabalho, não é possível abordar as peculiaridades de todos os projetos artísticos do período, visto que há dezenas deles. Foram selecionados apenas os mais relevantes ao objetivo da argumentação, que consiste em apontar os principais articuladores da idéia de MPB. Dessa forma, aqueles agentes que não tiveram ou não terão seus trabalhos aqui pormenorizados, devem ser interpretados como membros de uma geração cujo *habitus* cultural contribuiu para a institucionalização da MPB como sigla socialmente reconhecível, e, conseqüentemente, para a autonomização desse campo. A multiplicidade de talentos musicais nos anos 60 identificados à MPB deve ser interpretada como uma correspondência entre as demandas do mercado e as do campo, uma vez que o campo acabou suprimindo as necessidades do segmento MPB no mercado de música popular.

(que engloba seus três primeiros LP's, de 1966, 1967 e 1968³⁷²), é caracterizada principalmente por um “lirismo nostálgico” marcado pelo distanciamento da realidade (2002, p. 20-22). Músicas que expõem tal lirismo seriam, segundo a autora, “A Banda”, “Realejo”, “Retrato em Branco e Preto”, “Lua Cheia”, e “Carolina”. Por “lirismo nostálgico” a autora entende uma recusa do presente opressor através de uma volta ao passado, seja tal volta realizada através da memória individual (como no retorno à infância em “João e Maria”), ou da memória coletiva (como no retorno à sociedade pré-industrial em “A Banda”) (2002, p. 245).

As transformações na poética de Chico Buarque seguem, segundo a autora, um certo “itinerário”, passando, nos anos subseqüentes, pela “variante utópica” e pela “vertente crítica”. Contudo, ela argumenta que “não são fases separadas e estanques, mas modalidades que se imbricam entre si, muitas vezes se permeiam, desenhando uma trajetória em espiral” (MENESES, 2002, p. 245), e não linear. Por isso mesmo, uma das primeiras canções de Chico, “Sonho de um carnaval”, ainda que datada da primeira fase de sua carreira (1965), expõe a “variante utópica” que se delinearía mais claramente a partir de 1968 com a ênfase no “dia que virá”. Da mesma forma, “Pedro Pedreiro”, também de 1965, faria parte da “vertente crítica”, em que Chico ataca a realidade diretamente ou através da ironia. Todas essas “fases” implicariam, segundo o raciocínio da autora, em diferentes formas de resistência ao autoritarismo político, independentemente da maneira eleita pelo compositor para expressá-la.

De outra perspectiva analítica, Marcelo Ridenti argumenta, contudo, que seria mais adequado falar em “três características marcantes do que em fase, palavra cujo significado leva à idéia equivocada de evolução linear” (RIDENTI, 2000, p. 250). Todas essas “características” seriam, simultaneamente, componentes básicos para a compreensão da relação entre arte e política na obra de Chico Buarque, e elas não devem suprimir a “consciência de que a história tem um movimento que não depende inteiramente da vontade dos agentes” (visível, por exemplo, nos sintomas de impotência da esquerda logo após o golpe) e que “nem todas as canções do período implicavam a espera passiva do devir histórico” (como em “Caminhando” de Vandré, por exemplo) (RIDENTI, 2000, p. 243). Ridenti identifica ainda que a busca do passado

³⁷² Respectivamente: *Chico Buarque de Hollanda*; *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2*; e *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3*, todos lançados pela RGE.

para a construção do futuro foi um procedimento utilizado por muitos outros artistas do período (RIDENTI, 2000, p. 244), não sendo exclusivo da obra de Chico.

As entrevistas com Chico Buarque recolhidas por Meneses revelam que a relação do músico com a política de seu tempo passava pelo engajamento característico do ambiente universitário do pré-64, mas também, num momento subsequente, pelo desencanto que o golpe causou nessa geração. Daí resulta o desinteresse (nas palavras de Chico) e o distanciamento do compositor em relação à política na fase entre 1964-1968, fermento para seu “lirismo nostálgico” (MENESES, 2002, p. 21-22). Desse distanciamento resultaria uma concepção a-histórica do tempo – elemento importante da obra do compositor para a discussão a seguir. Nas palavras da autora, “O distanciamento político do Autor implicará, no limite, uma concepção a-histórica do tempo. Pois o tempo, nas produções iniciais de Chico, é quase mítico: o tempo do Carnaval, o tempo da canção, o tempo que dura o canto e a dança: um parêntese na realidade” (MENESES, 2002, p. 22). Complementando tal interpretação de Meneses, e de certa forma contrapondo-se a ela, Ridenti afirma que a nostalgia que caracterizaria o “lirismo nostálgico” e a “concepção a-histórica do tempo” em Chico sempre foi carregada de crítica (ainda que talvez fosse resignada), como demonstram alguns trechos das canções “Carolina” (em que Chico lamenta que Carolina não esteja vendo o tempo passar), “Roda Viva” (que a roda-viva carregue a viola e a saudade prá longe), e “A banda” (que cada um volte para a dor de seu canto depois da banda passar). Ridenti conclui o pensamento afirmando que em Chico “sempre esteve presente a consciência de que não há viabilidade de mero retorno ao passado” (RIDENTI, 2000, p. 244).

A duas análises supracitadas, ambas centradas nos elementos poéticos da canção, embora cheguem a conclusões relativamente diferentes, enfatizam a relação dos trabalhos do jovem compositor com seu tempo histórico. Contudo, quando a análise dos elementos poéticos é cotejada com a análise dos elementos musicais (melódicos, harmônicos e rítmicos principalmente), pode-se chegar a outras leituras. Na interpretação de Meneses, o distanciamento de Chico em relação ao seu tempo histórico manifesta-se em diversas letras. Mas até que ponto as estruturas musicais poderiam corroborar – ou não – tal distanciamento? A escolha do samba como ritmo base de suas composições também expressaria uma nostalgia do passado?

Uma análise rápida poderia indicar que sim: o samba “noelesco” de Chico Buarque (NAPOLITANO, 2001, p. 166)³⁷³ buscaria num passado distante (os anos 30, que pareciam longínquos após a modernização efetuada pela bossa nova) as bases rítmicas e melódicas, para não dizer poéticas, de seu projeto autoral, caracterizando-se assim por um “passadismo” correntemente denunciado por seus pares, sobretudo aqueles ligados ao tropicalismo (MENESES, 2002, p. 28). Contudo, se levarmos em conta o complexo sistema de relações que envolvia a música popular naquele momento, poderá se chegar a outros matizes da obra de Chico Buarque.

Um dos principais “críticos” do “passadismo” de Chico, seu colega Caetano Veloso, chega a reconhecer que a inserção de Chico nesse sistema de relações passa pelo filtro da bossa nova, algo que não acontece, por exemplo, com Paulinho da Viola. Segundo Caetano, “tal como Chico, Paulinho voltava-se para o samba tradicional, mas, diferentemente dele, fazia-o sem o filtro da bossa nova” (VELOSO, 1997, p. 233). Tal filtro percebido por Caetano indicaria a disposição de Chico em atualizar de alguma forma o passado musical, e não simplesmente reproduzi-lo. Tal tendência à atualização não é percebida apenas pelos pares, mas também pela crítica acadêmica: Marcos Napolitano considera que o papel de Chico naquele contexto musical era o de “atualizar os parâmetros estruturais do samba ‘noelesco’, vertente até então negligenciada pela bossa nova”, mais próxima de Ary Barroso, Dorival Caymmi e, no caso de João Gilberto, às síncopes de Geraldo Pereira. (NAPOLITANO, 2001, p. 166)

Ou seja, no tipo de música popular que se transformaria na MPB, a re-significação do passado sempre foi um recurso de que os compositores e intérpretes lançaram mão, muitas vezes adquirindo a conotação de “vanguardismo” – como no caso da bossa nova. Ainda que Chico não tenha reformulado a “batida” do samba e causado um impacto como o de João Gilberto, o ato

³⁷³ Apesar das recorrentes aproximações feitas entre Chico Buarque e Noel Rosa, o compositor ressalta, num depoimento à Rádio Eldorado em 27/09/1989, a influência de Ismael Silva em sua obra: “Não, o que havia era uma (riso), uma tentativa até de dizer: olha também tem o Ismael, porque eu fiquei muito marcado como uma espécie de um novo Noel, até porque havia algumas coisas. Havia até citações. Eu citava Noel no samba A Rita. Eu fiz algumas canções à maneira de Noel. Claro que Noel me marcou muito. Mas eu queria dizer: também tem o Ismael. Eu gosto tanto de Ismael quanto de Noel. Mas eu não posso negar que Noel, pra mim, representou uma influência mais forte até do que o Ismael. Mas eu queria fazer justiça: Ismael estava aí vivo e esquecido. Ismael eu conheci muito, era um grande personagem. Noel era uma lenda pra mim.” Fonte: Web Site Chico Buarque. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm; Consulta em 30/01/2011.

composicional de Chico adequou a narrativa – base métrica para sua melodia – de uma tradição que havia passado ao largo das transformações musicais pós-bossa nova à “modernidade” dos anos 60. As canções “Pedro Pedreiro” e “Tamandaré”, ambas de 1965, podem ilustrar tal atualização: se Noel se debatia com as questões de seu tempo (como na contenda com Wilson Batista sobre a malandragem), Chico expõe nessas canções, respectivamente, a opressão do sistema capitalista e a desvalorização da moeda³⁷⁴, elementos que o remetem para o tempo presente (ainda que de uma perspectiva resignada, como aferiu Ridenti). Portanto, mesmo tendendo a um “lirismo nostálgico”, Chico também se mostrou poroso à característica de seu tempo presente, que não direcionava os artistas a uma “espera passiva do devir histórico”.

Da mesma forma que fez com a narrativa, Chico atualizou outros elementos da estrutura musical do samba. Ao incorporar os acordes dissonantes e o tipo de canto intimista da bossa nova ao samba tradicional³⁷⁵, Chico não reproduziu o samba de Noel. Igualmente, ao incorporar os timbres percussivos da bossa nova na expressão da síncope (que minimiza a acentuação vigorosa do surdo³⁷⁶), Chico não reproduz o samba tradicional, mas põe em prática uma “dupla mirada” muito bem percebida por Caetano, que declarou nos anos 80 que Chico “*anda pra frente arrastando a tradição*” (VELOSO *Apud* MENESES, 2002, p. 28)³⁷⁷. Chico atualiza o samba tradicional de veia “nolesca” de acordo com o paradigma composicional que ainda se impunha como um direcionamento de longa duração na música popular, manifestando estar consciente de que “não havia viabilidade de mero retorno ao passado”.

³⁷⁴ A letra de “Tamandaré” ironiza a desvalorização da moeda corrente no Brasil em 1965, o Cruzeiro. O título faz referência ao marquês de Tamandaré (o almirante Joaquim Marques Lisboa), cuja imagem era estampada nas notas de um cruzeiro. A canção, em função da letra, foi censurada e permaneceu proibida por muito tempo, tendo sido gravada apenas em 1991 pelo Quarteto em Cy (HOMEM, 2009, p. 33-35).

³⁷⁵ Para ilustrar a influência da bossa nova sobre a obra de Chico Buarque, observe-se o seguinte trecho do artigo “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda” de Gilberto Mendes: “(o espírito de pesquisa da bossa nova está presente) Até mesmo em Chico Buarque, sempre preocupado com a volta a Noel: jamais teria composto sua admirável Roda Viva se não fosse a introdução do cromatismo em nossa MPB pela bossa nova” (MENDES *Apud* CAMPOS, p. 137). Ainda que o autor, diferentemente da perspectiva deste trabalho, considere “A Banda” de Chico um “*lamentável passo atrás*” (p. 134), ele acentua a influência da bossa nova sobre a obra de Chico Buarque.

³⁷⁶ Ainda que o samba de Noel utilize os tamborins para acentuar a síncope (SANDRONI, 2001), a instrumentação das músicas de Chico, salvo algumas exceções, não reproduz o padrão da instrumentação do samba tradicional, tampouco a instrumentação exuberante do samba-canção, ficando muito mais próximo da instrumentação concisa e da sonoridade de estúdio típica da bossa nova.

³⁷⁷ Aqui talvez fosse possível uma comparação, ainda que num nível superficial, com a imagem descrita por W. Benjamin em “Sobre o conceito da história”. Enquanto no quadro de Paul Klee o “anjo” tem o rosto dirigido para o passado mas expressa querer se afastar desse passado, a descrição de Caetano sobre Chico enfatiza o oposto: Chico teria o rosto dirigido para o futuro mas não expressa querer abandonar o passado. Ambas as imagens – a descrita por Benjamin e a descrita por Caetano – trazem consigo uma ambigüidade latente, que se manifestam, contudo, de formas diversas. Vide Benjamin (1993, p. 226).

Tal perspectiva permite considerar que a adoção do samba como gênero matriz da obra de Chico Buarque (fruto de seu *habitus*³⁷⁸) não é simplesmente uma atitude “passadista”. A eclosão do projeto tropicalista teria ressaltado essa tendência “nostálgica” por ter rearticulado todo o sistema de posições no interior do campo pela inserção de elementos até então estranhos à música popular brasileira, da mesma maneira que a eclosão da canção de protesto alterou o significado original da bossa nova, fazendo-a parecer ultrapassada. Se a análise poética permite tal interpretação “passadista”, ela deve ser cotejada com a análise das estruturas formais da música (mais polissêmica que o signo poético), que devem, por sua vez, ser inseridas num contexto relacional que possibilite a abordagem integrada dos diversos aspectos da canção, desde o poético até os especificamente musicais.

No contexto das acaloradas discussões que marcaram o fazer musical a partir da segunda metade da década de 60, a “dupla mirada” de Chico revela não um “passadismo”, mas sim um pleno conhecimento das possibilidades inscritas no campo: Chico conhecia as tradições passadas (não à toa se filia a uma “vertente negligenciada pela bossa nova”), conhecia seu passado imediato (as conquistas formais da bossa nova), conhecia as tendências presentes (expressas pelos circuitos carioca e paulista), e estava tomando conhecimento da tendência que tomava para si a tarefa de indicar o futuro daquele tipo de música popular (o tropicalismo). Chico também sabia que, para legitimar-se distintivamente nesse universo, não poderia reproduzir as tendências contemporâneas a ele (como a canção de protesto ou um projeto autoral identificado com o de Edu Lobo), tampouco as tendências anteriores a ele, como a da bossa nova. O esvaziamento da bossa nova e o surgimento de um outro tipo de canção foram percebidos por Chico Buarque como movimentos que obedecem a uma dinâmica relacional:

(...) a primeira intenção às vezes é boa, mas vai diluindo. E isso aconteceu com a bossa nova (...). Então veio o reverso da medalha. A música vive disso, de balanço prá cá e prá lá. Houve vácuos, como também houve vácuos depois que começou a cansar a história do protesto. (...) a música,

³⁷⁸ A escolha do samba como gênero reflete as disposições de seu *habitus*, verificável em inúmeros depoimentos, dentre os quais se selecionou o seguinte: “Engraçado, eu fui descobrir Dolores Duran, o samba-canção, essa coisa toda, não exatamente na época que isso fazia muito sucesso. Eu nem gostava tanto assim, não. (...) Eu gostava da música brasileira... gostava de música de carnaval, gostava de ritmo. (...) Na música brasileira eu gostava, sobretudo, das músicas de carnaval, das marchinhas e dos sambas de carnaval.” Fonte: Web Site Chico Buarque. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm; Consulta em 30/01/2011. A relação do samba com o *habitus* de Chico apresenta-se naturalizada no texto da contracapa de seu primeiro LP *Chico Buarque de Hollanda*, de 1966: “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas. De ‘Tem mais samba’ a ‘Você não ouviu’ resumo 3 anos da minha música. E nestas linhas eu pretendia resumir a origem de tudo isso. **Mas o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações.**” (grifo meu)

muitas vezes primária, muito sem conseqüências, esvaziou de novo. E surgiu outra coisa. E vai ser sempre assim. (BUARQUE *Apud* MELLO, 2008, p. 154)

O elemento distintivo do projeto autoral de Chico em relação a esse contexto relacional era justamente a diferença em relação às tendências anteriores, exatamente como pressupõe Bourdieu (1996, p. 182). Ainda que Chico incorporasse alguns elementos dessas tendências, e ainda que a diferença não se apresentasse de forma violenta, Chico aponta o momento em que essa diferença teria começado a se revelar em seu projeto autoral:

A mudança começou com “Sonho de um carnaval”, embora haja ainda umas duas ou três músicas anteriores a isso que eu ainda considero. (...) Em seguida vem “Pedro pedreiro”, que acho que já é uma nova fase, porque eu já me preocupava e sentia que era uma coisa mais minha. (BUARQUE *Apud* HOMEM, 2009, p. 21-22)

Quando fiz “Pedro pedreiro”, tive a sensação de que pela primeira vez estava compondo uma música realmente minha, que já não era mais imitação de bossa nova. Daí em diante, as coisas começaram a acontecer. (BUARQUE *Apud* HOMEM, 2009, p. 25)

Se a canção de protesto já havia dado sinais de desgaste (inclusive para Chico, que, portanto, não se filiaria a tal tendência), e se sua patente timidez jamais o aproximaria do vigor interpretativo da “Música Brasileira Moderna”, restava ao compositor “inventar uma posição” (BOURDIEU, 1996, p. 89), assim como o fez Edu Lobo (e, antes, João Gilberto, Carlos Lyra, Nara Leão, e Elis Regina). E se Edu enveredava pelos temas folclóricos buscados nas tradições culturais nordestinas, Chico filia-se a uma outra tradição: o samba urbano carioca³⁷⁹. Mas não como na canção de protesto, que citava o universo do samba como temática e rejeitava o filtro formal da bossa nova por sua suposta alienação. Para distinguir-se dentre todas essas posições anteriormente construídas, seria necessário incorporar o samba pelo filtro – ainda não superado do ponto de vista da composição – das conquistas formais da bossa nova, e agregar a ele uma poética que expressasse de alguma maneira certa resistência ao contexto autoritário, mas, ao mesmo tempo, partisse do nível técnico fornecido pelas letras de Vinícius de Moraes. Se a aposta simbólica de Edu era em temas folclóricos e tradições musicais valorizados no contexto dos anos 60 (o que conferiu um lastro histórico temporalmente delimitado a seu projeto), a aposta simbólica de Chico acabou alcançando, conscientemente ou não, um lastro histórico de maior amplitude: em função de seu *habitus*, Chico investiu numa tradição musical (a do samba) que, por seu vínculo com a identidade cultural brasileira, poderia agregar ao seu projeto autoral uma dimensão temporal de longa duração, mais perene que os elementos trazidos por Edu Lobo.

³⁷⁹ Poderia se pensar se, de uma certa forma, a problemática do baião x samba, imposta a João Gilberto anos antes, não estaria sendo reeditada num novo patamar, definido pelo estágio de desenvolvimento do campo.

Tendo em vista as posições anteriormente construídas nesse espaço de luta concorrencial, só através de uma estratégia distintiva como essa seria possível “existir” naquele contexto relacional.

O resgate do passado musical feito por Chico Buarque pode ser interpretado ainda na mesma chave que o projeto de Carlos Lyra foi interpretado neste trabalho: ao propor, através de um gênero tradicional, uma “equação” inovadora entre diversos elementos (conquistas da bossa nova, engajamento, tradição do samba, e poética refinada), Chico acabou proporcionando ao público a retomada do contato com um dos símbolos da identidade cultural brasileira (o samba), para que as influências externas à música brasileira (como a cultura pop internacional³⁸⁰, que seria trazida à MPB via tropicalismo) pudessem ser enriquecedoras do presente. Nesse sentido, a posição construída por Chico era essencial ao projeto tropicalista, sem a qual os elementos internacionais trazidos pelo grupo baiano não manteriam com o presente uma relação enriquecedora, mas sim alienante. O próprio Caetano Veloso percebeu tal relação de dependência entre os respectivos projetos: em várias passagens do item dedicado a Chico Buarque em *Verdade Tropical* (1997, p. 230-235), Caetano manifesta tal dependência, como por exemplo:

Até que fôssemos presos e exilados, o público predominantemente estudantil desses programas esteve coeso contra nós. (...) Claro que existia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes. Quando eu gravei, em 69, a “Carolina” num tom estranhável, eu claramente queria, entre outras coisas, relativizar a obra de Chico. (...) A mera valorização que fazíamos do trabalho de Paulinho da Viola implicava um grito de independência em relação à hegemonia do estilo buarqueano (...). É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar. O máximo que podíamos fazer (...) era mostrar a quem ia se tornando partidário de nossa visão que não era preciso agredir Chico para afirmá-la. Porque estávamos seguros de que a criação de Chico, ela mesma, ganharia com a relativização – além de ser estimulada por novos desafios. (VELOSO, 1997, p. 233-234)

O excerto, cuja publicação original remonta ao ano de 1997, embora traga certa atualização da memória, não deixa de revelar o mecanismo de legitimação de Caetano Veloso nos anos 60, que poderia ser resumido na oposição entre o “passadismo” de Chico e o “futurismo” do tropicalismo. A ênfase na oposição entre seu trabalho e o de Chico Buarque –

³⁸⁰ Em função da mudança de contexto, o jazz nos anos 60 não tinha mais a mesma influência sobre a música brasileira (exceto para os remanescentes da corrente da bossa nova) como havia tido nos anos 50, sendo muito mais relevante, nesse contexto, a influência do rock (via Beatles, especialmente) e dos elementos da cultura pop internacional.

oposição que Caetano critica quando estimulada pela mídia, e que relativiza quando tematizada pelo grupo de Augusto de Campos – foi uma das estratégias distintivas empreendidas por Caetano no período. Contudo, os interesses de legitimação de Caetano Veloso naquele campo levam-no a interpretar que a “hegemonia buarqueana” era um empecilho ao seu projeto, quando na verdade tais projetos, por estarem inseridos num contexto relacional, obedeciam muito mais a uma lógica de “disputa fraterna” (ou de opostos complementares), do que de opostos excludentes³⁸¹. Não obstante, o que Caetano chama de “hegemonia buarqueana” não só evidencia a ampliação do público de música brasileira iniciada por Elis Regina. O fato de “virtualmente todos os brasileiros” serem “apoiadores” do projeto autoral de Chico também é um indicativo de que Chico só conseguiu ser “unânime”³⁸² (ainda que temporariamente) porque teria colocado o público em contato com elementos da idéia de identidade cultural que se nutria naquele período.

Ao colocar em debate a centralidade do samba para a idéia de identidade nacional, o projeto autoral de Chico acabou revelando não só o processo de reconhecimento social da atividade do músico popular (algo que já vinha sendo construído desde a bossa nova), mas o processo de reconhecimento *musical* – não social – do samba no universo da música popular brasileira. Se a bossa nova teve que negar e afirmar em outros termos o elemento mais característico do samba para mostrar que o gênero não era apenas símbolo de exotismo tropical, e se na canção de protesto, pelas demandas de engajamento e aproximação com o “povo”, o resgate do universo simbólico do samba muitas vezes soava como artificial, com Chico Buarque o gênero adquire, por si só, um *status* musical (inclusive como paradigma composicional) ainda

³⁸¹ O depoimento de Chico Buarque a Santuza C. Naves, além de evidenciar que o tempo transcorrido atualiza as versões, também relativiza tal oposição entre os projetos: “Quando eu vi na época e como eu vejo (o tropicalismo) são duas coisas diferentes. Na época do tropicalismo, eu estava aprendendo música. Foi quando eu conheci pessoalmente o Tom, comecei a trabalhar com ele (...). Eu comecei a estudar música, e o Tom foi me indicando o caminho (...), exatamente quando veio o tropicalismo. Então eu não estava preocupado em romper. O tropicalismo rompia com a bossa nova inclusive. E eu não estava preocupado em romper com a bossa nova, pelo contrário, eu estava compondo com o Tom, que era meu mestre. (...) Quer dizer, assim como a bossa nova sentia necessidade de negar Noel Rosa, havia também no tropicalismo a necessidade de romper com um certo passado, e o passado do tropicalismo, por um acaso, era eu. Então, durante um certo tempo, fiquei sendo o adversário daquele movimento. E eu não me sentia absolutamente um adversário do tropicalismo. (...) não havia objeção minha nenhuma ao tropicalismo e não há hoje. Eu acho até que aconteceu o que tinha que acontecer, era necessário.” (NAVES, 2006, p. 188-189).

³⁸² Apesar de Caetano identificar uma “hegemonia buarqueana”, o músico baiano não considerava que Chico fosse “a síntese final da dialética da composição de música popular no Brasil” (VELOSO, 1997, p. 234). Essa seria uma das vias de legitimação do projeto tropicalista, que, tomando a proposta de Chico como passadista (e não como síntese), buscava justamente se colocar distintivamente como a “síntese final” dessa dialética na “linha evolutiva da MPB”.

não experimentado desde o surgimento do paradigma composicional da bossa nova. Daí a comparação com Noel Rosa, que fez pelo gênero algo semelhante ao que Chico faria nos anos 60: modernizou o samba, alçando-o a um nível de reconhecimento que ultrapassou os limites de classe, dada a pertinência sócio-cultural de que o gênero desfruta dentre os brasileiros. Em Chico, o samba torna-se o *ethos* privilegiado de sua atividade intelectual, elevando o gênero a um nível de legitimidade musical que poderia conturbar os limites entre a arte culta e a popular.

A atividade intelectual de Chico Buarque se debruça tanto sobre a atualização do samba como sobre a atualização do paradigma poético criado por Vinícius de Moraes na fase hegemônica da bossa nova. Mesmo sendo poroso à historicidade de seu tempo presente (conforme foi argumentado anteriormente), Chico Buarque tendia, conforme demonstrou Meneses (2002) a um “lirismo nostálgico” que o inclinava à temática amorosa. Esta escolha temática de Chico Buarque também se deve ao contexto relacional experimentado pela MPB: o fato de Edu Lobo ter apostado no engajamento no plano poético, teria permitido que Chico, por outro lado, explorasse o aspecto lírico-amoroso, sob um tratamento poético continuador do trabalho de Vinícius. Da mesma perspectiva relacional e complementar, se Edu Lobo fez com que a MPB se abrisse a regionalismos, Chico pôde se dedicar à renovação do samba (até então tratado apenas como material temático), fazendo com que o gênero não fosse buscado apenas em seus redutos tradicionais. Ainda “existindo pela diferença”, a opção de Edu pelo caminho harmônico da bossa nova (e não o rítmico) também acabou direcionando as escolhas de Chico Buarque. Ainda que Chico também se apoiasse na harmonização dissonante para atualizar o samba, a escolha desse gênero como base formal de seu projeto revela que, para o compositor, ainda que outros ritmos representassem a *brasilidade* musical, a síncope, como símbolo maior dessa *brasilidade*, não deveria ser excluída do processo de modernização da música popular. Tais opções de Chico, e a legitimidade que o samba passou então a ter na MPB, colocam em evidência o reconhecimento musical – e não apenas social – pelo qual o samba passou no universo da produção popular. Se no final dos anos 50 ele precisou ser reformulado, e se no início dos anos 60 ele foi usado como material temático do engajamento, na segunda metade da década de 60 ele passou a ser a base dos trios que faziam o acompanhamento instrumental e, com Chico Buarque, voltou a figurar dentre os paradigmas composicionais – dessa vez não para ser reestruturado como na bossa nova, mas para, atualizado pelas demandas do campo, figurar legitimamente dentre os gêneros representantes da *brasilidade* musical.

Observa-se que a questão rítmica nunca deixou de nortear os debates em torno da música popular – especialmente o *tipo* de música popular expresso pela sigla MPB. Nesse sentido, é interessante notar que mesmo críticos que consideraram “passadista” a participação de Chico no festival de 1967, como Gilberto Mendes, consideram que as correntes da MPB proporcionaram uma evolução na estrutura rítmica do samba. Segundo Mendes, haveria três fases na evolução rítmica do samba: a primeira, tal como descrita por Mário de Andrade, conteria uma estrutura rítmica folclórica; a segunda, mais “elástica” em relação à pulsação, seria representada pelo samba de morro carioca; e a terceira seria representada pela rítmica da bossa nova, em que João Gilberto teria isolado e remontado certos elementos para a criação de sua famosa “batida”. O autor completa o raciocínio explicando, através de notação musical, as variantes que esta última fase adquiriu a partir do “samba moderno” do fim dos anos 60 (MENDES *Apud* CAMPOS, 2005, p. 139-140). Ainda que o autor não o cite, seria possível enquadrar Chico Buarque dentre esses “atualizadores” que introduziram variações nessa terceira fase.³⁸³

A escolha do samba como substrato formal, portanto, não pode ser interpretada apenas como “passadismo” por parte de Chico Buarque. Embora o “lirismo nostálgico” entoado em ritmo de samba não deixe de proporcionar a impressão de passadismo e distanciamento do tempo presente, deve-se submeter tal impressão aos referenciais musicais da época (que não se restringiam às lentes tropicalistas ou as de seus incentivadores³⁸⁴) e às posições anteriormente construídas no campo (que determinam as possibilidades presentes e futuras de inserção legítima nesse universo).

Se há uma perspectiva a-histórica em Chico Buarque (no sentido de não poder ser tão imediatamente localizável no tempo), ela não deve ser buscada apenas no plano poético (que ilumina apenas um conjunto de questões), mas sim naquilo que Chico proporcionou de duradouro – ou atemporal – na música popular. Se antes dele o samba sempre era mobilizado com algum objetivo específico na história do campo da MPB (para servir a uma reestruturação formal inovadora no caso da bossa nova, e para servir aos propósitos do engajamento na canção

³⁸³ Além de tal raciocínio indicar que Chico não “reproduziu” o samba de Noel, ele coloca em evidência quão central à MPB era a questão rítmica, desde João Gilberto, passando por Chico, e chegando à década de 70 com o samba renovado do grupo Os Novos Baianos (cuja análise extrapola os limites deste trabalho).

³⁸⁴ Vide, por exemplo, o artigo “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, de Gilberto Mendes, incluído em *Balanço da bossa*, que contém trechos como este: “‘Praças’ com ‘bandas’ em ‘disparada’ representaram lamentável passo atrás.” (MENDES *Apud* CAMPOS, p. 134).

de protesto), com Chico ele passa a ser central para o próprio projeto composicional. Com Chico, o samba, diferentemente da canção de protesto, passa a ser incorporado como elemento formal central, e não como temática (o que liga o projeto de Chico às problemáticas modernistas). Chico pode ser interpretado como a-histórico pela re-introdução, na seara da MPB, de uma perspectiva musical de validade indeterminada na cultura brasileira, justamente pela relação que o gênero mantém com a identidade cultural do país³⁸⁵. Nesse sentido, ao contrário de expressar uma nostalgia do passado ou um distanciamento do tempo presente, a adoção do samba como gênero central de sua obra faz com que ela tenha lastros tanto com o passado musical, como com o presente e com o futuro, o que afasta a idéia de distanciamento completo do tempo presente. No plano poético, a interpretação de que há certo distanciamento é pertinente, mas no plano estritamente musical isso não se verifica.

Uma possível hipótese para a compreensão do distanciamento no plano poético poderia encontrar justamente no aspecto musical uma explicação: ao afirmar sua relação com o tempo presente através da escolha do samba como gênero primordial de sua obra, Chico poderia se dedicar a outras formas de conceber o tempo histórico (imaginários, passados, telúricos) no plano poético. Ou ainda, se a relação do samba com a identidade cultural brasileira levou Chico a ter um lastro com todos os tempos históricos (passado, presente e futuro), sua poética poderia se dar ao luxo de não se vincular diretamente a nenhum deles (até para que Chico pudesse se dedicar ao depuro das bases estéticas lançadas por Vinícius de Moraes), salvo quando o músico sentisse a necessidade ou tivesse o interesse de se manifestar sobre um tempo ou fato em específico. Revela-se assim que há uma organicidade entre os aspectos musicais e poéticos na obra de Chico Buarque, e não uma disjunção, como se poderia sugerir ao se verificar que o distanciamento do tempo presente, supostamente perceptível nas letras (na perspectiva de Meneses), não se confirma no plano musical.

A relação da música popular com as problemáticas modernistas é mencionada pelo próprio músico:

Mário de Andrade já falava no seu livro Aspectos sobre a música brasileira sobre o tema social como característica da música brasileira, muito antes de existir o grupo Opinião. O tema social sempre foi típico brasileiro. A modinha de salão pode ter vindo dos portugueses como a música de trabalho pode ter vindo dos pretos. As coisas se misturaram e, afinal, nós somos uma civilização

³⁸⁵ Muitos trabalhos já se debruçaram sobre a relação do samba com a identidade cultural brasileira. Vide principalmente Sandroni (2001), e Vianna (2004).

mestiça, a gente é obrigado a aceitar tudo e não pode dizer que uma seja mais válida que a outra. Até porque a música de amor, por mais individual que seja, acaba caindo num coletivo. E a música coletiva vai cair num individual. Música é música. Acho que o compositor deve ter essa humildade, não achar que vai mudar o mundo mas que pode contribuir com alguma coisa. (BUARQUE *Apud* MELLO, 2008, p. 196).

Embora no depoimento Chico não aprofunde tal relação entre a música popular e o Modernismo³⁸⁶, ele não deixa de registrar que há uma incidência das problemáticas modernistas sobre a música popular. Por outro lado, o excerto coloca em evidência outras duas questões. A primeira delas é como Chico vê a questão poética: ao afirmar que toda “música de amor, por mais individual que seja, acaba caindo num coletivo”, Chico justifica a pertinência de seu suposto “lirismo nostálgico” das primeiras canções, já que ele carregaria também uma dimensão coletiva. A segunda delas é a tendência da música popular brasileira à incorporação de elementos diversos. Ao abordar tal problemática, Chico estaria justificando sua tendência individual a incorporar tanto elementos do samba, como da bossa nova, e ainda do engajamento. Essa sua postura de incorporação seletiva para a renovação do samba que estava propondo seria um prenúncio daquilo que ocorreria com a própria MPB a partir dos trabalhos de Edu lobo e de Chico Buarque. Tal tendência à incorporação teria delineado uma característica que, segundo Chico, é peculiar à MPB: o fato dela estar situada nas fronteiras entre a arte erudita e a popular³⁸⁷.

A renovação do samba proposta por Chico fez com que o samba “autêntico” parasse de ser buscado apenas no passado ou nos lugares da memória social da esquerda (o morro), sendo possível ser encontrado também no presente. Embora Chico não negue a tradição do samba anterior a ele, a posição ocupada por Chico nesse contexto relacional se opõe diametralmente à do grupo envolvido no show *Rosa de Ouro*³⁸⁸, projeto de Hermínio Bello de Carvalho que visava resgatar os autores “esquecidos” dessa tendência (como Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Araci Cortes, Cartola, Nelson Sargento, e a inédita Clementina de Jesus). Essa posição do samba “autêntico”, embora valorizada, não condizia com o processo de renovação da expressão musical que sustentava a MPB, assumindo um papel mais de tradição a ser reverenciada do que uma posição de combate no jogo. Nesse cenário, o jovem compositor Paulinho da Viola (que

³⁸⁶ Sobre o assunto da perspectiva do músico, vide também Naves (2006, p. 168-171).

³⁸⁷ Chico aborda esse assunto em Naves (2006, p. 166-167).

³⁸⁸ *Rosa de Ouro* (vários). EMI, 1965 [LP]. Segundo Napolitano (2001), os sambistas do morro acabaram, a partir do lançamento desse LP, ocupando as franjas da indústria fonográfica, uma vez que se beneficiaram da “ida ao povo” proposta pelo CPC (NAPOLITANO, 2001, p. 39-40).

transitava entre o samba de morro e a MPB³⁸⁹) reforçaria a pertinência do samba nesse contexto musical e também a legitimidade artística da renovação proposta por Chico Buarque, uma vez que adensava a posição ocupada por Chico.

Os *princípios* musicais de Chico Buarque³⁹⁰, que incorporavam seletivamente elementos tanto do samba como da bossa nova, tiveram como *desfecho* a adoção do gênero samba urbano como substrato da MPB, ainda que ela comportasse outros gêneros regionais (especialmente a partir das contribuições de Edu Lobo e Milton Nascimento³⁹¹). Se, como vimos, a MPB pode ser pensada como uma instituição cultural localizável no tempo (pois carrega consigo elementos históricos trazidos por diversos projetos, como o de Edu Lobo), Chico Buarque teria sido o responsável pela inserção legítima de uma dimensão não tão historicamente localizável na MPB: o samba urbano. Se antes da atualização realizada por Chico Buarque o samba e seu lugar social – o morro – eram valorizados principalmente enquanto material ideológico e temático, após a atualização de Chico, o samba passaria a ser um substrato formal legítimo à idéia de MPB, suplantando definitivamente, junto com o trabalho de Edu Lobo, o paradigma composicional da bossa nova. Isto porque o projeto autoral de Chico Buarque foi capaz de incorporar ao samba, sem que ele deixasse de sê-lo, a sofisticação estilística da bossa nova, colocando em evidência o processo de reconhecimento musical do samba no universo da produção popular.

Ainda que tal atualização tenha se dado pela crônica das relações cotidianas, a contribuição de Chico Buarque à MPB teria sido a de fornecer legitimamente a ela um

³⁸⁹ Tal ligação dupla de Paulinho da Viola com o samba tradicional e com a MPB pode ser percebida, por exemplo, a partir da seguinte afirmação de Caetano Veloso: “(...) Paulinho era um caso milagroso em nossa geração: ele não parecia ter ouvido sequer João, Tom ou Lyra. Como era jovem, mostrava-se também disposto a partir para experimentações e inovações, mas estas não nasceriam – como tudo meu, de Edu, de Chico, Gil ou Jorge Ben – do universo estético pós bossa nova.” (VELOSO, 1997, p. 233)

³⁹⁰ A relação entre letra e melodia no processo composicional de Chico Buarque é descrito pelo próprio músico em Mello (2008, p. 175). No depoimento, o compositor destaca que os dois aspectos são construídos conjuntamente, o que reforça a hipótese de que a adoção do samba (que faz a obra de Chico se relacionar com o tempo histórico presente) autoriza o músico a se dedicar a qualquer tema e tempo histórico no plano poético.

³⁹¹ Extrapolando os limites deste trabalho, pode-se pensar que a onda de músicos nordestinos surgidos nos anos 70 – Alceu Valença, Zé Ramalho, Zé Geraldo, Fagner – teria vindo a reboque dessa “conquista” da MPB, expressando a cultura nordestina não mais como símbolo dos flagelos de um país subdesenvolvido, mas como símbolo da cultura musical urbana nordestina dos anos 70 (basta ver a canção “Papagaio do Futuro”, de Alceu Valença, lançada no LP *Molhado de suor*, original de 1974). O assunto merece um estudo à parte, que se dedique a compreender em que medida elementos tradicionais e modernos mesclaram-se nessa tendência, bem como em que medida ela incorporou as conquistas dos paradigmas da MPB. O regionalismo mineiro na MPB dos anos 70 (de que o Clube da Esquina é símbolo), assim como o regionalismo gaúcho dos anos 80 (de que a dupla Kleiton e Kledir é símbolo), mereceriam estudos com a mesma ênfase.

paradigma composicional de longa duração na história da música popular brasileira. Chico, complementarmente ao lastro histórico que o projeto de Edu Lobo conferiu à MPB, teria inserido na MPB uma dimensão de longa duração. Dito de outra forma, enquanto Edu Lobo foi o responsável pela inserção na MPB de elementos históricos conjunturais temporalmente localizáveis (como tratamento técnico sofisticado do material folclórico, algo pertinente à cultura dos anos 60), Chico, complementarmente, foi o responsável pela legitimação definitiva de elementos históricos estruturais de longa duração na MPB, como o samba urbano.

Isso explicaria o fato de os discos de Chico Buarque lançados nos anos 60 continuarem sendo bastante apreciados ainda hoje por gerações de consumidores não tão familiarizados com a cultura dos anos 60. Diferentemente de Edu Lobo, que priorizou em seu projeto os elementos musicais historicamente identificáveis que exigem do ouvinte certa familiaridade com as questões culturais dos anos 60³⁹², a obra de Chico Buarque ainda hoje é musicalmente compreensível (ainda que sob diversos níveis de compreensão) por qualquer ouvinte minimamente familiarizado à estética do samba. É evidente que a compreensão da obra de Chico Buarque se adensa na medida em que se tem maior familiaridade com aquele universo. Contudo, por dialogar com estruturas simbólicas pertinentes à dinâmica cultural de diversas décadas e de longa duração na identidade cultural brasileira, Chico Buarque parece operar num registro que transcende a temporalidade imediata. Esse seria não só um dos elementos legitimadores da sua obra, como também sua principal contribuição à MPB.

O samba urbano de Chico Buarque (em oposição ao samba de morro³⁹³), assim como o vínculo do artista com o tempo histórico materializado no projeto de Edu Lobo, teriam funcionado, nos termos de Bourdieu, como principais dimensões “estruturantes” do paradigma composicional da MPB. Num sentido não transcendental, pode-se dizer que tanto Edu como Chico foram médiuns – no sentido de realizar uma mediação – das demandas do campo, que por

³⁹² O mesmo teria acontecido com Carlos Lyra: embora ele tenha “inventado” uma posição absolutamente necessária ao desenvolvimento da MPB ao propor uma “equação” pertinente tanto para os pares como para o público do início dos anos 60, a aceitação mercadológica de seu trabalho depende ainda hoje da familiaridade do ouvinte com os elementos culturais dos 60. Além disso, conforme depoimento do próprio compositor reproduzido neste trabalho, o contexto relacional da MPB fez a proposta musical de Lyra assumir um tom “passadista” e ser suplantada por outras que se apresentavam de maneira mais inovadora, como a “Música Brasileira Moderna” do circuito paulista.

³⁹³ Deve-se lembrar que o samba de morro, considerado “autêntico”, era muito valorizado por toda a geração, mas seu “uso” por músicos intelectualizados sempre era alvo de críticas, a exemplo das sofridas por Nara Leão.

sua vez foram estruturadas pelas posições anteriormente construídas e ocupadas por diversos agentes.

Em comum, ambos os projetos traziam consigo uma visão específica do que era a *brasilidade* musical que deveria estar contida na sigla MPB: em Edu a *brasilidade* expressava-se no tratamento do material folclórico da tradição musical nordestina (que abria a possibilidade para a legitimação de outros regionalismos, desde que mantivessem uma relação orgânica com o projeto autoral), e em Chico a *brasilidade* expressava-se principalmente pela relação fundamental que mantinha com o samba.

Por objetivarem todas essas demandas do campo, os dois compositores teriam sido os principais articuladores da idéia de MPB (como paradigma, não enquanto princípio estético unificador), que seria questionada e reafirmada pelo projeto tropicalista – conforme será argumentado a seguir.

O tropicalismo e a MPB: toda a festa estranha do mundo moderno

Se a sigla MPB já era ideologicamente reconhecível a partir de 1965, com os trabalhos de Edu Lobo e Chico Buarque ela se tornava, a partir de 1966, também musicalmente reconhecível. Seus elementos, que foram sendo gradativamente proporcionados por sucessivas gerações de artistas desde a bossa nova, pareciam encontrar nos paradigmas composicionais de Edu Lobo e Chico Buarque – complementares entre si – uma síntese³⁹⁴, fazendo com que tais paradigmas fossem os símbolos musicais mais evidentes da MPB. Tais sínteses, obtidas através de uma postura seletiva quanto às tradições e elementos musicais, colocaram em evidência não só a

³⁹⁴ Entende-se que tais músicos foram médiuns de algumas das possibilidades inscritas no campo, por isso eram símbolos da MPB. Mas isso poderia ter ocorrido com qualquer músico capaz de se sintonizar com as demandas do campo, especialmente com aquelas não contempladas por tais paradigmas composicionais. Portanto, tais músicos não seriam “gênios criadores” sem relação com seu tempo histórico, e a menção a eles como emblemas da MPB deve ser interpretada levando tal aspecto em consideração. Nesse sentido, concordo com a crítica de Caetano Veloso, que tenta desfazer a idéia de que Chico seria “a síntese final da dialética da composição de música popular no Brasil” (VELOSO, 1997, p. 234), pois entendo que, tendo Chico selecionado apenas uma determinada tradição musical para propor seu paradigma composicional – a do samba dos anos 30 – a MPB não implicaria num processo linear cuja síntese expressaria um caminho único a ser seguido. Ou seja: outros “caminhos” eram possíveis, não apenas os de Edu e Chico. Por isso, os paradigmas composicionais de Edu e Chico podem ser pensados como sínteses, mas não como sínteses *finais*, já que a MPB se abria a outras possibilidades, como o próprio tropicalismo. Tal discussão será retomada adiante, quando for abordada a chamada “linha evolutiva” da MPB.

trajetória do debate musical iniciado com a bossa nova, como principalmente as respostas desses dois músicos a tal debate. Ainda que tais respostas fossem individuais, elas eram representativas das expectativas nutridas por boa parte dos pares em relação ao fazer musical (ao menos até o surgimento da proposta tropicalista), além de serem representativas também das expectativas nutridas pelo público universitário em relação à música popular brasileira.

Dentre as inúmeras respostas possíveis ao debate musical dos anos 60, as duas que se tornaram os primeiros símbolos da MPB foram as de Edu Lobo e Chico Buarque, cujos paradigmas composicionais não eram modelos únicos a serem seguidos, mas possibilidades inscritas no campo que cabiam dentro do grande “guarda-chuva” da categoria MPB. A amplitude desse “guarda-chuva” abrigava, até 1966 ou 1967, as diversas tendências que fizeram parte do processo de *envelhecimento social* pelo qual passou a canção popular desde a bossa nova. Se para o público a canção de protesto cabia dentro desse “guarda-chuva” (como exemplifica o sucesso da participação de Vandrê no FIC de 1968), para os pares a discussão sobre a legitimidade das propostas tornara-se mais complexa após os trabalhos de Edu Lobo e Chico Buarque. Por conterem formas menos ortodoxas de engajamento articuladas ao desenvolvimento da forma musical, tais paradigmas composicionais rearticularam o sistema de posições e oposições dentro do campo. Dessa forma, para os músicos que estavam na dianteira do processo de renovação da música popular (como Edu, Chico, e logo adiante Caetano e Gil também), a canção de protesto, tal como ela havia surgido, parecia ultrapassada, ainda que o público ampliado (que compartilhava os valores culturais da época mas não fazia parte das tomadas de posição no campo da música) não a considerasse superada, sobretudo pelo papel que ela representava como elemento de resistência ao regime militar.

A MPB, objetivada em 1966 nos paradigmas de Edu e Chico, antes de ser um “caminho único” a ser seguido, evidenciava que os diversos caminhos construídos ao longo dos anos confluíram para um intenso debate a respeito do fazer musical, em que os músicos marcavam suas respectivas posições apresentando paradigmas composicionais que ofereciam respostas a um conjunto delimitado de questões. Nesse debate em torno da MPB, ainda que fosse outorgado ao público o direito de se manifestar, eram os pares que definiam os critérios de legitimidade. Assim, caberia aos novos agentes fornecer respostas às questões ainda não resolvidas pelos paradigmas composicionais tidos como legítimos.

Justamente por caber aos pares tais “respostas” é que se estabeleceu, a partir de 1966, um intenso debate a respeito dos caminhos da música popular identificada como MPB. Tal debate ocorria em espaços institucionais como, por exemplo, a *Revista Civilização Brasileira*, que concentrava algumas tendências da crítica intelectual de esquerda sobre a cultura. Se até então, mesmo com a ampliação de público que a indústria cultural propiciou, o debate propriamente musical não heterônimo³⁹⁵ já se pautava sobretudo pelas *regras* do jogo criadas pelos músicos, a partir de 1966 ele parece se especializar ainda mais. Em outras palavras, o debate musical que já contava com um “fórum” especializado para a discussão desde a bossa nova, a partir de 1966 tal debate passou a ser orientado primordialmente por argumentos e elementos mobilizados pelos pares a partir de seus interesses de inserção legítima nesse meio. Nesse sentido, não teria sido à toa a proliferação dos críticos especializados e de publicações mais sistematizadas sobre o assunto a partir de 1966, assim como não teria sido à toa a participação de personagens com formação erudita (como os poetas concretistas e os maestros ligados à música de vanguarda) nesse debate.

O primeiro marco que a bibliografia específica aponta nesse sentido, é a publicação de *Música Popular, um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1997). Ainda que as posições do crítico expressassem um particular nacionalismo de esquerda e musicalmente conservador (que tendia a ver na MPB da classe média uma expressão musical inautêntica, que buscava sua força na música brasileira “autêntica” – o samba de morro³⁹⁶), a obra fez com que os músicos mais novos no meio (e por isso mais propensos à renovação formal e estilística, como Caetano Veloso e Gilberto Gil) se posicionassem em relação a tal visão sobre a MPB. Se já havia uma predisposição, por parte dos músicos, para o debate sobre as questões estéticas e políticas implicadas na MPB, a publicação acentuou a necessidade de discussão sobre os caminhos da música popular. Não só os jornais foram o veículo dessas discussões em torno da MPB, como também espaços mais críticos como o da *Revista Civilização Brasileira*. O debate ocorrido em maio de 1966 (que deu origem ao número 7 da revista) tornou-se um marco dessa discussão, passando a ser citado por toda a bibliografia específica desde então³⁹⁷. Desse antológico debate,

³⁹⁵ A produção musical mais heterônoma – ou menos autônoma – era representada à época pela Jovem Guarda, que obedecia mais a critérios comerciais do que musicais propriamente ditos.

³⁹⁶ (TINHORÃO, 1997). Para uma visão crítica sobre tal obra, vide por exemplo Paiano (1994, p. 92-96).

³⁹⁷ Dentre a bibliografia utilizada neste trabalho, trechos desse debate podem ser encontrados em Paiano (1994, p. 95-96), Napolitano (2001, p. 125-129), e Cyntrão (2000, p. 9-69).

participaram Ferreira Gullar, Nelson Lins e Barros, Caetano Veloso, Nara Leão, Capinam, Gustavo Dahl e Flávio Macedo Régis. Foi nesse debate que Caetano Veloso manifestou pela primeira vez (ao menos em público) a idéia da “linha evolutiva” da MPB, em torno da qual as discussões posteriores se desenvolveram.

Conforme argumenta Napolitano, o debate (cujo combustível inicial era o temor de que a Jovem Guarda ocupasse o mercado pretendido pela MPB) se orientava por um paradoxo básico, que consistia em como fazer com que aquele tipo específico de música popular, que carregava questões políticas e ideológicas, tivesse penetração comercial (NAPOLITANO, 2001, p. 123).

Para o autor:

O debate passou a tangenciar o problema que passou a ser o ponto central da crise da canção nos dois anos posteriores: qual deveria ser o estatuto da MPB para efetivar uma ocupação do mercado sem perder os elos com a “identidade nacional”? Como se inserir numa tradição de consumo marcada pela busca das novidades e pela diversidade de gêneros musicais sem a necessária organicidade requerida por um projeto cultural sério? Qual o “povo” a ser atingido, via mercado? (NAPOLITANO, 2001, p. 130).

Estas questões eram as mais centrais no debate, e que originaram posicionamentos diversos. Não cabe neste momento retomar todos os pontos de vista manifestados durante o debate, mas cabe interpretar como as proposições de Caetano Veloso, especialmente a formulação da “linha evolutiva”, se relacionavam ao contexto e às posições anteriormente construídas no campo da MPB. Cabe também questionar por que coube a Caetano Veloso, e não aos músicos tidos como símbolos da MPB, tal formulação. E cabe ainda analisar como a idéia de “linha evolutiva” contribuiu para que agentes como Caetano e Gil propusessem um novo conjunto de elementos estéticos/estilísticos, que inicialmente pareciam estranhos à idéia que se tinha de MPB até então. Portanto, adoto aqui o mesmo procedimento já utilizado para a compreensão das tendências anteriores ao tropicalismo: em vez de explorar os elementos musicais como se eles tivessem surgido apenas a partir de uma volição individual, procuro situá-los no contexto relacional que possibilitou seu surgimento. Ao invés de priorizar a análise formal dos elementos estéticos (eixo já bastante trilhado pela bibliografia específica³⁹⁸), me apóio em

³⁹⁸ Para uma revisão dos principais ensaios e trabalhos acadêmicos sobre o assunto, em perspectiva histórica, vide principalmente Napolitano (1998, 2006; 2007b). Vide também Cyntrão (2000, p. 38-62) e Villaça (2004, p. 154-165). Segundo Villaça, “Passado o momento de valorização ou de afirmação de uma ‘identidade’ do movimento ou da análise de seu caráter político-ideológico, os ensaios sobre o tropicalismo se voltaram a análises mais abrangentes, que privilegiaram sua discussão histórica dentre o de uma visão problematizadora da cultura brasileira. Questões abordadas anteriormente, como a polêmica relação com a indústria cultural ou o problema da vanguarda voltaram à tona numa perspectiva mais distanciada e crítica. Ao longo desse segundo debate, as opiniões foram

tais análises para compreender em que medida tais elementos procuravam responder às problemáticas enunciadas pelo desenvolvimento do campo. Uma vez apontadas tais relações, será possível indicar como a proposta tropicalista rearticulou os princípios de legitimidade implicados na MPB.

Nesse sentido, são úteis as informações sobre o início da carreira de Caetano Veloso na Bahia. O depoimento de Caetano Veloso apresentado a seguir, coletado por Zuza Homem de Mello em 20 de agosto de 1967 (portanto, mais de um ano depois do debate na *Revista da Civilização Brasileira*, e dois meses antes da apresentação de “Alegria, alegria” no III Festival da Record³⁹⁹), é representativo dos interesses que motivaram Caetano desde o início de sua trajetória:

Eu, Gil, Bethânia, e uma menina que nós tínhamos conhecido, chamada Maria da Graça, procuramos o Tom Zé, começamos a cantar e a trabalhar juntos. (Por ocasião das atividades relacionadas à inauguração do Teatro Vila Velha em Salvador), sabendo do nosso grupo, o pessoal nos convidou para fazer um dia de música popular. (...) fizemos um sucesso tão enorme que de repente passamos a ser um grupo profissional em termos baianos, alguma coisa como amador mal remunerado. Passamos a fazer outros espetáculos, o primeiro se chamava Nós, por exemplo, o segundo era meio didático, chamava Nova bossa velha, velha bossa nova. **Era uma tentativa de dar uma visão mais inteira do processo de modernização da música brasileira, que nessa**

fundamentadas por reflexões teóricas que iam além daquelas formuladas inicialmente. Tais reflexões buscavam na sociologia e na filosofia (por exemplo) conceitos e categorias que pudessem fazer parte da argumentação que constituiu a base para as posições ‘favoráveis’ ou ‘contrárias’. A referência fundamental para a discussão e análise do tropicalismo foi o famoso ensaio de Roberto Schwarz (...), cujas idéias fomentaram intenção de resposta em vários autores, que passaram a contra-argumentar as críticas ali presentes” (VILLAÇA, 2004, p. 155). O referido ensaio, escrito entre 1969 e 1970, publicado originalmente no Brasil em 1978, encontra-se em Schwarz (1992, p. 61-92). A partir desse ensaio, primordialmente crítico ao movimento, os principais responsáveis pela valorização do tropicalismo seriam o poeta concretista Augusto de Campos (CAMPOS, 2005) e o maestro Gilberto Mendes (MENDES *Apud* CAMPOS, 2005) – publicação original de 1968. De uma perspectiva mais sociológica e que tende a analisar o movimento em seus diversos aspectos, surgiram trabalhos como os de Gilberto Vasconcellos (VASCONCELLOS, 1977), Celso Favaretto (2000), em publicação original de 1979; e Heloisa Buarque de Hollanda (1980). Sobre esses dois últimos trabalhos, diz Napolitano: “Nestes dois livros, que se tornaram clássicos para o estudo dos anos 60, temos duas posições de fundo que ajudam a sintetizar os grandes eixos percorridos pelo debate historiográfico sobre o tropicalismo: em Favaretto, fica sugerida a idéia de que a ‘explosão’ tropicalista encaminhou uma ‘abertura’ político-cultural para a sociedade brasileira, incorporando os temas do engajamento artístico da década de 60, mas superando-os em potencial crítico e criativo. Se o tropicalismo foi produto de uma crise, ele mesmo apresentou os caminhos, nem sempre unívocos, para a ‘solução’ dos impasses. Em Heloisa Buarque de Hollanda o tropicalismo seria o fruto de uma crise, tanto dos projetos de poder dos anos 60 (à esquerda, obviamente), quanto da própria crise das vanguardas históricas. Em poucas palavras, no primeiro autor temos a explosão colorida, uma abertura cultural crítica, liderada pelo campo musical. Na segunda, uma implosão político-cultural, perda da referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história.” (NAPOLITANO, 1998, p. 2). Mais recentemente, pode-se apontar Napolitano (2001 e 2007a) e Santos (2010). Neste item, levando em consideração os pontos tratados por esses autores (especialmente por Favaretto, cujas questões ainda permanecem instigantes), procuro fornecer nova significação aos aspectos já explorados.

³⁹⁹ Neste momento, dei prioridade a este depoimento em detrimento do texto escrito de *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997), por julgar que, tendo sido coletado antes da consagração do compositor, ele estaria menos impregnado por atualizações da memória e por justificativas dirigidas aos seus críticos.

época era muito recente, foi em 1964. Nesse ano, Nara (...) gravou aquele disco polêmico, na época do espetáculo Opinião no Rio. Nova bossa velha, velha bossa nova **tinha a intenção de mostrar uma certa coerência no desenvolvimento da música brasileira, contar a história da bossa nova dentro do contexto da história do samba, não como a invenção de um novo ritmo, não como um acontecimento comercial-publicitário, mas como um negócio ligado ao samba tradicional, refazendo alguns estilos da Velha Guarda, abandonando a bossa nova que a gente já tinha cristalizado.** Nesse segundo espetáculo tentamos, **por nossa conta,** fazer uma espécie de comentário do acontecimento bossa nova. O terceiro espetáculo chamava-se **Mora na Filosofia e tinha intenções diferentes.** Só Bethânia estava em cena e ela cantava sozinha; foi o primeiro espetáculo individual que nós tivemos. **Tinha a intenção de colocar a poesia da música brasileira como uma poesia de participação política.** Nesse espetáculo ela foi vista e depois convidada a fazer o Opinião no Rio quando Nara adoeceu”. (VELOSO *Apud* MELLO, 2008, p. 167-168) (Grifos meus)

Tendo em vista que sua inserção no meio musical baiano se deu durante o processo de modernização da música popular (o que possibilitou que Caetano já acompanhasse, ainda que à distância, as principais polêmicas que norteavam a MPB), o depoimento de Caetano deixa entrever que já havia nele uma predisposição em ter uma “visão mais inteira do processo de modernização da música brasileira”. Essa predisposição teria surgido não só em função do *habitus*, mas também em função da entrada tardia⁴⁰⁰ de Caetano no campo: era necessário conhecer suas principais demandas para situar-se nele. Tal visão abrangente teria sido facilitada pelo estágio relativamente adiantado do desenvolvimento do campo naquele momento, o que favoreceu que os agentes que queriam “entrar no jogo” realizassem um diagnóstico sobre as possibilidades de inserção naquele meio naquele momento. Não que isso não fosse possível num estágio inicial de desenvolvimento (afinal, João Gilberto realizou um mesmo tipo de avaliação dos elementos musicais de sua época para selecionar aqueles que julgava necessário rearticular). Mas à medida que o campo fornecia os parâmetros para esse tipo avaliação, ela tendia a ser mais facilmente realizável, bem como tendia a ser mais fácil localizar possíveis lacunas ou brechas para uma inserção legítima. Portanto, a experiência adquirida por Caetano com a avaliação que o músico realizou para a definição do repertório do show *Nova bossa velha, velha bossa nova* teria sido decisiva para sua inserção legítima no campo da MPB, uma vez que a partir de tal

⁴⁰⁰ Caetano Veloso circundava o meio musical desde 1965, quando se transferiu para o Rio de Janeiro acompanhar sua irmã Maria Bethânia em sua estréia no *Show Opinião*. Nesse ano teve uma música sua (“É de manhã”) gravada por Maria Bethânia no compacto lançado pela RCA Victor, que trazia no lado A o sucesso “Carcará”. Em maio desse ano, gravou seu primeiro compacto simples, com suas composições “Cavaleiro” e “Samba em paz”, também pela RCA Victor. Em São Paulo, participou ao lado de Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé e Pitti, do espetáculo “Arena canta Bahia”, dirigido por Augusto Boal. Depois disso, voltou a Salvador, onde passou quase um ano no período que ele mesmo chama de “intermezzo baiano” (VELOSO, 1997, p. 90). Nessa ocasião, o diretor Geraldo Sarno incluiu algumas de suas músicas na trilha de seu curta-metragem “Viramundo”. Em maio de 1966 participou do debate em questão, momento que tomo como referência para sua entrada no campo (já que as idéias defendidas por Caetano nesse debate contribuíram para a afirmação daquilo que viria a ser conhecido como tropicalismo).

diagnóstico Caetano pôde intuir as possibilidades inscritas no campo e começar a esboçar seu pensamento musical.

Não deixa de ser interessante notar que as proposições teóricas de Bourdieu quanto ao desenvolvimento de um campo de produção simbólica, ainda que genéricas, apontam para uma dinâmica em que, após terem sido inventadas as posições iniciais desse campo, a criatividade parece se orientar por uma postura de ruptura (como a tropicalista), assumida a partir de uma avaliação do contexto do campo – que poderia ser feita por qualquer agente interessado – cujo objetivo seria o de descobrir as questões ainda não resolvidas pelas posições anteriores. Nesse sentido, veja-se, por exemplo, o excerto a seguir, que trata da possibilidade de inovação como decorrência do desenvolvimento do campo, e não do gênio criador do artista:

Para que as audácias da pesquisa inovadora ou revolucionária tenham algumas possibilidades de ser concebidas, é preciso que existam em estado potencial no seio do sistema dos possíveis já realizados, como lacunas estruturais que parecem esperar e exigir o preenchimento, como direções potenciais de desenvolvimento, caminhos possíveis de pesquisa. Mais do que isso, é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas, isto é, aceitas e reconhecidas como ‘razoáveis’, pelo menos por um pequeno número de pessoas, aquelas mesmas que sem dúvida teriam podido concebê-las. (BOURDIEU, 1996, p. 266).

O pensamento musical de Caetano e do grupo de que ele fazia parte orientou-se, conforme o próprio Caetano apontou no depoimento, por uma tentativa de mostrar “certa coerência no desenvolvimento da música brasileira”, sendo necessário retomar inclusive o contexto anterior à bossa nova para que a avaliação fosse o mais abrangente possível. E nessa avaliação começou a se esboçar um pensamento próprio (“por nossa conta”) sobre as conquistas da bossa nova e seu legado para o campo da MPB. Após a avaliação sobre a posição inicial da bossa nova, veio a avaliação sobre a posição da canção de protesto, expressa no show *Mora na Filosofia*, apresentado por Maria Bethânia. Ou seja: as possibilidades legadas por tais posições anteriormente construídas tenderam a orientar a busca de novas soluções, cujos elementos deviam ser dados justamente pelas lacunas ainda não preenchidas por tais posições. Elas, portanto, sinalizaram o “espaço dos possíveis” naquele momento, determinado tanto pelos elementos musicais já trabalhados por outras posições, como pelos elementos que, por não terem sido ainda explorados, ainda se encontravam em estado potencial no campo. Assim, o “feixe de trajetórias prováveis” (BOURDIEU, 1996, p. 381) correspondentes ao futuro do campo tinha, em função das posições anteriores à do tropicalismo, uma amplitude mais estreita do que o feixe

aberto à bossa nova, visto que a margem de manobra já havia sido reduzida pelas escolhas anteriores da bossa nova, da canção de protesto, e da “música brasileira moderna”.

Observa-se que a “herança acumulada pelo trabalho coletivo” (BOURDIEU, 1996, p. 266) orientou o espaço dos possíveis dentro do qual operavam os agentes que tentavam inserir-se legitimamente no campo. E é por esse motivo que Caetano se dispunha à realização de uma avaliação ampla sobre as conquistas e lacunas legadas pelas posições anteriores. Dessa forma, a herança deixada pela MPB teria funcionado como o ponto de partida para Caetano buscar conhecer a tradição da música popular desde o período de hegemonia do samba. É a partir desse conhecimento da tradição e da coerência percebida por Caetano no desenvolvimento da música brasileira que se esboçou um pensamento próprio que levou o músico à formulação da “linha evolutiva” da MPB.

É evidente que a postura de ruptura que se enunciava naquele estágio de desenvolvimento do campo se colocava com mais força aos agentes que buscavam uma maior inserção (como Caetano e Gil) do que aos agentes que já haviam iniciado seu processo de consagração (como Edu e Chico). Isso porque o próprio processo que tornou legítimos os paradigmas composicionais de Edu e Chico direcionava tais agentes à realização de uma síntese das problemáticas implicadas na produção de música popular até aquele momento, e não à ruptura com tais problemáticas. Tais paradigmas composicionais só se tornaram os símbolos mais evidentes da MPB justamente por realizarem uma síntese – ainda que seletiva – das problemáticas musicais em vigor entre 1964 e 1966. É por serem os autores dessa síntese legítima que Edu e Chico encontravam-se menos predispostos que os novos à proposição de paradigmas composicionais que trouxessem um novo conjunto de questões e problemáticas ao campo da MPB. Caso propusessem novos valores ideológicos e musicais ainda não enunciados pelas problemáticas do campo, talvez tais agentes não tivessem se tornado símbolos da MPB, mas expoentes de uma nova tendência dentro do campo. Os interesses que orientavam os princípios musicais tanto de Edu como de Chico eram justamente a proposição de modelos composicionais que dessem continuidade às conquistas formais da bossa nova sem desprezar a bagagem ideológica da canção de protesto e da “música brasileira moderna”, e não inserir novas problemáticas no campo.

Ainda que o resultado desses paradigmas composicionais possa implicar em novas discussões (como o papel do regionalismo na MPB, ou o papel do samba na MPB), elas são desdobramentos diretos de problemáticas já em andamento no campo. Os paradigmas composicionais de Edu e Chico, cada um a seu modo, desenvolveram e propuseram respostas a questões que já contavam com certa centralidade nos debates em torno da MPB, e por isso apresentaram-se como sínteses legítimas possíveis desse processo. A avaliação que realizaram para a proposição de seus paradigmas composicionais estava implícita em seus procedimentos. Pelo fato desses paradigmas serem sínteses das problemáticas do campo, a avaliação implícita tendia a valorizar apenas a continuidade dessas problemáticas – que era inclusive um dos principais elementos legitimadores desses trabalhos.

Já para agentes como Caetano Veloso (que ainda procuravam se legitimar nesse meio) era necessário realizar uma avaliação que, além de possibilitar um diagnóstico amplo das transformações da MPB, colocasse em evidência não apenas as continuidades das problemáticas e das respostas a elas, mas também as brechas dentre as respostas já propostas por outros agentes. Seriam exatamente tais brechas os precedentes estruturais para a ruptura que seria proposta por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Do ponto de vista de Caetano Veloso, era necessário explicitar tais lacunas, para que os elementos que seriam propostos por ele não parecessem despropositados para os pares. Era necessário expor uma formulação racional que desse conta de problematizar como a ruptura se inscrevia e se enunciava dentro do espaço proporcionado pelas continuidades, ou dentro da própria tradição.

Portanto, interesses diversos se impunham aos símbolos da MPB e aos novos agentes: para o primeiro grupo, interessava colocar em evidência a continuidade que seus trabalhos representavam, enquanto para o segundo grupo interessava ressaltar a possibilidade de ruptura inscrita no campo. Ainda que os músicos símbolos da MPB tenham retomado seletivamente as conquistas do passado para a proposição de um futuro para a música popular, a idéia de continuidade e de síntese implícitas em seus trabalhos tornava desnecessária uma formulação racional que colocasse em evidência o caráter distintivo de seus projetos autorais. Para ser legítima, a autoridade musical desses agentes devia ser reconhecida pelos pares que contribuíram com o desenvolvimento do campo, e não pela imposição de um discurso verbal que valorizasse a síntese que realizaram. No caso de Edu e Chico, explicitar racionalmente a continuidade da

tradição musical brasileira expressa em seus trabalhos poderia soar como presunção ou vaidade exagerada, uma vez que em 1966 os pares já os reconheciam como símbolos da MPB. Ressaltar voluntária e racionalmente os elementos de legitimidade de seus respectivos projetos autorais, além de não fazer parte da personalidade artística desses músicos (no caso de Chico, reconhecidamente tímido e avesso a excentricidades), poderia ser interpretado pelos pares como desabonador de suas respectivas autoridades, o que traria conseqüências negativas para seus respectivos processos de legitimação (pois, como se sabe, no universo da produção simbólica, a dissimulação dos interesses é um ingrediente importante [BOURDIEU, 1998]). Já para Caetano e Gil (cujas posições ainda estavam por ser construídas), explicitar racionalmente a tentativa de ruptura fazia parte da estratégia distintiva: se o campo legitimava as respostas-síntese de Edu e Chico (que não necessitavam de um discurso legitimador e que expressavam a longa duração das problemáticas que envolviam a MPB), cabia aos novos agentes um discurso que colocasse em evidência a possibilidade de haver respostas baseadas na ruptura tão legítimas quanto as anteriores. A própria letra da canção “Tropicália” de Caetano Veloso (que, segundo a crítica, expõe claramente os pontos do movimento tropicalista [FAVARETTO, 2000, p. 63]), gravada em 1968 no primeiro LP solo de Caetano, mostra que a elaboração de um discurso racional é uma das estratégias distintivas colocadas em prática pelos tropicalistas: “Eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval/ eu inauguro o monumento (...)”.

Para Caetano Veloso, portanto, a formulação racional da “linha evolutiva” e sua expressão através de um discurso falado, antes de ser um recurso desnecessário ou de representar presunção, era algo que colocava em evidência a organicidade da música popular por um lado, e por outro as lacunas que autorizariam sua postura de ruptura, sendo, por esse motivo, conveniente às suas estratégias de legitimação – o que não se impunha para Edu Lobo e Chico Buarque. A avaliação ampla contida em sua concepção particular da ‘linha evolutiva’⁴⁰¹ possibilitou a proposição de um novo conjunto de elementos estilísticos na tentativa de resposta às questões que orientavam a produção daquele tipo específico de música popular, tidos até então como estranhos à idéia de MPB.

⁴⁰¹ Nesse debate, havia outras opiniões sobre a evolução da música popular, como a de Nelson Lins e Barros, muito diversa da de Caetano Veloso.

Tendo sido apontada a relação da idéia de “linha evolutiva” com o desenvolvimento do campo, e porque coube ao músico baiano (e não aos símbolos da MPB em processo de consagração) a proposição dessa idéia, cabe neste momento trazer a fala original de Caetano no referido debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, para que se possa compreender como o projeto tropicalista se relacionava às problemáticas ideológicas e aos elementos formais/estilísticos implicados na MPB:

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer, sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira (...). Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira (...). Realmente, o mais importante no momento é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la mas conhecê-la. É este conhecimento que nos vai dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (...). Aliás João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular (...). Não me considero saudosista e não proponho uma volta àquele momento e sim uma retomada das melhores conquistas (as mais profundas) desse momento. (VELOSO *Apud* FAVARETTO, 2000, p. 39-40).

Levando-se em consideração os aspectos ressaltados nos parágrafos anteriores, pode-se depreender, a partir da fala reproduzida acima, algumas das relações possíveis entre a proposta tropicalista (que só seria apresentada em termos musicais em 1967, com a participação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, respectivamente de Caetano e Gil, no Festival de 1967) e a idéia de MPB.

A primeira avaliação exposta por Caetano Veloso expressa sua visão particular sobre a MPB produzida no período. Segundo ele, o engajamento da MPB teria deixado em segundo plano a questão do desenvolvimento formal iniciado por João Gilberto. Na visão de Caetano, seus pares só legitimavam projetos autorais se eles tivessem “uma visão ideológica dos problemas brasileiros”. Nesse diagnóstico, Caetano parece tomar a parte pelo todo, uma vez que o tipo de engajamento característico da canção de protesto seria, segundo ele, o principal valor artístico da MPB em geral. Tal postura por parte de Caetano, antes de ser um erro de avaliação, é indicativa de sua estratégia de legitimação.

Para denunciar o engajamento (que Caetano julgava pernicioso à forma musical) era preciso romper com os projetos que eram símbolos desse engajamento, sendo necessário colocar num mesmo escaninho todos os projetos autorais que eram símbolos desse engajamento – tanto aqueles em que a relação entre engajamento e forma musical era mais mecânica (como no caso de Geraldo Vandré), como aqueles que apresentavam um resultado estético mais bem elaborado (como no caso de Edu Lobo e Chico Buarque). O interesse de Caetano Veloso em propor uma nova visão sobre os problemas brasileiros, assim como o de retomar o experimentalismo formal, fez com que o músico baiano relativizasse a importância de Edu e Chico nesse cenário. Ainda que Edu e Chico tivessem se tornado símbolos da MPB por terem rearticulado a relação entre o engajamento e o desenvolvimento formal, ressaltar a importância deles implicaria, para Caetano, aceitar que o engajamento não reduz as possibilidades de experimentalismo formal – o que naquele momento ia contra suas convicções pessoais. Segundo Caetano, só seria possível retomar o desenvolvimento formal da música popular a partir de novas maneiras de relacionamento entre o músico popular e os problemas brasileiros, e não pela retomada de paradigmas composicionais que, para Caetano, se apresentavam como emblemas do tipo de engajamento que ele procurava denunciar. Para propor novas formas de engajamento que não obscurecessem a importância do desenvolvimento formal, era necessário, do ponto de vista de Caetano, relativizar a importância de Edu Lobo e Chico Buarque, tidos como pares que ocupavam “posições estabelecidas a superar” (BOURDIEU, 1996, p. 265).

Ainda que o engajamento fosse mais forte em Edu Lobo do que em Chico Buarque, a crítica de Caetano recaía sobre os dois compositores, além de intérpretes como Elis Regina. Se, por um lado, a crítica ao engajamento dirigia-se mais a de Edu, a crítica sobre a paralisação do desenvolvimento formal recaía mais sobre Chico, acusado de “passadismo” por eleger o samba como elemento central de seu paradigma composicional. Ainda que Chico, conforme argumentado anteriormente, procurasse renovar o samba a partir do filtro da bossa nova, os interesses simbólicos que moviam Caetano Veloso – sobretudo o de indicar o futuro das formas musicais populares – implicavam em eleger dentre seus pares aquele que representava um passado a ser superado. Assim, torna-se ainda mais compreensível a acusação de “passadismo” que recaía sobre Chico Buarque, da mesma forma que se torna compreensível a crítica feita por Caetano de que Elis Regina era culturalmente anterior a João Gilberto.

A relação entre os paradigmas composicionais de Chico Buarque e Caetano Veloso não era, contudo, marcada apenas por oposições. Havia uma complementaridade, conforme já sinalizado anteriormente. Essa complementaridade foi inclusive percebida por Caetano quando o músico comenta sobre a relação entre “Alegria, alegria” e “A Banda” de Chico: para Caetano, sua canção era um decalque, ou ainda uma espécie de paródia, da canção de Chico (VELOSO, 1997, p. 174-176). Por outro lado, Caetano reconhece que “A Banda” é uma obra menor de Chico, já que “Pedro Pedreiro” era um marco na equação do problema participação versus qualidade estética, interessando inclusive aos formalistas da poesia concreta. Percebe-se que a relação que se estabeleceu entre os dois compositores entre 1966 e 1968 configura aquilo que Bourdieu identificou como “disputa fraterna”, já que a denegação feita por Caetano ao paradigma composicional de Chico pressupunha um reconhecimento de suas qualidades.

Conforme o próprio Caetano argumentou, o compositor nem sempre tem plena consciência de todos os aspectos e implicações de sua própria produção (VELOSO, 1997, p. 176). Talvez tenha sido justamente por esse motivo que Caetano não manifestou total consciência sobre a relação entre seu trabalho e o de Chico Buarque, em que o paradigma composicional de Chico teria sido um pressuposto necessário para que ele pudesse introduzir na MPB elementos da cultura pop internacional. Conforme argumentado anteriormente, se o samba havia sido reintroduzido na MPB sob novo estatuto por intermédio do paradigma composicional de Chico Buarque, somente tal contato com a identidade cultural tornaria possível que a música brasileira se modernizasse e continuasse brasileira, conforme o próprio Caetano argumentou no debate de 1966. Somente o vínculo do público com a identidade cultural poderia tornar ideologicamente aproveitável a informação pop trazida pelo tropicalismo. Observa-se que a relação entre a MPB e a identidade cultural brasileira, cujo primeiro emblema foi a equação proposta por Carlos Lyra, teve vida longa no campo. Tal relação com a idéia de identidade cultural foi mobilizada em diversos momentos na história do campo: no início dos anos 60 por Carlos Lyra, e na metade de década por compositores com interesses tão diversos como Chico e Caetano. Isto porque, se a idéia de *brasilidade* se impunha tanto para Nara Leão, Edu Lobo e Chico Buarque, ela também se impunha para Caetano Veloso, ainda que os respectivos desfechos tenham sido muito diversos.

A idéia de *brasilidade* para Caetano Veloso não era apenas uma questão temática (como havia sido até então na MPB), mas principalmente uma questão relativa ao desenvolvimento formal da música popular. Conforme já argumentou Gilberto Vasconcellos, no tropicalismo o significado político não aparece esquematicamente na temática da canção, mas se dá por intermédio da “desocultação ideológica” e da “subversão do código lingüístico e musical” (VASCONCELLOS, 1977, p. 52). Tal princípio composicional não havia ainda sido elaborado dessa forma na MPB. Se em outros compositores a questão da forma assumia papel importante (como em Carlos Lyra ou Edu Lobo, por exemplo), ela ainda se submetia às demandas da cultura nacional-popular, que orientava, em maior ou menor grau, produtores e consumidores. O tropicalismo rearticulou justamente a prioridade desses aspectos no ato composicional: grosso modo, pode-se dizer que se até então a forma estava sujeita às demandas ideológicas, Caetano valorizou o procedimento de João Gilberto para agregar valor simbólico ao seu próprio procedimento de colocar o desenvolvimento formal como prioridade, ou como *princípio* composicional.

É evidente que Caetano não se furtou de tratar dos problemas brasileiros, mas ele os apresentava criticamente através dos elementos formais/estilísticos de seu paradigma composicional, e não apenas a partir das temáticas de suas canções. Conforme argumentou Roberto Schwarz, o tropicalismo expressava a preocupação com a realidade nacional se apropriando dos aspectos arcaicos da sociedade brasileira e mesclando-os aos recursos formais tidos como modernos (como o uso da guitarra elétrica, por exemplo) para fazer a “alegoria do Brasil” (SCHWARZ, 1992, p. 74), acabando por reforçar, indiretamente, a visão conservadora de que haveria “dois brasis” irreconciliáveis – um atrasado e outro moderno. Tal procedimento gerou a interpretação, muito recorrente na bibliografia específica, de que o tropicalismo, por desenhar uma cena caleidoscópica de imagens arcaicas e modernas deglutidas ao serem inventariadas, se aproximava mais do nacionalismo antropofágico de Oswald de Andrade do que do nacionalismo de Mário de Andrade (FAVARETTO, 2000, p. 55-61).

Outro aspecto que merece destaque da fala de Caetano Veloso no debate de 1966 é a questão da seletividade. Se ela já havia sido importante para o trabalho de João Gilberto, e ainda, sob outra perspectiva, para os trabalhos de Nara Leão e Elis Regina (conforme argumentado anteriormente), Caetano acentua sua importância nos procedimentos composicionais da MPB ao

propor que ela seja orientada ao mesmo tempo por escolhas emotivas e racionais. Retomando o procedimento de pesquisa formal de João Gilberto (que Caetano julgava ser racional e consciente quanto aos resultados pretendidos), Caetano procurou orientar suas escolhas a partir de um mesmo tipo de racionalidade. Sem excluir a emotividade inerente às expressões artísticas, Caetano passou a orientar suas tomadas de decisão a partir de uma postura deliberadamente racional, que pressupunha que o compositor selecionasse meticulosamente os recursos formais/estilísticos a serem utilizados, com o objetivo de planejar os resultados estéticos a serem atingidos. Ainda que nem sempre seja possível prever os resultados e a recepção de uma obra, tal procedimento o levaria, a partir de 1967, a propor, juntamente com Gilberto Gil, os elementos musicais que seriam denominados pelo meio como movimento tropicalista⁴⁰². O próprio caráter de “movimento” de seu projeto autoral aponta para a questão da volição e da racionalidade.

Portanto, para Caetano Veloso, era importante não só sentir a tradição, como também conhecê-la racionalmente. O conhecimento racional sobre a tradição da música popular seria, para Caetano, o estratagema que permitiria que a criação do novo fosse coerente com a tradição consolidada, graças à consciência quanto aos resultados pretendidos. O elemento racional teria sido a origem da seletividade que, no caso de Caetano, favoreceu a criação do novo, ao mesmo tempo, que teria sido também a origem da organicidade que tornou a novidade tropicalista algo coerente com o passado da música popular (ainda que tal coerência não tenha sido percebida imediatamente por todos os pares). A proposição do novo de maneira orgânica e coerente com a tradição se expressa na famosa frase de Caetano Veloso, datada de dezembro 1968: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo” (VELOSO *Apud* FAVARETTO, 2000, p. 28).

“Sentir” e “racionalizar” seriam, para Caetano, “categorias de percepção e apreciação que delimitavam o universo do pensável e do impensável” (BOURDIEU, 1996, p. 266) nos debates em torno da MPB. O “espaço dos possíveis” percebido por Caetano estava inscrito entre, de um lado, os limites proporcionados pela necessidade de coerência com a tradição, e de outro, pelas brechas – percebidas a partir da análise das posições anteriores – à proposição do novo. Ou, nos termos de Bourdieu, os limites da “gramaticidade” do novo inscreviam-se, de um lado, no sistema de sujeições e coerções que o campo exercia sobre seus agentes, e de outro, nas potencialidades suscetíveis de serem pensadas e realizadas a partir desse sistema (BOURDIEU,

⁴⁰² Sobre a origem da denominação, vide Veloso (1997, p. 184-199).

1996, p. 266-267). Entre a necessidade e a liberdade proporcionadas pela estrutura do campo, inscrevia-se a “gramaticidade” do novo que seria proposto pelos tropicalistas a partir de 1967.

Essa “gramaticidade” do novo, portanto, não seria fruto apenas dos capitais individuais dos músicos, mas também das demandas do campo. Nesse sentido, mais uma vez é exemplar o depoimento de Caetano Veloso de 1968: “Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas idéias junto ao público” (VELOSO *Apud* FAVARETTO, 2000, p. 27). Como “aprender” a gramática se eram eles mesmos que a estavam inventando? A disposição dos músicos em assimilar algo que ainda parecia difuso para os próprios autores sugere que os limites dessa gramática não estava dado apenas pelas disposições e capitais individuais dos agentes que se propuseram a tal empreitada, mas também pelos limites e potencialidades fornecidos pela estrutura e estágio de desenvolvimento do campo.

A partir das posições defendidas no debate de 1966, Caetano Veloso desenvolveria, juntamente com outros músicos e artistas, os principais elementos formais/estilísticos do movimento que ficaria conhecido como tropicalismo. Entende-se que tais elementos só foram mobilizados por seus criadores pela avaliação racional que realizaram sobre os dilemas da MPB – e da cultura de uma maneira geral – naquele momento, motivada pelo interesse de inserção legítima nesse campo. Portanto, para os objetivos deste trabalho, só há sentido em analisar os aspectos formais do tropicalismo se se levar em conta tais relações de oposição e complementaridade entre as diversas propostas musicais concorrentes naquele momento.

Sabe-se que o movimento tropicalista transcendeu os limites da música popular. Antes de figurarem no universo da música popular, seus elementos já contavam com “laboratórios” como o das artes plásticas (sobretudo no trabalho de Hélio Oiticica), o do teatro (especialmente com as peças dirigidas por José Celso Martinez Corrêa), e o do cinema (com os filmes do Cinema Novo) (NAPOLITANO, 1998). Contudo, a música popular parece ter sido sua maior vitrine, encontrando nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil seus maiores emblemas⁴⁰³. Todo esse

⁴⁰³ A participação e a contribuição individual de outros músicos (como Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Rogério Duprat) no delineamento do movimento, assim como artistas ligados à literatura (Torquato Neto e os concretistas), ao teatro (José Celso Martinez Corrêa), ao cinema (Glauber Rocha), e às artes plásticas (Hélio Oiticica), ainda não foram exploradas devidamente pela bibliografia específica. Apenas algumas tentativas foram feitas, como é o caso dos Mutantes (SANTOS, 2010) e de Rogério Duprat (GAÚNA, 2002). Sobre as contribuições individuais, pode-se

mosaico cultural já foi bastante explorado pela bibliografia, cabendo aqui uma análise centrada nos aspectos musicais do movimento. Dentre os inúmeros aspectos musicais apontados pela bibliografia específica, é necessário, para os objetivos deste trabalho, destacar aqueles que buscavam fornecer respostas às problemáticas que envolviam a MPB. Este é o foco da argumentação a seguir, e é desses aspectos tropicalistas em particular que os próximos parágrafos se ocupam.

A despeito das influências destacadas por Caetano Veloso como deflagradoras do movimento⁴⁰⁴, e das influências que teriam reforçado nele a validade dos princípios tropicalistas⁴⁰⁵, é possível buscar na própria dinâmica do campo a origem de alguns dos elementos do tropicalismo. Se, em termos musicais, a problemática central da MPB era como articular o engajamento ao desenvolvimento formal (relação que tangencia a questão da identidade cultural), e ainda como garantir que o resultado dessa articulação tivesse penetração comercial, deve-se buscar dentre os elementos tropicalistas aqueles que dialogavam diretamente com tal problemática. Além disso, é necessário buscar nas posições anteriores os pressupostos das tomadas de posição tropicalistas.

Para selecionar os elementos tropicalistas mais relevantes à discussão, deve-se recorrer à bibliografia específica surgida do debate acadêmico que se constituiu nos anos 70 sobre o assunto. Tais análises definiram alguns dos parâmetros de avaliação do movimento, que, a

dizer, genericamente, que elas obedeciam a interesses específicos de seus agentes, já que nem todos participavam do movimento com as mesmas intenções. No caso dos Mutantes, não se pode dizer que eles estavam empenhados na mesma batalha que Caetano ou Gil contra a cultura musical da esquerda nacionalista (SANTOS, 2010, p. 109). Da mesma maneira, a aproximação do maestro Rogério Duprat com a música popular teria se dado muito mais pela procura de uma maior comunicabilidade e de novos paradigmas para a música erudita, do que pelos interesses mobilizados por Caetano. No caso de Gil, sua participação, juntamente com Caetano, na formulação dos princípios tropicalistas pode ser pensada a partir do seguinte depoimento, datado de agosto de 1967: “Eu acho que o momento atual deve marcar o surgimento da terceira fase à qual me referi (a primeira da bossa nova, a segunda de Baden Powell, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque, e a terceira é um novo borbulhar com a posição que eu e Caetano Veloso passamos a assumir), que não está bem caracterizada, mas acho que vai passar a existir. Parece-me que essa preocupação de que alguma coisa deverá acontecer é quase geral. Até mesmo por causa de uma série de preocupações que existiram e agora se repetem com outras roupagens, mas sintomaticamente com o mesmo tipo. Parece que talvez com o próximo festival, ou logo depois, deve surgir um novo tipo de música brasileira. (...) Daqui pra frente talvez a gente faça alguma coisa nova. Tenho a impressão de que a gente descobriu um filão. Que outros compositores e artistas deverão desenvolver e explorar.” (GIL *Apud* MELLO, 2008, p. 140-141 e 179). O assunto, contudo, deve ser melhor explorado por pesquisas futuras.

⁴⁰⁴ Como o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha (VELOSO, 1997, p. 99).

⁴⁰⁵ Como a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa e encenada no Teatro Oficina (SP) em 1967 (VELOSO, 1997, p. 241), e a instalação *Tropicália* do artista plástico Hélio Oiticica exposta no MAM/RJ em 1967 (VELOSO, 1997, p. 188).

despeito do tempo transcorrido, ainda permanecem instigantes. Nesse debate, pode-se distinguir duas posições possíveis a respeito do tropicalismo, uma mais crítica (como a de R. Schwarz), e outra mais favorável (como a de Favaretto). Segundo Napolitano,

As correntes mais críticas ao tropicalismo partem do princípio que a ambigüidade do movimento reside no seu procedimento criativo básico. Este seria caracterizado pelo inventário de um Brasil absurdo e contraditório, incorporando os impasses nacionais no campo da cultura e da política, considerados historicamente insuperáveis. Já as correntes analíticas mais favoráveis ao movimento procuram enfatizar suas contribuições no campo da crítica cultural, da estética e do comportamento artístico, considerando que o tropicalismo teria atualizado a arte voltada para as massas no Brasil. (NAPOLITANO, 1998, p. 3)

Por se referirem prioritariamente às contribuições do tropicalismo ao panorama cultural, as contribuições de Celso Favaretto parecem adequadas para indicar a relação e as possíveis contribuições do tropicalismo à MPB. O autor aponta que uma das marcas que definiram o tropicalismo antes mesmo da proposição do movimento foi “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos” (FAVARETTO, 2000, p. 21). Este poderia ser considerado o *princípio*, já enunciado para Caetano desde pelo menos 1966, por trás dos elementos tropicalistas da alegoria, da linguagem caleidoscópica, da colagem de elementos diversos tanto na letra como no arranjo, e do “inventário das relíquias do Brasil” colado às imagens de modernidade. Todos esses recursos ou elementos estariam em função do *princípio* de colocar a crítica social também ao nível da construção formal, com o objetivo de “superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento ‘cafona’ da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente” (VELOSO *Apud* FAVARETTO, 2000, p. 28). As sucessivas imagens metafóricas do arcaico e do moderno, coladas lado a lado, funcionaram como alegorias que ressaltavam as assincronias do país (FAVARETTO, 2000, p. 21). Tal recurso formal/estilístico obedecia ao princípio de deslocar a crítica social ao nível do procedimento de construção formal, e não apenas ao nível da utilização do material temático, como os tropicalistas julgavam ser usual na MPB. Ao invés de tentar superar as contradições da modernização por uma narrativa linear que idealizava o povo brasileiro em sua luta contra a opressão, os tropicalistas assumiam tais contradições como inerentes à cultura brasileira. Por isso, as contradições da sociedade encontravam-se implícitas em seus procedimentos composicionais, que não buscavam superá-las, mas sim inventariá-las, provocando um efeito crítico pela justaposição de elementos contraditórios (FAVARETTO, 2000, p. 26). Tal justaposição de elementos foi assim descrita por Caetano Veloso em agosto de

1967 (portanto, antes da final do Festival desse ano, e de o movimento assumir para os próprios músicos sua feição definitiva):

Estou contando mesmo uma coisa que fiz recentemente, é a música “Alegria, alegria”, fui pensando em alguns elementos de letra que dessem bem a imagem do assunto que eu queria tratar e, aos poucos, fui pensando na música como um tema alegre, do cara andando na rua e vendo as coisas, revistas coloridas, Copacabana, uma música que fosse alegre e estivesse habitada por um som muito atual, um som meio elétrico, meio *beat*, meio *pop*, como o que a letra tem, que é a coisa atual da revista, da fotografia de Claudia Cardinale, guerras, **toda a festa do mundo moderno, festa estranha**. (VELOSO *Apud* MELLO, 2008, p. 178) (grifos meus).

No tropicalismo, a politização era mobilizada no jogo por legitimação artística apenas na medida em que compunha uma visão de mundo necessária para se fazer a crítica cultural às posições anteriores na MPB. A particular postura política dos tropicalistas se manifestava de forma intrínseca à estrutura da canção, o que ainda não havia ocorrido de forma tão orgânica na MPB. A canção tropicalista, ao colocar as contradições brasileiras ao nível dos procedimentos composicionais, fez com que os objetos tematizados fossem não somente as contradições sócio-culturais, mas as próprias contradições que envolviam a feitura da canção, tornando-a auto-referenciada (FAVARETTO, 2000, p. 25 e 40).

Outros elementos decorrem desse *princípio* de explorar as contradições inerentes da cultura brasileira a partir de uma nova postura, mais alegórica do que idealista. A incorporação da cultura pop internacional é um deles. Segundo Favaretto, longe de ser fruto de um modismo internacional, o elemento pop foi trazido pelo tropicalismo a partir de dois interesses principais de seus idealizadores (e que, na perspectiva deste trabalho, se relacionam ao campo da MPB): a preocupação com o consumo de música popular (relacionando-se com o mercado “sem preconceitos”); e “às possibilidades apresentadas pelo pop de, combinando-se com outros elementos, produzir efeitos artísticos de crítica à música brasileira (...) e evidenciar os muros do confinamento cultural brasileiro” (FAVARETTO, 2000, p. 46-47). A linguagem pop (que passava pela instrumentação, pela maneira fragmentária de apresentação das temáticas, e pelos elementos da *performance*) era, segundo o autor, adequada para a exposição dos contrastes culturais entre o arcaico e o moderno (2000, p. 47), justamente por ser uma linguagem que, tendo em comum com tais contrastes a descontinuidade narrativa, era capaz de colocar em xeque a codificação ideal construída pela esquerda nacionalista para alimentar uma utopia sobre a realidade nacional (2000, p. 26). Tal codificação, ao valorizar os elementos supostamente “autênticos” da cultura popular (como a bravura e outros elementos ético-morais do homem

simples “do povo”) acabava, na visão dos tropicalistas, por ocultar os arcaísmos culturais, produzindo uma visão ideal de sociedade que seria questionada pelos contrastes tropicalistas.

A relação de oposição entre, de um lado, a percepção tropicalista sobre a suposta codificação ideal feita pela esquerda nacionalista (que havia direcionado ideologicamente a MPB), e de outro, a descontinuidade sugerida pelo procedimento tropicalista, foi muito bem percebida por Gilberto Gil, que em depoimento datado de 1977, se utilizou da metáfora de um “banquete” para expor sua visão – e em última instância a visão tropicalista – sobre essa questão:

Acho que o tropicalismo foi até certo ponto revolucionário. Porque ele virava a mesa, ele tentava virar a mesa bem-posta, uma mesa de um certo banquete aristocrático da inteligência brasileira de então, que tinha escolhido certos pratos e tal. E o tropicalismo de uma certa forma abastardava esse banquete, a gente trazia um dado muito plebeu, que era o dado assim da visão de descontinuidade do processo cultural, uma visão do processo cultural como um processo extensivo, e não centralizado. Como um processo radiante, e não aglutinante. Quer dizer, era um processo de difusão de vários caminhos e não de um caminho só. A isso tudo eu chamo de visão plebéia, em relação à visão aristocrata da manutenção dos valores tradicionais. (...) Eu estou falando em relação à arte, quer dizer, esse banquete aristocrático é exatamente em relação aos valores da arte, à discussão música brasileira. O que é popular, o que não é popular, elétrico e não elétrico (...), político e não político, alienado e não alienado. Todo aquele mundo de conceitos (...). (GIL *Apud* FAVARETTO, 2000, p. 26-27).

As supostas idealizações da esquerda nacionalista, ao serem retratadas como imagens obsoletas e até risíveis nas canções tropicalistas⁴⁰⁶, passaram a designar elas mesmas os arcaísmos que, segundo a visão tropicalista, elas tentavam ocultar, sendo alvo de paródia⁴⁰⁷ do

⁴⁰⁶ Cito como exemplo a canção “Dom Quixote”, dos Mutantes. Na análise de Daniela Vieira dos Santos (2010), a figura de Dom Quixote (personagem criado por Miguel de Cervantes) representa uma “irônica metáfora para os músicos ligados à ‘canção de protesto’ e à ideologia do CPC, que apostavam na música como possibilidade de transformação social, de revolução. Nesse sentido, a letra composta por Arnaldo Batista e Rita Lee coloca-se como um resposta àqueles artistas vinculados à chamada ‘linha dura da MPB’ (...)” (SANTOS, 2010, p. 145). Embora se saiba que a canção de protesto não tinha uma ligação tão mecânica com a ideologia do CPC (GARCIA, 2007), e que, como este trabalho tentou demonstrar, canção de protesto e MPB eram coisas diferentes, a análise da autora não deixa de ter razão ao apontar que a crítica dos Mutantes se dirigia à cultura da esquerda nacionalista que havia ambientado o surgimento tanto da canção de protesto como da MPB. A autora também detectou, em sua análise, o aspecto risível supracitado: “Ao final da canção, é perceptível com justeza a quem o recado foi dado. Ao tocarem os primeiros acordes da música ‘Disparada’ de Geraldo Vandré, seguida por uma risada extremamente debochada, ouve-se, logo após, um som de buzina em alusão ao Chacrinha. Tocava-se a buzina quando os calouros do seu programa eram desclassificados” (SANTOS, 2010, p. 146). Os Mutantes não só desatualizam e “desclassificam” Vandré, como tornam sua postura risível. Nesse sentido, concordo com a análise da autora, exceto pelo fato de a buzina, no arranjo original de 1969, vir antes dos acordes de “Disparada” e das risadas de escárnio. Vide: *Mutantes* (Os Mutantes). Polydor/Polygram, 1969 [LP].

⁴⁰⁷ Sobre o efeito de paródia, diz Bourdieu: “Esse efeito exerce-se prioritariamente sobre as obras ditas clássicas, que não cessam de mudar à medida que muda o universo das obras coexistentes. Vê-se bem isso quando a simples repetição de uma obra do passado em um campo profundamente transformado produz um efeito de paródia inteiramente automático (no teatro, por exemplo, esse efeito pode obrigar a marcar uma leve distância com relação a um texto doravante impossível de defender tal qual).” (BOURDIEU, 1996, p. 263). Tal efeito aplica-se não só à repetição de “Disparada” na canção “Dom Quixote” dos Mutantes, mas também às demais regravações tropicalistas da música popular, como na regravação de “Chão de estrelas” (de Silvio Caldas e Orestes Barbosa) feita pelos

novo movimento. Assim, o tropicalismo desatualizou a cultura nacional-popular que havia delineado a MPB, daí a rejeição que Caetano sofreu pelos pares e pelo público no III Festival Internacional da Canção em 1968 (que resultou na desclassificação de “É proibido proibir”, de Caetano Veloso), mesmo após o sucesso das intervenções tropicalistas no II Festival da Música Popular Brasileira em 1967. O presumido “bom-gosto” da MPB era alvo da crítica tropicalista também pela recuperação que ela fazia de correntes musicais desprezadas pela esquerda nacionalista (como Carmem Miranda e Vicente Celestino, por exemplo). Tal recuperação, feita sob o signo do “cafona” e do escárnio, visava problematizar a visão de Brasil da esquerda nacionalista, contribuindo para a desconstrução da tradição musical valorizada pela MPB. Portanto, conforme já argumentou Favaretto, o tropicalismo contribuiu para a desconstrução não só da tradição musical, como também da ideologia do desenvolvimento e do nacionalismo populista que vigoravam na MPB (FAVARETTO, 2000, p. 21). Comentando tal desconstrução, Napolitano argumenta que

Ao contrário da proposta da esquerda nacionalista, que atuava no sentido da superação histórica dos nossos males de origem e dos elementos arcaicos da nação (como o subdesenvolvimento sócio-econômico), o tropicalismo nascia expondo estes elementos de forma ritualizada. A ritualização paródica operada nas obras e discursos dos eventos e personagens que vão convergir em 1968 sob o nome de tropicalismo, pôde assumir dois significados: por um lado, se afasta da crença da superação histórica dos nossos arcaísmos, provocando no espectador a estranheza diante de todos os discursos nacionalistas. Neste sentido, afirma o Brasil como absurdo, como imagem atemporal, estática e sem saída. Por outro, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira, o tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas, numa operação desmistificadora, crítica e transformadora. (NAPOLITANO, 1998, p. 5).

Além disso, ainda na perspectiva de Favaretto, o tropicalismo teria promovido uma “despersonalização do sujeito” da canção. Se, na visão dos tropicalistas, havia na MPB uma idealização do sujeito (que falava supostas “verdades” sobre o Brasil [FAVARETTO, 2000, p. 22]), o novo movimento teria desmistificado tal imagem ao devolver certa neutralidade ao sujeito da canção (FAVARETTO, 2000, p. 26). Tal neutralidade pode ser observada, por exemplo, na canção “Alegria, alegria” de Caetano Veloso: nela, o compositor propõe que o indivíduo comum poderia se colocar da mesma forma diante de fatos políticos (como a guerrilha) e das imagens da cultura pop – como coca-cola e Brigitte Bardot (FAVARETTO, 2000, p. 21). A neutralidade do sujeito da canção confunde-se com a postura aparentemente desinteressada do compositor: ao

Mutantes no LP de 1970, como na regravação de “Coração materno” (de Vicente Celestino) feita por Caetano Veloso em 1968. Vide respectivamente: *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (Os Mutantes). Polydor/Polygram, 1970 [LP]; e *Tropicália ou Panis et Circencis* (Diversos). Polygram/Philips, 1968 [LP].

“dissolver” o sujeito da canção pela narrativa caleidoscópica, o tropicalismo colocou em evidência uma postura “aparentemente não empenhada” do compositor (FAVARETTO, 2000, p. 23) agente daquelas transformações musicais. Contudo, conforme o próprio debate de 1966 e o depoimento de Gil em 1968 podem evidenciar, havia por parte desses agentes uma volição em se destacar do cenário musical, que apontavam como estagnado pelas demandas da esquerda nacionalista. E no caso de Caetano, havia uma intenção assumida em se inserir legitimamente na “linha evolutiva” da MPB através da retomada do desenvolvimento formal da música popular iniciado por João Gilberto.

Nota-se aí, portanto, duas posturas diversas, mobilizadas pelos agentes de acordo com a estratégia traçada: uma interessada (que era mobilizada quando era necessário apontar as lacunas criativas do campo diante dos pares defensores das posições ortodoxas), e outra desinteressada (quando o músico, já propondo uma resposta criativa a tais lacunas, tinha a necessidade diante dos pares e do público de avaliar as chances de lucro simbólico da posição recém inventada). A exemplo da relação de Flaubert com seu personagem Frederic (cuja posição social no romance remetia à posição de Flaubert no campo literário, conforme descrito por Bourdieu), o afastamento em relação aos fatos cotidianos e a despersonalização do sujeito em algumas das canções tropicalistas⁴⁰⁸ confundia-se com a atitude do próprio compositor em relação à sua obra. Ainda que Caetano atribua seu distanciamento em relação à sua obra ao uso de drogas (o auasca), o depoimento é revelador desse afastamento consciente:

Eu estava consciente do valor de cada idéia, de cada decisão, mas não as vivenciava eu mesmo afetivamente: o auasca tinha me feito a passar a viver numa espécie de universo paralelo em que eu mantinha os meus velhos interesses, tinha as mesmas relações e antes, a mesma inspiração, o mesmo tesão, a mesma insônia, mas estava fora disso tudo. (VELOSO, 1997, p. 331)

Tal depoimento, a meu ver, revela um dos aspectos destacados por Bourdieu como fundamentais da “lógica econômica às avessas”, característica da produção de bens simbólicos: a dissimulação do interesse como estratégia para a obtenção de lucros simbólicos (BOURDIEU,

⁴⁰⁸ Essa despersonalização pode ser evidente em outras canções se, a exemplo do alquimista português relatado por Caetano em *Verdade Tropical* (1997, p. 337), se fizer uma leitura diversa daquela que o autor pretendia no ato da composição. O alquimista “apresentou a mais insólita interpretação de ‘Tropicália’ de que eu já tivera notícia. (...) ‘Eu organizo o movimento’, por exemplo, significava que, não necessariamente eu, mas alguma força que podia dizer ‘eu’ através de mim, organizava um importante movimento. (O alquimista) não se mostrou surpreso diante de meus protestos e (...) arrematou: ‘O que sabem as mães sobre seus filhos?’. (...) eu já sabia então que as canções têm vida própria e que outros podem revelar-lhes sentidos que seu autor não teria suspeitado. (...) (em Portugal) passei gradativamente do espanto de ver minha canção ‘Tropicália’ resgatada por uma visão que anulava sua contundência crítica, à relativa adesão à perspectiva dessa visão (...)” (VELOSO, 1997, p. 337 e 339).

1998). “O que é, com efeito, esse discurso que fala do mundo (...) *como se não falasse dele*; que não *pode falar* desse mundo senão com a condição de que fale dele apenas como se não falasse, ou seja, em uma *forma* que opera, para o autor e o leitor, uma *denegação* (...) do que exprime?” (BOURDIEU, 1996, p. 17). Para o autor, a forma artística seria justamente a maneira de se realizar a denegação daquilo que se procura exprimir, e, nesse caso, a forma tropicalista seria exemplar dessa denegação. Outra relação interessante pode ser apontada entre a despersonalização do sujeito e os aspectos destacados por Bourdieu em sua análise do campo artístico: no “Prólogo” de *As Regras da Arte* (1996), Bourdieu retoma, sob a forma de epígrafe, um axioma de Flaubert para colocar em evidência que o campo tem demandas que são impostas coercitivamente aos agentes. Eis a sentença: “Não se escreve o que se quer” (FLAUBERT *Apud* BOURDIEU, 1996, p. 17). Se, conforme o autor, o artista é um títere das estruturas do campo em que está inserido, nada mais apropriado do que a despersonalização do narrador da obra para que as estruturas do campo possam atuar sobre ela.

Esses seriam os elementos da estética tropicalista que mais interessam à discussão sobre os princípios de legitimidade da MPB. Diante do exposto, é possível traçar um paralelo entre as tomadas de posição tropicalistas e as posições já construídas no campo da MPB. O principal aspecto questionado pelo tropicalismo era o obstáculo ao desenvolvimento formal da música popular imposto pela cultura nacional-popular, e isso implicava num diálogo crítico direto com as posições já consolidadas no campo. Ainda que os dois paradigmas composicionais mais emblemáticos da MPB naquele momento (Edu Lobo e Chico Buarque) representassem respectivamente, grosso modo, sofisticação técnica e apuro poético, por serem sínteses possíveis das problemáticas da esquerda nacionalista, não poderiam ser automaticamente endossadas pelo tropicalismo⁴⁰⁹, uma vez que o movimento denunciava tais problemáticas como construções ideais que já não representavam a complexidade da realidade brasileira. Naquele momento específico de afirmação da nova posição, reconhecer tais sínteses como as mais legítimas do campo em termos de paradigmas composicionais implicaria em legitimar também os valores que estavam por trás desses projetos autorais, algo que ia de encontro à invenção da posição

⁴⁰⁹ Sabe-se que Caetano Veloso não considerava Chico Buarque a síntese final da MPB, por julgar que a “linha evolutiva” se realizava não apenas por continuidades e sínteses, mas também por rupturas (posição que almejava para si). Contudo, o “enterro” do tropicalismo realizado em 1968 por seus representantes no programa *Divino, Maravilhoso* na TV Tupi indica que os integrantes do movimento tinham consciência quanto aos limites do movimento como manifestação de vanguarda, o que coloca em evidência que mesmo as rupturas tendem, com o passar do tempo, a uma síntese que leva ao seu esgotamento.

tropicalista. Portanto, para a afirmação do tropicalismo era imprescindível fazer a derrisão desses projetos símbolos da MPB, ainda que os tropicalistas reconhecessem seus valores artísticos. Conforme o próprio Caetano revelou em *Verdade Tropical*,

Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e a estreiteza com gestos límpidos e criadores. Narciso? Eu me achava nesse momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo, de qualquer um de meus colegas tidos como grandes e profundos. (VELOSO, 1997, p. 319)

A perspectiva contrária também é verdadeira: ainda que Edu Lobo e Chico Buarque reconhecessem o talento de Caetano Veloso e dos tropicalistas de um modo geral, as posições que ocupavam no campo impediam que, naquele momento, eles se colocassem favoráveis aos elementos estéticos da proposta tropicalista. Além da famosa frase de Chico Buarque que “nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha” (pronunciada por ocasião dos embates do III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967), o depoimento de Edu Lobo também é revelador da relação entre as posições da MPB e o tropicalismo:

O movimento tropicalista é uma coisa conjunta com bastante unidade, realmente é uma proposta inteiramente nova. Mas eu tenho uma série de críticas, uma série de coisas que boto em jogo. Fui fundamentalmente contra o movimento no seu começo, não cheguei a entender bastante, e depois, talvez com mais lucidez, entendi muito mais o tipo de trabalho que eles se propuseram a fazer. Em todas as épocas sempre aconteceram essas rupturas (...). Você sente quando uma coisa tem talento no meio. Eu posso ver mil coisas e discordar do negócio, mas, com todas as minhas críticas e discordâncias, uma coisa clara é o talento de Caetano Veloso. É claro como água. Isso é ponto pacífico. (LOBO *Apud* MELLO, 2008, p. 178)

Em contraposição à narrativa linear da música de Edu Lobo, os tropicalistas propuseram uma narrativa fragmentária. Em contraposição ao samba de Chico Buarque, os tropicalistas inseriram ruídos e arranjos descontínuos feitos à base de colagens sonoras na canção popular (com o que muito contribuiu o maestro Rogério Duprat). Em contraposição à pretensa brasilidade das interpretações de Elis Regina, os tropicalistas passaram a fazer uso de guitarras elétricas⁴¹⁰ e flertar com a jovem guarda. Em contraposição às posturas ortodoxas de Geraldo

⁴¹⁰ A questão do uso da guitarra elétrica na música popular exige um adendo. Com a perda de audiência do programa *O Fino da Bossa* da TV Record, a emissora decidiu lançar outro programa musical, que levaria o nome de *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira* (em alusão ao “combate” entre a MPB e a jovem guarda). Para divulgar o terceiro programa da série (que não havia atingido a audiência almejada pela emissora), a TV Record organizou em São Paulo um ato público com os principais contratados da emissora (Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Zé Kéti e MPB4), que partiria do Largo São Francisco e chegaria ao Teatro da TV Record, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio. Em virtude do contexto de oposição entre a MPB e a jovem guarda, logo o evento, realizado em 17 de julho de 1967, ficou conhecido como “Passeata contra as guitarras elétricas”. É de se estranhar, contudo, que justamente Gilberto Gil tenha participado dessa manifestação. Deve-se considerar, no entanto, que sua participação teria ocorrido não apenas por ser ele contratado da emissora, como também porque aquele ainda era um momento de indefinição na trajetória artística de Gil, já que a proposta

Vandré quanto ao engajamento aos moldes da cultura nacional-popular, os tropicalistas propuseram a desconstrução da ortodoxia e do “banquete” da esquerda nacionalista.

Inúmeros elementos da estética tropicalista poderiam ser interpretados dessa forma: como procedimentos que, embora partissem de capitais sociais individuais, encontravam na estrutura do campo lacunas capazes de direcionar tais capitais e a criatividade desses novos agentes para um diálogo crítico com as posições anteriormente construídas – diálogo que pressupunha o reconhecimento das posições anteriores para a posterior derrisão dos paradigmas composicionais e interpretativos símbolos dessas posições. Julgo, contudo, que tais elementos da estética tropicalista já são suficientes para colocar em evidência tal dinâmica, e para ilustrar a “disputa fraterna” entre a nova posição tropicalista e as posições já consolidadas no campo da MPB.

Por dialogar criticamente com os principais emblemas da MPB e por oferecer respostas às lacunas deixadas pelas posições anteriores, pode-se dizer que o tropicalismo faz parte desse campo, ainda que seus elementos formais/estilísticos tenham apontado para caminhos criativos diversos aos dos agentes mais representativos da MPB. Os tropicalistas (sobretudo Caetano e Gil) já haviam tomado consciência de todos os “caminhos” anteriormente já trilhados na MPB antes de exporem os princípios fundamentais do movimento. E é por ser uma resposta ao contexto anterior que o tropicalismo é também parte da MPB, mesmo que ele tenha inserido nesse campo elementos que, inicialmente, parecessem estranhos aos princípios de legitimidade da MPB. O fato de músicos da década de 1970 ligados à MPB terem se apropriado de alguns dos elementos tropicalistas (conforme argumento a seguir) é uma evidência de que o movimento agregou novos elementos de legitimidade à MPB, ainda que tais elementos não tenham sido imediatamente reconhecidos como tal pelos pares.

tropicalista ainda não estava bem delineada por seus autores. Também é conhecida a posição de Nara Leão sobre o evento, que, ao observar a passeata da janela de um edifício, teria comentado com Caetano Veloso (que também assistia o evento do mesmo apartamento) que aquilo parecia uma manifestação fascista. Daí a admiração dos tropicalistas por Nara Leão, que mesmo já tendo sido a representante mais emblemática da canção de protesto, teria reorientado seus interesses em função do novo contexto musical. Este novo posicionamento de Nara foi interpretado pelos tropicalistas como um endosso às críticas que o movimento fazia à cultura musical da esquerda nacionalista, motivo pelo qual Caetano Veloso segura o retrato de Nara Leão na capa do LP coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis* (que traz na capa todo o grupo tropicalista: Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat, Gal Costa, Caetano, Gil, Capinam, o retrato de Torquato Neto), mesmo que Nara não fizesse parte do movimento. No LP, Nara Leão interpreta a canção “Lindonéia”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Conforme já foi argumentado anteriormente, a MPB se desenvolveu incorporando seletivamente diversos elementos: as conquistas formais da bossa nova, o engajamento, alguns elementos do jazz (sobretudo no acompanhamento dos *power trios*), alguns dos regionalismos brasileiros, e o samba urbano atualizado pelo filtro da bossa nova. Esses seriam os principais elementos que atestariam a capacidade de incorporação de informações musicais diversas por parte da MPB. O tropicalismo, seguindo essa tendência à incorporação, também agregou dados diversos à MPB, sendo os principais deles alguns dos elementos da cultura pop, e as tradições musicais que não haviam sido valorizadas pelo processo de modernização da música popular.

A partir dos elementos formais/estilísticos do tropicalismo, novos princípios de legitimidade de longa duração foram incorporados à MPB. Tais princípios, contudo, não eliminaram aqueles já legados pelas posições anteriores, mas se articularam aos precedentes de forma a oferecer um quadro de referências⁴¹¹ para os músicos das gerações seguintes. Esse quadro, contudo, não passou a oferecer uma fórmula única de legitimidade, já que os elementos tropicalistas muitas vezes se chocam com os elementos das posições anteriores. Ele serve como uma indicação dos caminhos criativos já trilhados, e, por conseguinte, faculta aos músicos das gerações seguintes uma avaliação capaz de, por um lado, colocar o artista em contato com a tradição da música brasileira e, por outro lado, favorecer a identificação de lacunas criativas ainda não trilhadas nesse campo. Não cabe a este trabalho problematizar as apropriações que foram feitas de todos esses princípios legitimadores após a eclosão do tropicalismo. Mas, a título de mostrar como os princípios tropicalistas tiveram longa duração no campo da MPB nas décadas seguintes (o que o torna parte constituinte da MPB, ainda que crítico a ela) cabe apontar quais dos princípios tropicalistas foram recuperados pelas gerações seguintes.

Para Napolitano, o legado maior do tropicalismo foi “a incorporação, dotada de intenções críticas, dos impasses e dilemas gerados pelo tipo de desenvolvimento sócio-econômico da sociedade brasileira, no universo do consumo. Ajudando a problematizar (e quando não, a confundir) a própria dicotomia entre cultura *versus* consumo” (NAPOLITANO, 2001, p. 286).

⁴¹¹ Acredito que esse quadro de referências tenha funcionado para os músicos das gerações seguintes da mesma forma que, segundo Napolitano, a tradição musical teria funcionado para os tropicalistas: não como raiz, mas um “conjunto de possibilidades de expressão estética e cultural, organicamente transmitido ao longo do tempo” (NAPOLITANO, 2001, p. 284).

A partir dessa disposição geral identificada por Napolitano – que coloca em evidência a relação entre crítica cultural e consumo no tropicalismo – pode-se depreender alguns dos elementos que seriam retomados nas décadas seguintes, ainda que com novas orientações criativas. Dentre eles, uma postura mais solta – diga-se não pautada pela ortodoxia da cultura nacional-popular dos anos 60 – na crítica às desigualdades (econômicas, sociais, culturais) geradas pela modernização do país, incluindo valores contraculturais. Tal postura é visível, por exemplo, nos trabalhos dos Novos Baianos, dos Secos & Molhados (que incorpora também a idéia da *performance* trazida pelo tropicalismo), de Sérgio Sampaio, e no dos próprios Mutantes nos anos 1970. Essa postura mais solta também garantiu uma nova significação ao trabalho de Jorge Ben (que misturava elementos do samba, do soul, e do rock, aliado a letras que beiravam o *non sense*). Se ele havia sido incompreendido pela “linha dura” da MPB em 1963 quando lançou seu primeiro LP, depois do tropicalismo ele não só passou a mais bem compreendido (sendo inclusive valorizado pelo movimento), como passou a ser também um dos símbolos legítimos da MPB, por ser seu “samba-rock” portador de uma determinada vertente da *brasilidade*. Na direção contrária desses valores contraculturais, o trabalho de Maria Bethânia ao longo dos anos 70 mostra que a tradição do samba-canção bofizado, desprezada pela MPB, ganhou novo alento após a atitude tropicalista de assumir os elementos arcaicos e “cafônicas” da *brasilidade* musical.

Além disso, o uso tropicalista das guitarras elétricas foi um precedente para que o rock passasse a ser considerado uma das vertentes da MPB⁴¹², como é o caso de Raul Seixas, do rock rural do grupo formado por Sá, Rodrix e Guarabyra, de algumas das gravações da própria Elis Regina (como em “Velha roupa colorida”⁴¹³, que revelou o compositor cearense Belchior, gravada no LP *Falso Brilhante*), do rock dos anos 80 que ficou conhecido como BRock⁴¹⁴, e dos músicos paulistanos conhecidos como Vanguarda Paulista ou geração Lira Paulista⁴¹⁵ (que

⁴¹² Evidentemente outras demandas estão implicadas nessa questão, como a internacionalização das condições de produção apontadas por Renato Ortiz. Vide: Ortiz (2001, p. 182-206).

⁴¹³ Não deixa de ser curioso o fato de que, em seus versos, a canção tematize justamente uma postura de mudança (que pode ser tomada, para além de seu significado político, como metáfora da posição de mudança de Elis Regina no campo, que passaria a também utilizar guitarras elétricas e recursos típicos do rock em seus arranjos): “(...) eu não posso deixar de dizer meu amigo / que uma nova mudança em breve vai acontecer / o que há algum tempo o que era novo, jovem, hoje é antigo / e precisamos todos rejuvenescer // (...) e o passado é uma roupa que não nos serve mais”.

⁴¹⁴ Vide principalmente Dapieve (1995).

⁴¹⁵ Esse foi justamente o tema de minha dissertação de mestrado. Vide Ghezzi (2003 e 2005). Vide também Oliveira (2002) e Fenerick (2007).

recuperaram do tropicalismo o humor e o escárnio como elementos críticos, a exemplo dos trabalhos do Premê, do Língua de Trapo e de Itamar Assumpção). No caso específico da Vanguarda Paulista, outros elementos tropicalistas foram retomados e rearticulados, como a postura de vanguarda (assumida no trabalho de Arrigo Barnabé, sob a influência da música dodecafônica); a assumida inserção no mercado (precedente para que uma nova postura diante do mercado se desenvolvesse dentre aqueles que não tinham acesso a ele, desencadeando a movimentação que deu origem ao selo independente Lira Paulista e, logo depois, ao selo Baratos Afins); e finalmente a radicalização da dicção típica da canção popular realizada pelo grupo Rumo a partir das percepções de Luis Tatit. Mas creio que o caso mais evidente da relação dos elementos tropicalistas com as gerações seguintes seja o do movimento Mangue Beat, deflagrado nos anos 1990 por Chico Science & Nação Zumbi⁴¹⁶. A alegoria e a mistura de elementos arcaicos e modernos tornaram-se também para o Mangue Beat a forma adequada para a expressão de um novo conjunto de tensões (políticas, culturais e existenciais) que passaram a caracterizar a sociedade brasileira urbana, ainda que outros encaminhamentos criativos tenham sido dados pelos grupos do movimento da década de 1990.

Os elementos da estética tropicalista exigiram, por parte do ouvinte, uma reformulação dos critérios de apreciação musical (FAVARETTO, 2000, p. 32). Segundo o autor, o tropicalismo reelaborou a linguagem da canção popular, que foi alvo de um redimensionamento estrutural em função da tendência tropicalista em assimilar antropofagicamente os fragmentos da colagem que realizavam. Houve, após o tropicalismo, uma reformulação da sensibilidade (FAVARETTO, 2000, p. 20), que fez com que a fruição da canção popular demandasse abstrações que transcendessem o enfoque da crítica literária, voltado prioritariamente para questões formais ligadas à temática. A exigência de um maior poder de abstração por parte do ouvinte sugere que teria havido no tropicalismo uma maior autonomia criativa do que nos períodos anteriores. Essa maior liberdade artística implica numa predisposição à ruptura, interpretada pela crítica como uma postura semelhante à de uma vanguarda artística, mas que se analisada do ponto de vista do contexto relacional do campo, pode ser interpretada como a inserção da dinâmica das revoluções rituais no campo da MPB. Dito de outra forma: se desde a bossa nova “nacionalista” o campo da MPB havia se estruturado a partir de sínteses possíveis a

⁴¹⁶ Vide Vargas (2007).

partir das problemáticas culturais e musicais levantadas pela esquerda nacionalista, o tropicalismo surgiu para colocar em evidência que o campo também se estrutura a partir de rupturas, ou revoluções rituais, ainda que elas retomem determinados aspectos da tradição.

A maior autonomia criativa do tropicalismo em relação às posições anteriores (que levou ao estranhamento e à incompreensão inicial dos próprios pares) reforça a idéia de que, com o tropicalismo, encerrou-se o ciclo de institucionalização do campo da MPB. Além disso, outro aspecto reforça essa idéia: se, ao colocar as contradições brasileiras ao nível dos procedimentos composicionais (e não mais prioritariamente ao nível da temática), o tropicalismo acabou por problematizar não apenas o lugar social da canção, como principalmente a situação da canção e as questões que envolvem sua feitura no campo da MPB. Isso fez com que a canção popular tivesse nela mesma o objeto de sua reflexão, tornando o campo da MPB auto-referenciado. Esse seria mais um indício de que, com o tropicalismo, encerrou-se o ciclo de institucionalização do campo iniciado com a bossa nova. Daí a valorização desta pelos tropicalistas, reconhecida por estes como a revolução inaugural do desenvolvimento formal da canção popular no Brasil. Com o olhar situado no início do século XXI, é possível falar que tanto a bossa nova como o tropicalismo se tornaram as principais matrizes de criação da canção popular brasileira não orientada exclusivamente por valores mercadológicos.

Se, conforme já expôs Favaretto, a canção tropicalista remete a diferentes códigos (do cinema, teatro, artes plásticas), mas também a uma “unidade que os ultrapassa” (FAVARETTO, 2000, p. 33), tal unidade só teria sido possível graças à bagagem fornecida pelo desenvolvimento do campo da MPB, que, graças às sínteses que produziu no decorrer de todo o período de sua institucionalização, conferiu organicidade e um sentido comum aos diferentes códigos que compuseram a “unidade”⁴¹⁷ da estética tropicalista. A cumulatividade responsável pela bagagem produzida pela MPB desde a bossa nova adensou a significação cultural do tropicalismo, processo responsável pela autonomização do campo da MPB.

Se, até o tropicalismo, o campo da MPB havia se estruturado a partir de sínteses possíveis a partir das problemáticas levantadas pela esquerda nacionalista, o movimento de 1967-68 surgiu para colocar em evidência que o campo também se estrutura a partir de rupturas, ou revoluções

⁴¹⁷ Ainda que não haja uma coerência sistêmica entre todos os elementos da estética tropicalista, é possível perceber certa unidade capaz de diferenciar as canções tropicalistas do conjunto das canções da MPB.

rituais, ainda que elas retomem determinados aspectos da tradição. É justamente por introduzir no campo a dinâmica das revoluções rituais que o tropicalismo teria concluído o processo de autonomização do campo da MPB, sendo, juntamente com a bossa nova, uma das principais matrizes de criação nesse campo – que nos anos 70 passou a incluir posições como a dos Novos Baianos, o grupo dos compositores nordestinos (Alceu Valença, Zé Ramalho, etc), Secos & Molhados, os próprios Mutantes, Raul Seixas; nos anos 80 o chamado BRock e a geração Lira Paulistana, nos anos 90 o movimento Mangue Beat, e assim por diante. Tais posições do campo, que ultrapassam os limites dessa pesquisa, recuperaram, em cada caso particular, um elemento específico colocado no jogo pela MPB dos anos 60, reformulando-o de acordo com as disposições individuais de cada proposta.

Após o tropicalismo, as questões mercadológicas (que não são o foco deste trabalho, mas foram exploradas em profundidade por Paiano [1997] e Napolitano [2001]), aprimoraram os controles da indústria cultural sobre o processo de criação cultural. Nesse sentido, é instigante a metáfora do espelho utilizada pelo historiador para a compreensão da relação entre a MPB e o tropicalismo no tocante às questões mercadológicas:

O tropicalismo pode ter sido o espelho, que forçou a instituição MPB olhar para si mesma, enxergando sua imagem refletida como mercadoria exposta, objeto banal e de rápido consumo. O mercado, ao se olhar nesse espelho, pode ter visto o contrário: seus bens culturais elevados à condição de arte. O enigma histórico do tropicalismo musical reside na decifração dessa situação ambígua. (...) quanto mais massivo o campo artístico, mais ambíguo o sentido histórico, estético e ideológico objetivado nas suas obras. Por isso, o tropicalismo (...) foi tão contraditório e ainda suscita muitos debates. (NAPOLITANO, 2001, p. 285-286)

Como último ponto deste item, gostaria de trazer outra percepção do historiador, que diz respeito à relação entre a MPB, o tropicalismo, e o modernismo. Para Napolitano,

Numa perspectiva histórica mais ampla, nota-se que o que estava em jogo eram duas idéias força, lançadas pelo modernismo dos anos 20: uma, inspirada em Mário de Andrade, pregava a evolução que visava aprimorar a própria capacidade de síntese das bases culturais da “nacionalidade” (inscrita nos materiais culturais populares mais isolados). Neste sentido, o artista tinha o papel de formular esta consciência, a partir de uma pesquisa metódica. A outra corrente, forjada a partir da leitura dos textos de Oswald de Andrade, afirmava que a “evolução cultural” seria fruto da “deglutição”, voluntária e seletiva, da massa e informações disponíveis no mundo contemporâneo. Nesses termos, o artista sintetizava novas propostas culturais a partir de um espaço menos predeterminado. (NAPOLITANO, 2001, p. 283-284)

Ainda que demonstrar tais relações entre a música popular dos anos 60 e o modernismo dos anos 20 não tenha sido o foco do trabalho, algumas questões aí implicadas podem ser retomadas para se pensar na significação do campo da MPB no panorama cultural brasileiro. A aproximação entre MPB e modernismo também aparece no trabalho de Enor Paiano (1997, p.

149). Paiano aponta que a relação do tropicalismo com a antropofagia oswaldiana teria sido *a posteriori*, já que Caetano teria afirmado que só tomou contato com a obra do modernista (com a peça “O rei da vela”, dirigida por José Celso Martinez Corrêa) após ter proposto o tropicalismo. Como explicar essa coincidência? Acredito que se não foi intencional, por parte de Caetano e Gil, retomar a antropofagia da obra de Oswald de Andrade, a problemática estaria enunciada no campo.

Conforme já foi apontado anteriormente, a sociedade brasileira durante o século XX, incluindo o movimento modernista, teve de lidar com o tema da modernização face à tradição sob diversos aspectos. Esse tema sempre retornou ao universo da produção cultural, e sempre foi re-atualizado de acordo com as demandas do tempo em que se deu o debate. Embora o debate sobre o moderno na MPB não se vincule diretamente ao movimento modernista, a MPB seria um exemplo do retorno desse debate no registro da cultura popular: no contexto em que surgiu a bossa nova, a discussão dos críticos da *RMP* era exatamente definir o que era nacional e o que era estrangeiro, sendo que o nacional era uma construção que evocava a tradição como norteadora da “autenticidade” (o que implicava em identificar o não tradicional, ou o moderno, como inautêntico ou estrangeiro). A bossa nova atualizou tal discussão e a colocou em outro plano de significação, uma vez que evidenciou que os procedimentos tidos como modernos e/ou estrangeiros (como a harmonização dissonante e o canto próximo ao do *cool jazz* norte-americano) também poderiam ser colocados a serviço dos elementos nacionais, ou ainda ser expressões autenticamente nacionais, desde que se articulem à tradição consolidada. A tradição não seria mais, como para a *RMP*, o único elemento definidor da “autenticidade”. A mobilização da tradição como base para a introdução de elementos tidos como modernos passaria a ser o elemento legitimador do moderno enquanto expressão nacional. Dito de outra forma, ao invés de a tradição ser *definidora* do “autêntico”, ela passou a ser a *legitimadora* do “moderno”, que passou então a ser nacional (não mais estrangeiro).

As outras tendências da MPB lidaram com esses termos de uma maneira diversa. Após a atualização dessa problemática feita pela bossa nova, a canção de protesto e a “música brasileira moderna” por exemplo, cada uma à sua maneira, estilizaram a tradição do samba com o propósito de expressar musicalmente o engajamento que caracterizava a cultura política da esquerda nacionalista, público principal daquele tipo específico de música antes dos Festivais da

TV. O nacionalismo aqui foi re-significado, assumindo contornos de uma posição política de vanguarda no campo da MPB (como no caso de Nara Leão – ainda que temporariamente – e de Geraldo Vandré).

Já no tropicalismo, há uma justaposição entre elementos tradicionais (como as correntes musicais negligenciadas pela bossa nova expressas como “cafonas”) e modernos (como a cultura pop), assim como uma justaposição de elementos tidos como nacionais e estrangeiros (como a guitarra elétrica). Nesse caso, tais justaposições, para além de fazerem a crítica do nacionalismo musical da esquerda e evidenciar, nas palavras de Caetano Veloso, o “confinamento cultural brasileiro”, tinham como objetivo colocar em evidência que no Brasil o moderno se articula ao tradicional (interpretado já como arcaico, não como “autêntico”), e que o nacional se articula ao estrangeiro. Nesse contexto, a dinâmica do campo assume relevância, já que, numa polarização das posições em seu interior, as opções são investidas de sentido. A dinâmica do campo, que na fase da canção de protesto re-significou o nacionalismo e dotou-o de um sentido de vanguarda política, com o tropicalismo esse nacionalismo passa a ser considerado ultrapassado. Uma tomada de posição rearticula todas as outras, e essa dinâmica acabou por rearticular, de uma maneira própria, algumas das problemáticas modernistas, como a relação entre tradição e modernidade.

O sentido que o tropicalismo adquiriu na cultura brasileira aponta para o fato de que essa seria a peculiaridade da modernização brasileira: ela não exclui o tradicional. Observa-se, portanto, uma nova re-atualização da problemática entre o nacional e o estrangeiro, e entre o tradicional e o moderno, ou ainda entre o local e o universal, o que indica que esses termos são princípios organizadores da produção cultural identificada pela sigla MPB. Ainda que o debate sobre o moderno não se vincule diretamente ao movimento modernista (já que não há uma intenção consciente de recuperar o nacionalismo musical de Mário de Andrade ou a antropofagia de Oswald de Andrade), as problemáticas impostas aos músicos das correntes da MPB tangenciaram as questões enfrentadas pelos modernistas no início do século XX. Contudo, as respostas a tais problemáticas foram muito diversas, uma vez que, na visão dos modernistas, a cultura popular não era capaz de oferecer respostas dignas de figurarem no patrimônio artístico da humanidade, cabendo apenas à arte culta tal preocupação.

* * *

Neste item, procurei colocar em evidência a relação entre as propostas tropicalistas e a MPB estabelecida. A intenção foi a de interpretar a posição tropicalista na perspectiva do contexto relacional do campo da MPB, fazendo com que os interesses e motivações por trás dos aspectos formais/estilísticos tratados pela bibliografia específica se tornassem mais evidentes. Espera-se assim fugir das explicações centradas na idéia de “gênio criador” dos artistas envolvidos, assim como das explicações fornecidas pelos próprios músicos (que, embora úteis, podem não revelar a complexidade das questões envolvidas). Espera-se assim ter contribuído para a compreensão do contexto em que se originou a idéia de “linha evolutiva” da MPB: ela já estava implícita no desenvolvimento do campo, e compreendia não apenas continuidades como também rupturas. Tentei mostrar que cabia aos novos agentes, e não aos emblemas da MPB, realizar o tipo de avaliação contida na idéia da “linha evolutiva”. Para os tropicalistas, tal avaliação acabou se tornando uma estratégia de inserção no campo, que teve como consequência a proposição de uma nova estética capaz de incorporar novos elementos de legitimidade à MPB, garantindo não só a inserção legítima desses agentes no campo, como o encerramento do processo de autonomização do campo da MPB. A partir de então, os princípios de legitimidade contidos na MPB (fornecidos pelo desenvolvimento histórico do campo) passariam a atuar como um quadro de referências para os músicos das gerações seguintes.

* * *

Neste capítulo procurei colocar em evidência que as problemáticas da esquerda nacionalista e o desenvolvimento histórico do campo da MPB levaram à configuração de dois paradigmas composicionais – o de Edu Lobo e o de Chico Buarque – que passaram a ser sínteses dessas problemáticas, tornando-se os maiores emblemas da MPB. Cada um deles foi responsável pela introdução de determinados elementos na MPB: Edu Lobo incorporou aos princípios de legitimidade da MPB o lastro com o tempo histórico dos anos 60, representado pelo regionalismo nordestino; e Chico incorporou aos princípios de legitimidade da MPB o lastro com a identidade cultural brasileira, realizado através da reinserção do samba dos anos 30 na plêiade de gêneros legítimos da MPB. Tais posições, dotadas de ampla legitimidade no meio musical,

foram, contudo, questionadas pelo tropicalismo, que inseriu novos parâmetros de legitimidade na MPB.

A grande discussão que envolveu a MPB entre 1966 e 1968 desenvolveu-se em espaços diversos: em redutos da esquerda (como a *Revista Civilização Brasileira*), em jornais, e nos festivais realizados no âmbito da TV. Os acontecimentos relacionados aos festivais foram narrados por Zuza Homem de Mello (2003), e ainda foram objeto de trabalhos de natureza acadêmica, como os de Paiano (1997) e Napolitano (2001). Nesses trabalhos foram explorados diversos aspectos, desde os relativos à racionalidade da indústria cultural, até os relativos às temáticas das canções inscritas nos festivais (NAPOLITANO, 2001, p. 218).

Não cabe aqui reproduzir as discussões já feitas por tais pesquisadores, que se mostraram bastante úteis à argumentação aqui proposta (que endossa boa parte das conclusões desses autores). Na perspectiva deste trabalho, deve-se interpretar o espaço dos festivais como um lócus privilegiado da discussão que envolvia a MPB, tendo funcionado como “fórum” de discussões e “feira” de novidades musicais disponíveis ao grande público (NAPOLITANO, 2001, p. 121-180). Contudo, deve-se acrescentar que as disputas que ocorriam no âmbito televisivo devem ser interpretadas levando em consideração as disputas simbólicas que este trabalho tentou demonstrar. Além disso, deve-se considerar que o espaço dos festivais concentrava demandas de toda ordem, além das demandas do campo e dos músicos concorrentes: as da TV (meio de comunicação de massa que buscava se consolidar); as da indústria fonográfica (que formou seu *cast* a partir dos sucessos evidenciados pelos festivais); as do regime militar (como no caso do III FIC, em que o júri não pôde dar o primeiro lugar para a canção de Geraldo Vandré); do júri (que, sendo diversificado, poderia estar suscetível a disputas simbólicas próprias); e ainda as do público (que podia influenciar resultados, como no empate do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1966, no episódio da desclassificação de Sérgio Ricardo em 1967, e na desclassificação de Caetano Veloso no III FIC da TV Globo em 1968). Em função de todas essas demandas, optei por problematizar a MPB exposta nos festivais, e não a dinâmica dos festivais em si – o que demandaria outro tipo de pesquisa.

A título de uma melhor visualização dos músicos premiados pelos festivais, apresento, ao final do capítulo, um quadro com os cinco primeiros colocados nos festivais mais importantes do período analisado. A consulta ao quadro deve levar em conta que as discussões que envolveram a MPB ultrapassaram os limites dos festivais, já que muitas músicas centrais para tais discussões –

como “É proibido proibir” de Caetano Veloso, por exemplo, inscrita no III FIC – não chegaram às etapas finais desses concursos.

Os festivais ajudaram a consolidar os princípios, estabelecidos pelos músicos, de legitimidade da MPB. Ao final do processo de institucionalização do campo, tais princípios eram tão reconhecíveis, que até mesmo músicos como Roberto Carlos (que não havia participado do processo de definição desses princípios, a não ser como “inimigo” a ser combatido por todos – ao menos até a eclosão do tropicalismo) tentaram se aproximar das temáticas usuais da MPB como “fórmula” de inserção nos festivais. Exemplo disso é a música “Maria, carnaval e cinzas”, de L. C. Paraná, defendida por Roberto Carlos no III Festival de Música Popular Brasileira de 1967, que alçou o quinto lugar daquele certame. Contudo, a simples menção ao homem/mulher do “povo”, ou ao samba como metáfora das contradições da sociedade brasileira, não era o suficiente para consagrar o músico nesse campo. Era necessário que os princípios de legitimidade da MPB fizessem, de alguma forma, parte do projeto autoral do artista, sob o risco de ser acusado pelos pares como oportunista ilegítimo. Isso demonstra que os princípios de legitimidade da MPB (construídos através de disputas simbólicas que conformaram um processo de modernização da expressão musical) não eram simplesmente itens de uma fórmula preestabelecida, mas elementos representativos da vida cultural brasileira que pressupunham a atividade de crítica cultural por parte daqueles que os mobilizassem em seu projeto autoral.

Ao final desse processo de modernização da expressão musical, os frutos foram colhidos não apenas por músicos e público, mas também pelas indústrias da cultura. Napolitano aponta que em 1959, de cada 10 títulos comprados, 7 eram de música estrangeira. Dez anos depois, o quadro havia se invertido: de cada 10 títulos, 7 eram de música brasileira (NAPOLITANO, 2001, p. 83). Os números apresentados por Paiano (1997), Ortiz (2001), Dias (2008), e Vicente (2008) apontam para o mesmo incremento, não só do consumo de música brasileira, mas das próprias indústrias da cultura no Brasil.

A importância das indústrias da cultura no universo musical foi capaz inclusive de infundir rumos e linguagens aos projetos artísticos do período. Isso foi mais evidente no caso do tropicalismo (que assumiu a influência da cultura pop, ainda que tal escolha tivesse um objetivo crítico), mas não deixou de se impor também a projetos que se pretendiam menos influenciáveis

por tais demandas. É o caso, por exemplo, dos irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle. Conforme já foi argumentado anteriormente, os irmãos Valle teriam compreendido exatamente a dinâmica de consagração do campo, tanto aquela empreendida pelo escrutínio dos pares, como a realizada pelo público (ampliado pelo potencial massivo das indústrias da cultura). Os músicos teriam desempenhado estratégias diversas para cada uma dessas instâncias consagradoras: no plano interno ao campo, insistiram na legitimação das conquistas da Bossa Nova; e no plano ligado ao mercado, aderiram, ainda que pontualmente, ao engajamento da MPB (revelando como a indústria cultural pode infundir rumos às linguagens artísticas). Essa dupla estratégia pode ser observada a partir do depoimento de Marcos Valle:

O meu medo era o seguinte: se eu começasse a fazer aquele tipo de música social, ia ter de largar toda a harmonia que eu tinha estudado e forçar uma coisa que não estava realmente em mim. Cheguei à conclusão de que eu estava sendo muito burro porque o caminho era outro. Você podia conciliar tudo no fundo. (...) Cheguei ao Brasil (em 1966), onde felizmente tinha acabado aquela briga de grupinhos, e começamos a nos juntar outra vez: Edu Lobo, Milton Nascimento, Ruy Guerra, Luizinho Eça, e quando mostrei minhas músicas eles acharam que aquele caminho era o certo. (VALLE Apud MELLO, 2008, p. 174).

O depoimento parece confirmar a dupla estratégia desempenhada pelos irmãos Valle. Contudo, tal artifício parece ter tido um resultado inesperado para seus empreendedores. Essa dupla estratégia teria feito com que os músicos ocupassem uma posição ambígua no campo da MPB: ao mesmo tempo em que eram considerados pelos pares como músicos que de alguma maneira fizeram parte do processo que levou ao construto MPB, a letra da canção “Bloco do Eu sozinho” (do LP *Viola Enluarada* de 1968⁴¹⁸) sugere que os músicos tinham outra percepção sobre sua posição no campo da MPB. Minha interpretação é a de que os irmãos julgavam ter contribuído para o processo que delimitou os princípios musicais da MPB, entretanto, além de não serem tão reconhecidos como gostariam pelos pares, sentiam-se isolados por terem empreendido uma dupla estratégia, que, ao final das contas, os predispôs à indeterminação. Veja-se a letra da canção:

No bloco do eu sozinho, sou faz tudo e não sou nada
Sou o samba e a folia de fantasia cansada
Sou o novo e o antigo, sou o surdo e o entrudo
Visto farrapo e o veludo, faço um breque, depois sigo
No bloco do eu sozinho, sozinho sou cordão
Sou a esquina do caminho, sou rei Momo e Damião
Sou o enredo da parada, sou cachaça e sou tristeza
Pulando junto e sozinho, faço da rua uma mesa
No bloco do eu sozinho, sou São Jorge que passeia

⁴¹⁸ *Viola Enluarada* (Marcos Valle). Odeon, 1968 [LP].

Sou alguém que esquece a lua em favor de uma candeia
Sozinho sou a cidade, sou a multidão deserta
Pé na dança, mão aberta em busca da vida cheia
No bloco do eu sozinho, sou a seda do estandarte
Sou a ginga da baiana, sou a calça de zuarte
Sou quem briga e deixa-disso, sou Oropa e Aruanda
Sou alegria de rosa que nunca brinca em serviço
No bloco do eu sozinho, sou a sorte e o azar
E o folião derradeiro que abre os braços pra brincar
Sou passista e sou pandeiro e nas pedras da calçada
Sou a lembrança mais fria de um mundo sem madrugada
No bloco do eu sozinho de toda e qualquer maneira
Na bateria calada, nas cinzas de quarta-feira
Nos confetes da calçada, nas mãos vazias de rosa
Sou alegria teimosa, sambando pra não chorar

As referências aos temas da canção de protesto e à bossa nova, apresentadas como pares contrários, são constantes: novo x antigo; surdo x entrudo; farrapo x veludo; Rei Momo x Damião; Aruanda e “Oropa”; e assim por diante. Se o sujeito da canção se entrega à folia do samba (metáfora para a estratégia de investimento simbólico na canção de protesto), a fantasia logo se cansa, e a alegria só é reencontrada quando ele se dedica à rosa (metáfora para a temática do amor, do sorriso e da flor que caracterizara a bossa nova). Por se dedicar tanto ao samba como à rosa, o sujeito sente que pula junto com a multidão que samba, porém permanece sozinho na cidade tomada por essa multidão. Ainda assim, o personagem insiste teimosamente na alegria da rosa porque acredita em seu poder, ainda que tenha que sambar por coerção da multidão.

O agente – seja ele o sujeito da canção ou seu compositor – coloca em evidência que faz parte do bloco da MPB (erigida a partir da cultura da esquerda nacionalista), mas nele sente-se sozinho. A alternância de estratégias (representada, por exemplo, pelo verso “faço um breque depois sigo”) teria conduzido a dupla a uma “esquina do caminho”, caracterizada, assim como o personagem Frederic de Flaubert, pela indeterminação. O raciocínio que mimetiza a posição ocupada pela dupla no campo da MPB é útil para colocar em evidência que nesse espaço, assim como no campo literário francês, é outorgado ao agente mudar de posição de acordo com seus interesses num dado momento (como fizeram Nara Leão, Elis Regina e Gilberto Gil, por exemplo, ou como os Arnoux no romance de Flaubert), mas não ocupar duas posições diferentes ao mesmo tempo.

Quadro V - Resumo dos Festivais na TV (1965 a 1969) ⁴¹⁹

	EXCELSIOR SP Festival Nacional de Música Popular Brasileira	RECORD SP Festival de Música Popular Brasileira	GLOBO RJ Festival Internacional da Canção
1965	<p>I FESTIVAL NACIONAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</p> <p>1º <i>Arrastão</i> (Edu Lobo/Vinícius de Moraes) interpr. Elis Regina</p> <p>2º <i>Valsa do amor que não vem</i> (Vinícius de Moraes/Baden Powell) interpr. Elizeth Cardoso</p> <p>3º <i>Eu só queria ser</i> (Vera Brasil e Mirian Ribeiro). interpr. Claudete Soares</p> <p>4º <i>Queixa</i> (Sidney Miller, Zé Ketí, Paulo Tiago). interpr. Ciro Monteiro</p> <p>5º <i>Cada vez mais Rio</i> (L. C. Vinhas, R. Bôscoli). interpr. Wilson Simonal</p>	-	-
1966	<p>II FESTIVAL NACIONAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</p> <p>1º <i>Porta estandarte</i> (G. Vandrê/F. Lona) interpr. Tuca e Airtton Moreira</p> <p>2º <i>Inaê</i> (Vera Brasil e Maricene Costa) interpr. Nilson</p> <p>3º <i>Chora céu</i> (Luís Roberto e Adilson Godóy) interpr. Cláudia</p> <p>4º <i>Cidade Vazia</i> (Baden Powell/Lula Freire) interpr. Milton Nascimento</p> <p>5º <i>Boa Palavra</i> (Caetano Veloso) interpr. Maria Odete</p>	<p>II FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</p> <p>1º (empate) - <i>A Banda</i> (Chico Buarque) interpr. Chico e Nara Leão - <i>Disparada</i> (G. Vandrê/Téo de Barros) interpr. Jair Rodrigues</p> <p>2º <i>De amor ou paz</i> (Adauto Santos e L. C. Paraná) interpr. Elza Soares</p> <p>3º <i>Canção para Maria</i> (Paulinho da Viola/Capinam) interpr. Jair Rodrigues</p> <p>4º <i>Canção de não cantar</i> (MPB-4) interpr. MPB-4</p> <p>5º <i>Ensaio geral</i> (Gilberto Gil) interpr. Elis Regina</p>	<p>I F.I.C.</p> <p>1º <i>Saveiros</i> (Dori Caymmi /Nelson Motta) interpr. Nana Caymmi</p> <p>2º <i>O cavaleiro</i> (G. Vandrê/Tuca) interpr. Tuca</p> <p>3º <i>Dia das rosas</i> (L. Bonfá/M.H. Toledo) interpr. Maísa</p>
1967	-	<p>III FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</p> <p>1º <i>Ponteio</i> (Edu Lobo/Capinam) interpr. Edu Lobo e Marília Medalha</p> <p>2º <i>Domingo no parque</i> (Gilberto Gil) interpr. Gil e Os Mutantes</p> <p>3º <i>Roda viva</i> (Chico Buarque) interpr. Chico e MPB-4</p> <p>4º <i>Alegria, alegria</i> (Caetano Veloso) interpr. Caetano e Beat Boys</p> <p>5º <i>Maria, carnaval e cinzas</i> (L. C. Paraná) interpr. Roberto Carlos e O Grupo</p>	<p>II F.I.C.</p> <p>1º <i>Margarida</i> (G. Guarabira) interpr. Guarabira e Grupo Manifesto</p> <p>2º <i>Travessia</i> (M. Nascimento/F. Brant) interpr. Milton Nascimento</p> <p>3º <i>Carolina</i> (Chico Buarque) interpr. Cynara e Cibele</p> <p>4º <i>Fuga e anti-fuga</i> (E. Krieger/Vinícius de Moraes) interpr. Conjunto 004 e As Meninas</p> <p>5º <i>São os do norte que vêm</i> (Capiba/A. Suassuna) interpr. Claudionor Germano</p>

⁴¹⁹ Fonte: Mello (2003, p. 438-454).

1968	-	IV FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	III F.I.C.
		<p>1º São, São Paulo meu amor (Tom Zé) interpr. Tom Zé e Canto 4</p> <p>2º Memórias de Marta Saré (Edu Lobo/G. Guarnieri) interpr. Edu Lobo e Marília Medalha</p> <p>3º Divino maravilhoso (Caetano Veloso/Gilberto Gil) interpr. Gal Costa</p> <p>4º 2001 (Rita Lee/Tom Zé) interpr. Os Mutantes</p> <p>5º Dia da Graça (Sérgio Ricardo) interpr. Sérgio Ricardo</p>	<p>1º Sabiá (Chico Buarque/Tom Jobim) interpr. Cynara e Cibele</p> <p>2º Para não dizer que não falei das flores (<i>Caminhando</i>) (G. Vandrê) interpr. Geraldo Vandrê</p> <p>3º Andança (Danilo Caymmi/E. Souto/Paulinho Tapajós) interpr. Beth Carvalho</p> <p>4º Passacalha (Edino Krieger) interpr. Quarteto 004</p> <p>5º Dia da vitória (Marcos e Paulo Sérgio Valle) interpr. Marcos Valle</p>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho foi apresentado o percurso das idéias musicais que tornou possível, a partir de 1965, o delineamento do tipo de canção popular urbana que ficou conhecida como MPB. Os agentes do processo iniciado com a bossa nova acabaram criando um direcionamento de longa duração na música popular, que modelou todo um sistema de produção musical no país mesmo com a perda de hegemonia da bossa nova no terreno das novidades musicais. A análise da longa duração desses elementos no universo musical brasileiro permitiu compreender as necessidades culturais a que tais linguagens procuravam responder.

Ao longo do trabalho, procurei identificar quais foram as problemáticas culturais mobilizadas pelos músicos identificados à MPB, tentando compreendê-las em seus significados específicos no interior do campo (ou seja, compreender como tais problemáticas foram expressas musicalmente, como as expressões musicais representaram uma “tomada de posição” diante das múltiplas possibilidades do campo, e quais as conseqüências dessas escolhas para o desenvolvimento do campo).

Cada tomada de posição dos agentes rearticulava todas as outras, e essa dinâmica acabou por re-atualizar, de uma maneira própria ao universo da música popular, algumas das problemáticas modernistas. Embora o debate sobre o moderno na MPB não se vincule diretamente ao movimento modernista, a MPB seria um exemplo do retorno desse debate no registro da cultura popular. As problemáticas impostas aos músicos das correntes da MPB tangenciaram as questões enfrentadas pelos modernistas no início do século XX, como a relação entre tradição e modernidade, e entre o nacional e o estrangeiro. Esses termos acabaram sendo, ainda que involuntariamente, os princípios organizadores da produção cultural identificada pela sigla MPB. Após as tendências da MPB, a tradição não seria mais, como para a *RMP*, o único elemento definidor da “autenticidade”. Ao invés de a tradição ser *definidora* do “autêntico”, ela passou a ser a *legitimadora* do “moderno”, que passou então a ser nacional (não mais estrangeiro).

Nesse contexto, a dinâmica do campo assume relevância, já que, numa polarização das posições em seu interior, as opções são investidas de sentido. Dessa forma, as problemáticas modernistas foram re-significadas aos termos delineados pelos próprios agentes responsáveis pela modernização da expressão musical. O resultado foi a diversificação de propostas musicais que se dispuseram, cada uma a seu modo, a refletir sobre o Brasil e a expressar determinada representação sobre ele. Além de passar a se estruturar como atividade de crítica cultural, a música popular identificada à MPB colocou em evidência o processo de reconhecimento social pelo qual passou a música popular brasileira no período.

A partir dessas tendências, a música popular criou para si uma identidade distinta daquela em que o samba era a tendência hegemônica, forjando legitimidades e ilegitimidades a partir dessa nova identidade. Procurei apontar quais foram esses diferentes processos socioculturais de legitimação simbólica pelos quais essas tendências passaram ao longo de um período de dez anos, na tentativa de compreender não só os motivos que tornaram tais tendências legítimas para os pares e pertinentes para a coletividade, como também como a MPB se tornou uma das principais formas de auto-representação da sociedade brasileira.

O estudo das tendências que delinearão os elementos da MPB acabou por revelar que tais manifestações musicais não podem ser plenamente compreendidas sem o contexto cultural que lhes originou, pois é ele quem fornece os referenciais para sua compreensão. Daí a confusão relatada na introdução deste trabalho. Só se pode identificar o que é exatamente a MPB, ou seus princípios de legitimidade, se se compreender o processo histórico que sustentou seu desenvolvimento. Sem isso, a sigla perde em densidade, tornando-se apenas um rótulo vazio.

Os diversos projetos artísticos abordados neste trabalho podem ser compreendidos como espécies de “tipos ideais” que sintetizaram as principais transformações musicais que ocorreram sob a sigla MPB, já que as intuições individuais são também coletivas. Ao selecionar certos elementos dessa realidade multiforme, busquei descobrir qual era o sistema de relações próprias ao campo, o que implicou em dar novos significados aos posicionamentos dos agentes, independentemente das intenções declaradas por eles.

Ao final desse processo de modernização da expressão musical, os frutos foram colhidos não apenas por músicos e público, mas também pelas indústrias da cultura. Não só as indústrias

da cultura foram capazes de infundir rumos e linguagens aos projetos artísticos do período, como os próprios projetos influenciaram as linguagens da indústria cultural.

Tal processo subsidiou a autonomização de um campo de produção simbólica, cujo momento crítico foi o intervalo transcorrido entre 1958 e 1968. Esse processo, que foi capaz de alçar a música popular a um nível de reconhecimento social até então inédito no universo cultural brasileiro, colocou em evidência as maneiras pelas quais a produção artística interpretou as contradições sócio-culturais do país. Dito de outro modo, a MPB, ao rearticular os significados de tradição e modernidade, e de nacional e estrangeiro, contribuiu para a compreensão crítica do que seria a *brasilidade*. A palavra “transe” definiria bem esse momento específico em que a produção musical identificada à MPB se propôs a refletir sobre tais questões: “momento aflitivo; ocasião crítica: *Conhecemos os amigos nas ocasiões de transe*. Estado de êxtase; enlevo. Estado do médium ao manifestar-se nele o espírito.”⁴²⁰

Os acordes dessas tendências musicais da MPB, para além de serem códigos musicais, foram também cifras para a compreensão do processo de modernização pelo qual o Brasil passou, fazendo do universo cultural uma dimensão primordial na compreensão dos processos sociais brasileiros.

⁴²⁰ BORBA, Francisco S. (org). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. SP: Ed. Unesp, 2004, p. 1375.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL. Rio de Janeiro: IBGE. 1936-1950.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. RJ: Zahar, 1985.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. RJ: Casa da Palavra, 2007.

ANDRADE, Mário. **Pequena História da Música**. SP: Livraria Martins Editora, 5ª ed., 1958.

_____. **Aspectos da Música Brasileira**. RJ: BH: Ed. Villa Rica, 1991.

_____. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 1ª ed., 1928; Belo Horizonte, MG: Ed. Itatiaia, 4ª ed., 2006.

_____. “Discos e Fonógrafos”. In: *Diário Nacional*, coluna Arte, São Paulo, 11/03/1928 apud TONI, Flávia Camargo (org). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. SP: Senac, 2004.

ARAÚJO, Paulo Cesar. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. RJ: Record, 2002.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura – São Paulo no meio do século XX**. SP: Edusc, 2001.

BARRETO, Mariana. **Majors e hegemonia no mercado fonográfico brasileiro**. Texto apresentado no 34º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, Outubro-2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas vol. I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. SP: Brasiliense, 6ª ed., 1993.

BOSCO, Francisco. **Dorival Caymmi**. SP: Publifolha, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. SP: Cia. Das Letras, 1996.

_____. **O Poder Simbólico**. RJ: Ed. Bertrand Brasil, 2ª ed., 1998.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas** (Org. Sérgio Miceli). SP: Perspectiva, 5ª ed., 2001.

CABRAL, Sergio. **No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB**. RJ: Francisco Alves, 1990.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. RJ: Zahar, 2002.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural**. SP: Ed. Nacional, 2ª ed., 1979.

_____. **A Cultura da Juventude de 1950 a 1970**. SP: Musa, 2008.

_____. **A Cultura Político-Musical Brasileira**. SP: Musa, 2005.

CALDEIRA, Jorge. **A Construção do Samba**. SP: Mameluco, 2007.

CALIL, Carlos Augusto. “Viagem pessoal e missão institucional”. *In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO/SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO/CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Música Tradicional do Norte e Nordeste - Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) - Mário de Andrade – textos*. LAMI - Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP, 2006

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 5º ed., 2ª reimp., 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. SP: Publifolha, 8ª ed., 2000.

_____. “Dialética da Malandragem”. *In: O Discurso e a Cidade*. RJ: SP: Ouro Sobre Azul: Duas Cidades, 3ª ed., 2004.

_____. (org). **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. SP: Perseu Abramo, 2ª reimp., 2002.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. SP: Cia das Letras, 1990.

CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Brasileira – retrato em branco e preto da nação brasileira** (Vol. 2). RJ: Ed. Nova Fronteira / FAPERJ, SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004a.

CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Brasileira – A cidade não mora mais em mim** (Vol. 3). RJ: Ed. Nova Fronteira / FAPERJ, SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004b.

CAYMMI, Stella. “Dorival Caymmi e a Bossa Nova”. *In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. RJ: 7Letras, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. SP: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Seminários**. SP: Brasiliense, 1983.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, nº 35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 30/11/2010. doi: 10.1590/S0102-01881998000100002

COSTA, Tânia Garcia da. “O Folclore e o Ambiente Musical Massivo dos Anos 50”. Comunicação apresentada no XXV Simpósio nacional de História e Música – ANPUH, 2009 (*Mimeo*).

COUTINHO, Carlos Nelson. “As Categorias de Gramsci e a realidade brasileira”. In: **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. RJ: Campus, 2ª ed., 1992, p. 119-137.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). **A Forma da Festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. Brasília: Ed. UnB, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: o Rock Brasileiro dos anos 80**. RJ: Ed. 34, 1995.

DIAS, Márcia Regina Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. SP: Boitempo, 2ª ed., 2008.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>

EAGLETON, Terry. “De Adorno a Bourdieu”. In: **Ideologia**. SP: Ed. Unesp: Boitempo, 1997, p. 115-142.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. RJ: Editorial Nórdica, 1985.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. SP: Art Editora: Publifolha, 2ª ed., 1998.

FAORO, Raymundo. “A Modernização Nacional”. In: **Existe um Pensamento Político Brasileiro?** SP: Ática, 1994, p. 97-115.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. SP: Ateliê, 3ª ed., 2000.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)**. SP: Annablume/Fapesp, 2007.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. RJ: Zahar, 3ª ed, 1981.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. RJ: Livraria José Olympio Editora, 9ª ed., 1958.

FROTA, Wander Nunes. **Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e Indústria Cultural**. SP: Annablume, 2003.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>. Consulta em 02 de março de 2010.

GARCIA, Miliandre. **Do Teatro Militante à Música Engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a Contradição sem Conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas: Tango, Samba e Nação**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2009.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. SP: Ed. Unesp, 2002.

GHEZZI, Daniela Ribas. **De um Porão para o Mundo – A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP’s através do selo Lira Paulistana: um estudo dos Campos Fonográfico e Musical**. Dissertação de Mestrado – Sociologia, IFCH/UNICAMP, Campinas, 2003.

_____. “Geração Lira Paulistana: a vanguarda paulista e a produção independente de discos”. In: **Revista Idéias** – Dossiê: cultura e política brasileira pós-1960, p. 141-173, Ano 12, vol. 1, IFCH/UNICAMP, 2005.

_____. **O Músico Como “Titã” Do Backstage: o Show Business como uma expressão do mercado de bens simbólicos – a centralidade do artista na indústria fonográfica e nas produtoras artísticas**. Trabalho apresentado no II Encontro ULEPICC – União Latina da Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, Bauru, Agosto-2008. Disponível em: http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/ulepicc2008/anais/2008_Ulepicc_0574-0599.pdf.

_____. **Novas práticas culturais, deslocamentos conceituais, e sistematização de dados empíricos sobre a produção cultural brasileira**. Texto apresentado no XIV Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia. Rio de Janeiro, Julho-2009.

_____. **A MPB dos anos 60, as indústrias da cultura e a lógica da distinção: articulações entre velhos temas e novas perspectivas teóricas**. Texto apresentado no 34º Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, Outubro-2010.

_____. “Entre o dispor-se e o deixar vir”: elos entre a “ética de criação” de Dorival Caymmi e a legitimidade da Bossa Nova. In: **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo, vol. 3, n. 2, dez/2010, p. 3-23. Disponível em <http://www.iararevista.sp.senac.br/arquivos/noticias/arquivos/170/anexos/pdf.pdf>.

GAVA, José Estevam. **Linguagem Harmônica da Bossa Nova**. SP: Ed. UNESP, 2002.

_____. **Momento Bossa Nova**. SP: Annablume: Fapesp, 2006.

GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. RJ: 7Letras, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. SP: Paz e Terra, 6ª ed., 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. RJ: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. RJ: Livraria José Olympio Editora, 5ª ed., 1969.

HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

HORTA, Luiz Paulo (Ed.). **Dicionário de Música Zahar**. RJ: Zahar, 1985.

HOT 100 BRASIL/TIME MACHINE. Disponível em:
<http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>

IANNI, Octavio. **A Idéia de Brasil Moderno**. SP: Brasiliense, 2004.

IBOPE. São Paulo. Disponível em:
<<http://www.ibope.com.br/calandraWeb/servlet/CalandraRedirect?temp=5&proj=PortalIBOPE&pub=T&comp=Grupo+IBOPE&db=caldb&docid=C7A15DC40BA26F0883256E66005E082B>>.
Acesso em 24 set. 2009.

INVENTÁRIO DO FUNDO IBOPE. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. SP: Annablume, 2007.

LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1995.

MAMMÌ, Lorenzo. “Dorival Caymmi”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Música Popular Brasileira Hoje**. SP: Publifolha, 2002.

_____. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: **Novos Estudos CEBRAP**, no. 34, Nov. 1992, p. 63-70.

MATOS, Maria Izilda S. de. “Copacabana – cotidiano e boêmia”. In: SOLLER, M. A. & MATOS, M. I. S. (orgs.). **O Imaginário em debate**. SP: Olho D’Água, 2ª ed., 1998.

MELLO, Zuza Homem. **João Gilberto**. SP: Publifolha, 2001.

_____. **A Era dos Festivais: Uma Parábola**. SP: Ed. 34, 2003.

_____. **Eis aqui os bossa-nova**. SP: Martins Fontes, 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. Cotia, SP: Ateliê, 3ª ed. ampl., 2002.

MICELI, Sérgio. **A Noite da Madrinha e Outros Ensaios Sobre o Éter Nacional**. SP: Cia das Letras, 2005.

MIDANI, André. **Música, Ídolos e Poder: do vinil ao download**. RJ: Nova Fronteira, 2008.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Arrogantes, Anônimos, Subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira**. SP: Mercado de Letras, 2000.

MOURA, Roberto M. **No Princípio, Era a Roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. RJ: Rocco, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na Música Popular Brasileira (1959-1969)**. SP: Anablume: Fapesp, 2001.

_____. “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”. In: **Revista ArtCultura**. Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

_____. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007a.

_____. “História e música popular: um mapa de leituras e questões”. In: **Revista de História – Dossiê História e Música**. SP, n. 157, 2º. Sem./2007b, p. 153-172.

NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. “Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003#not2.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul: modernismo e música popular**. RJ: FGV, 1998.

_____. **Canção popular no Brasil**. RJ: Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, S. C.; COELHO, F. O.; & BACAL, T. (orgs). **A MPB em discussão – Entrevistas**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2006.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização**. SP: Anablume: Fapesp, 2009.

NESTROVSKI, Arthur (org.). **Música Popular Brasileira Hoje**. SP: Publifolha, 2002.

OLIVEIRA, Francisco de. “Nordeste, a invenção pela música”. *In*: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Brasileira – A cidade não mora mais em mim** (Vol. 3). RJ: Ed. Nova Fronteira / FAPERJ, SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004a, p. 123-138.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. **Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa**. SP: Annablume/Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Identidade e alteridade no Brasil: o contraponto norte-americano”. *In*: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Brasileira – retrato em branco e preto da nação brasileira** (Vol. 2). RJ: Ed. Nova Fronteira / FAPERJ, SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004b.

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. São Paulo. Disponível em: <http://www.ombsp.org/ombsp-blog/lei385760-omb>.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira** - Cultura Brasileira e Indústria Cultural. SP: Ed. Brasiliense, 5ª ed., 3ª reimp., 2001.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. SP: Brasiliense, 5ª ed., 7ª reimp., 2006.

_____. “Da Modernidade Incompleta à Modernidade-Mundo”. *In*: **Idéias**, Ano 5(2)/6(1), 1998-1999, p. 145-172.

PAIANO, Enor. **O Berimbau e o Som Universal – lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, São Paulo, 1994.

PEREIRA, Maria Elisa. **Lundu do escritor difícil: Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade**. SP: Ed. UNESP, 2006.

PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos – os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-1968**. SP: Cia das Letras, 1998.

PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. SP: Brasiliense; Publifolha, 2000.

RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração – A história dos grandes festivais**. SP: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. “A Canção do Homem Enquanto Seu Lobo Não Vem: a agitação cultural e a opção pela Revolução Brasileira, 1964-69”. *In*: **Perspectivas**, SP: Ed. UNESP, v. 14, 1991, p. 1-40.

_____. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. SP: Ed. UNESP, 1^a. reimp., 1996.

_____. **Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à era da TV**. RJ: Ed. Record, 2000.

_____. “Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade”. In: RIDENTI, Marcelo, BASTOS, Élide Rugai, & ROLLAND, Denis (orgs). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2006, p. 229-264.

_____. **Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política**. SP: Ed. Unesp, 2010.

RISÉRIO, Antônio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. SP: Perspectiva, 2003.

ROBATTO, Lucas. “A Música de João Gilberto: a visão de Aderbal Duarte”. In: **Revista da Bahia**, Salvador, v. 32, n. 39, p. 114-121, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. RJ: Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes**. São Paulo: Annablume, 2010.

SANTOS, Fabio Saito. **Funções da Harmonia e da Melodia na Bossa Nova e no Jazz**. 2004, p. 1-7. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/Resumos/ResFabioSaitoSantos.htm](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/Resumos/ResFabioSaitoSantos.htm)>. Acesso em: 27 out. 2009.

SANTOS, José Faria dos. **Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste**. SP: IBRASA, 2004.

SARAIVA, Joana. “Da influência do *jazz* e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50”. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. RJ: 7Letras, 2008, p. 83-97.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional – O Brasil em Sintonia**. RJ: Zahar, 3^a ed. rev. e ampl., 2005.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-69”. In: **O pai de família e outros estudos**. RJ: Paz e Terra, 2^a ed., 1992, p. 61-92.

_____. **Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. **Pesquisa Disco em São Paulo – Análise do processo de produção e comercialização do disco em 1976.** (P 0235/MS) Coordenação Maestro Damiano Cozzella. SP: Secult/Centro Cultural São Paulo/DADOC (Divisão de Acervo, Documentação e Conservação, antigo IDART – Instituto de Documentação Artística)/Arquivo Multimeios, 1982.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO/SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO/CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Música Tradicional do Norte e Nordeste - Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) - Mário de Andrade.** C.D. LAMI - Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP, 2006, No. Série: CDSS005/06.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuzi Homem. **A Canção no Tempo.** Vol. 1: 1901-1957. SP: Ed. 34, 4ª ed., 1999.

_____. **A Canção no Tempo.** Vol. 2: 1958-1985. SP: Ed. 34, 4ª ed., 2002.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade.** SP: Ed. 34, 2008.

SILVA, Walter. **Vou te contar – Histórias de música popular brasileira.** SP: Códex, 2ª ed., 2002.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** RJ: Mauad, 2ª. ed., 1998.

SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música.** SP: Brasiliense, 2ª. ed., 2ª. reimp., 2004.

TATIT, Luis. **O Cancionista: composição de canções no Brasil.** SP: Edusp, 2ª ed., 2002.

_____. **O Século da Canção.** Cotia: Ateliê, 2004.

TAUBKYN, Myrian (org). **Violões do Brasil.** SP: E. Senac, 2ª ed., 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate.** SP: Ed. 34, 3ª ed., 1997.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira.** SP: Ed. 34, 1998.

TONI, Flávia Camargo (org). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade.** SP: Senac, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira.** RJ: Zahar, 2ª. ed., 2000.

ULHÔA, Marta Tupinambá. **Pertinência e Música Popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular.** Cadernos do Colóquio, 2001.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi.** Cotia, SP:

Ateliê, 2007.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de olho na fresta**. RJ: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. RJ: Zahar: Ed. UFRJ, 5ª ed., 2004a.

VIANNA, Luiz Werneck. **A Revolução Passiva – Iberismo e americanismo no Brasil**. RJ: Revan, 2ª ed. (rev. e ampl.), 2004b.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**. Tese de Doutorado em Comunicação, ECA-USP, São Paulo, 2002.

_____. “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999”. *In: Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, , jan.-jun. 2008, p. 99-117.

VIEIRA, Ney. **Os reinos da modernização conservadora: um conceito à luz da sociologia histórica comparada**. Dissertação de mestrado em Sociologia. FCL/UNESP – Araraquara, 1994.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical: Experimentalismo e Engajamento na Música Popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. “The Bloomsbury Fraction”. *In: Problems in materialism and culture*. London, 1982, p. 148-169.

WISNIK, J. M. **Sem Receita – Ensaios e Canções**. SP: Publifolha, 2004.

ZAN, José Roberto. **Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Tese de Doutorado, IFCH/UNICAMP, Campinas, SP: 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. SP: Educ, 2000.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Baden Powell:

- Apresentando Baden Powell e seu violão*. Philips, 1959 [LP]
Um violão na madrugada. Philips, 1961 [LP]
Baden Powell à vontade. Elenco, 1963 [LP]
Baden Powell swings with Jimmy Pratt. Elenco, 1963 [LP]
Baden Powell à vontade. Elenco, 1963 [LP]
Le monde musical de Baden Powell, vol. 1. Barclay, França, [LP]
Billy Nencioli et Baden Powell. Barclay, França. 1965 [LP]
Tristeza on guitar. Saba. 1966 [LP]
Os afro-sambas de Baden e Vinicius. Forma, 1966 [LP]

Caetano Veloso:

- Domingo* (Caetano Veloso e Gal Costa). Philips, 1967 [LP]
Tropicália ou Panis et Circensis (diversos). Philips, 1968 [LP]
Caetano Veloso. Philips, 1968 [LP]

Carlos Lyra:

- Bossa Nova*. Philips, Brasil. 1959 [LP].
Bossa nova mesmo (Carlos Lyra, Lucio Alves, Silvinha Telles, Vinícius de Moraes e Oscar Castro Neves). Philips, 1960 [LP].
Carlos Lyra. Philips, Brasil. 1961 [LP]
Bossa nova at Carnegie Hall – Live. Audio Fidelity, USA, Nov./1962. [LP]
Carlos Lyra. Philips, 1962 [78rpm]
O Povo Canta CPC, 1962 [LP]
Depois do carnaval. Philips, 1963 [LP]
Pobre Menina Rica (Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, e Dulce Nunes). CBS, 1964 [LP].

Celly Campelo:

- Devotion/O céu mudou de cor*. Odeon, 1958 [78rpm]
Belo rapaz (Handsome boy). Odeon, 1958 [78rpm]
Celly Campelo é a nova sensação dos brotos. Odeon, 1959 [LP]
Tammy/Lacinhos cor de rosa. Odeon, 1959 [78rpm]
Tunel do amor/Muito jovem. Odeon, 1959 [78rpm]
The secret/Estúpido cupido Odeon, 1959 [78rpm]
Vi mamãe beijar Papai Noel/Jingle bell rock. Odeon, 1960 [78rpm]
Mal-me-quer/Broto legal. Odeon, 1960. [78rpm]
Frankie/Não tenho namorado. Odeon, 1960. [78rpm]
Billy/Banho de Lua. Odeon, 1960 [78rpm]
Hey mama/Gosto de você, meu bem. Odeon, 1961. [78rpm]

Canário/A lenda da conchinha. Odeon, 1962. [78rpm]

Chico Buarque:

Chico Buarque de Hollanda. RGE, 1966 [LP]

Chico Buarque de Hollanda vol. 2. RGE, 1967 [LP]

Chico Buarque de Hollanda vol. 3. RGE, 1968 [LP]

Edu Lobo:

A música de Edu Lobo por Edu Lobo. Elenco/PolyGram, 1965 [LP]

Edu canta Zumbi. (Edu Lobo) Elenco, 1965 [LP]

Cinco na Bossa – ao vivo (Edu Lobo, Nara Leão, Tamba Trio). Philips, 1965 [LP]

Edu e Bethânia (Edu Lobo e Maria Bethânia) Elenco, 1967 [LP]

Edu. Philips/PolyGram, 1967 [LP]

Arena conta Zumbi. (vários interpr.) Fermata, 1968 [LP]

Elis Regina:

Viva a Brotolândia!. (Elis Regina). Continental, Brasil, 1961 [LP]

Os Grandes Sucessos do Paramount. (diversos – ao vivo) RGE, 1964/1965. [LP]

A Bossa no Paramount (diversos – ao vivo). RGE, 1965 [LP]

Paramount – o templo da bossa. (diversos – ao vivo) RGE, 1965. [LP]

Samba eu canto assim (Elis Regina). Philips, 1965 [LP]

Dois na Bossa (Elis Regina, Jair Rodrigues e Jongo Trio – ao vivo). Philips, 1965 [LP]

O Fino do Fino (Elis Regina e Zimbo Trio – ao vivo). Philips, 1965 [LP]

Dois na Bossa no. 2. (Elis Regina e Jair Rodrigues). Philips, 1966 [LP]

Elis (Elis Regina). Philips, 1966 [LP]

Dois na bossa nº 3. (Elis Regina e Jair Rodrigues). Philips, 1967 [LP]

Elizeth Cardoso:

Canção do Amor Demais. Festa, Brasil, 1958 [LP]

Gal Costa:

Domingo (Caetano Veloso e Gal Costa). Philips, 1967 [LP]

Tropicália ou Panis et Circensis (diversos). Philips, 1968 [LP]

Garoto:

The Guitar Works of Garoto. GSP Recordings, 1991 [CD]

Geraldo Vandré:

Geraldo Vandré. Audio Fidelity, 1964 [LP]

Hora de Lutar (Geraldo Vandré). Continental/Disco Lar, 1965 [LP]
Cinco anos de canção (Geraldo Vandré). Som Maior/RCA, 1966 [LP]
Canto Geral (Geraldo Vandré). Odeon/EMI, 1968 [LP]

Gilberto Gil:

Salvador 62-63. Gravadora JS, 1963 [LP]
Louvação. Philips, 1967 [LP]
Tropicália ou Panis et Circensis (diversos). Philips, 1968 [LP]
Gilberto Gil. Philips, 1968 [LP]

Jair Rodrigues:

O samba como ele é. Philips, 1964 [LP]
Vou de samba com você. Philips, 1964 [LP]
Dois na Bossa (Elis Regina, Jair Rodrigues e Jongo Trio – ao vivo). Philips, 1965 [LP]
Dois na Bossa no. 2. (Elis Regina e Jair Rodrigues). Philips, 1966 [LP]
Dois na bossa nº 3. (Elis Regina e Jair Rodrigues). Philips, 1967 [LP]
O sorriso do Jair. Philips, 1966 [LP]
Jair. Philips, 1967 [LP]

João Gilberto:

Chega de Saudade/Bim Bom. Odeon, Brasil, 1958 [78rpm]
Chega de Saudade. Odeon, Brasil. 1959 [LP]
O Amor, o Sorriso e a Flor. (Odeon-EMI, Brasil. 1960 [LP]
Gilberto & Jobim. Capitol, EUA, 1960 [LP].
João Gilberto. Odeon, Brasil. 1961 [LP]
Brazil's Brilliant João Gilberto. Capitol, USA. 1961 [LP].
O Encontro (Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e Os Cariocas no Ao Bom Gourmet). Copacabana, Brasil. Agosto-1962. [LP].
Bossa nova at Carnegie Hall – Live. Audio Fidelity, USA, Nov./1962. [LP]
João Gilberto e Herbie Mann. Atlantic, EUA. 1962 [LP];
Getz/Gilberto. Odeon, Verve, EUA. 1964 [LP]
Herbie Mann & João Gilberto with Antônio Carlos Jobim. Atlantic, EUA. 1965 [LP]
Getz-Gilberto 2. Verve, EUA. 1966 [LP]

Jorge Ben:

Samba esquema novo. Philips, 1963 [LP]
Sacundin Ben samba. Philips, 1964 [LP]
Ben é samba bom. Philips, 1964 [LP]
Big Ben. Philips, 1965 [LP]
O bidu-Silêncio no Brooklin. Philips, 1967 [LP]

Lenita Bruno:

Por Toda A Minha Vida. Festa, Brasil, 1959 [LP]

Marcos Valle:

Samba Demais (Marcos Valle). Odeon, 1964 [LP]

O compositor e o cantor (Marcos Valle). Odeon, 1965 [LP]

Viola Enluarada (Marcos Valle). Odeon, 1968 [LP]

Maria Bethânia:

Maria Bethania. RCA, 1965 [LP]

Edu e Bethânia (Edu Lobo e Maria Bethânia). Elenco, 1967 [LP]

Recital na Boite Barroco – ao vivo. Odeon, 1968 [LP]

Milton Nascimento:

Milton Nascimento. Nilton Vale, 1967 [LP]

Nara Leão:

Nara. Elenco, 1964 [LP]

Opinião de Nara. Philips, 1964 [LP]

Cinco na Bossa – ao vivo (Edu Lobo, Nara Leão, Tamba Trio). Philips, 1965. [LP]

Os Mutantes:

Os Mutantes. Polydor/Polygram, 1968 [LP]

Tropicália ou Panis et Circensis (diversos). Philips, 1968 [LP]

Paulinho da Viola:

Rosa de Ouro (Araci Cortes, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Anescar do Salgueiro). EMI, 1965. [LP]

Samba na madrugada (Paulinho da Viola, Elton Medeiros). RGE, 1966 [LP]

Paulinho da Viola. EMI, 1968 [LP]

Roberto Carlos:

João e Maria/Fora do tom. Polydor, 1959 [78rpm]

Canção do amor nenhum/Brotinho sem juízo. Colúmbia, 1960 [78rpm]

Louco por você. Colúmbia, 1961 [LP]

Rosa de Ouro:

Rosa de Ouro (Araci Cortes, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Anescar do Salgueiro). EMI, 1965. [LP]

Sérgio Mendes:

Dance Moderno. (Sérgio Mendes). Philips, 1961 [LP]

Sérgio Ricardo:

Cafezinho. RGE, 1957 [78rpm]

Vai jangada/Bronzes e cristais. RGE, 1957 [78rpm]

Dançante nº 1. Todamérica, 1958 [LP]

Ausência de você/O nosso olhar. Todamérica, 1958 [78rpm]

Poema azul. Todamérica, 1958 [78rpm]

Rosa do mato. RGE, 1958 [78rpm]

Dançante nº1. Sérgio Ricardo. Todamérica, Brasil, 1959 [LP]

Não Gosto Mais de Mim - A bossa romântica de Sérgio Ricardo. Odeon, Brasil, 1960 [LP]

Depois do Amor. Odeon, 1961 [LP]

Um senhor talento. Elenco, 1963 [LP]

Sylvia Telles:

Amor de Gente Moça. Festa, Brasil. 1959 [LP]

Tom Jobim:

Orfeu Negro - trilha filme Black Orpheus (dir. Marcel Camus). (Tom Jobim & Luiz Bonfá). Philips. 1959 [LP].

Brasília Sinfonia da Alvorada. (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Columbia, Brasil, 1960 [LP]

Sinfonia do Rio de Janeiro. (Tom Jobim e Billy Blanco). Phonodisc, Brasil, 1960 [LP].

Gilberto & Jobim. (Interpret. João Gilberto). Capitol, EUA, 1960 [LP].

Bossa nova at Carnegie Hall – Live. Audio Fidelity, USA, Nov./1962. [LP]

O Encontro (Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e Os Cariocas no Ao Bom Gourmet). Copacabana, Brasil. Agosto-1962. [LP].

Antônio Carlos Jobim. Elenco, 1963. [LP].

The composer of desafinado plays. Verve-EUA. 1963 [LP];

The Wonderful World of Antônio Carlos Jobim. Warner Bros, EUA, 1964 [LP];

Antônio Carlos Jobim. Warner Bros, EUA. 1965 [LP];

A Certain Mr. Jobim. Warner Bros, EUA. 1965 [LP];

Herbie Mann & João Gilberto with Antônio Carlos Jobim. Atlantic, EUA. 1965 [LP]

Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim. Reprise, EUA. 1967 [LP];

Wave. A&M, EUA. 1967 [LP].

Tom Zé:

Grande Liquidação. Sony, 1968 [LP]

Wilson Simonal:

Tem algo mais. Odeon, 1963 [LP]

A nova dimensão do samba. Odeon, 1964 [LP]

Wilson Simonal. Odeon 1965 [LP]

S'imbora. Odeon, 1965 [LP]

Vou deixar cair... Odeon, 1966 [LP]

Alegria, alegria!!! Odeon, 1967 [LP]

Wilson Simonal ao vivo. Odeon, 1967 [LP]

Alegria, alegria vol. 2 ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga • Odeon, 1968 [LP]