

José Roberto Zan

DO FUNDO DE QUINTAL À VANGUARDA
Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira

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. Renato Ortiz.

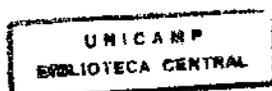
Este exemplar corresponde à redação
final da Tese de Doutorado defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora em

07/08/96

Banca:

Prof. (a) Dr. (a) _____

Dezembro de 1996.



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	IFCH/UNICAMP
V.	
TÍTULO	30568
PROG.	281193
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	24/05/97
N.º CPD	

CM.00098139-5

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Z 15 d

Zan, José Roberto

Do fundo de quintal à vanguarda : contribuição para uma história social da música popular brasileira / José Roberto Zan . - - Campinas, SP: [s.n.], 1997.

Orientador: Renato Ortiz.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

**1. Música popular brasileira. 2. Indústria cultural.
3. Cultura popular. 4. Cultura de massa. I. Ortiz, Renato,
1947- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

Para:

Dirce D. Pacheco e Zan
Maria Aparecida Ramos Zan

in memoriam:

Roberto Zan
Valter Krausche

AGRADECIMENTOS

Aos amigos da Universidade Federal de Uberlândia, em especial ao João Marcos Alem, ao Antônio de Almeida e à Christina Lopreatto, com quem compartilhei as angústias que acompanham a elaboração de uma tese e pela leitura atenta dos originais.

Ao amigo Marcos Nobre pela leitura crítica e sugestiva.

Ao Jaime Alem, ao Jorjão e ao Esdras Pereira, amigos músicos do Rio de Janeiro, que me auxiliaram na coleta de informações.

Aos colegas e amigos do Departamento de Música do IA/UNICAMP, em especial aos professores Eduardo Andrade, Ney Carrasco, Paulo Justi, Ricardo Goldemberg, Hilton 'Gogô' Valente e ao músico, maestro, professor e gaúcho Cyro Pereira, pelas dicas.

À Magda que me incentivou a desenvolver a pesquisa.

À Zanni que me emprestou parte do seu acervo particular de publicações dos anos 60.

Ao Prof. Dr. Renato Ortiz, orientador, que num clima de cordialidade criou as condições favoráveis para a realização deste trabalho.

Por fim, à Dirce D. Pacheco pela companhia carinhosa e pela paciência.

ÍNDICE

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - “Desde que o Samba é Samba”	7
Novos Gêneros Populares Urbanos	11
A Música Popular Urbana a Caminho do Reconhecimento	15
A Indústria Fonográfica.....	21
CAPÍTULO II - Nos Primeiros Tempos do Rádio	33
Comunicação e Populismo	33
Rádio e Disco	36
Os Bambas do Estácio e o Samba de Morro	42
Vila Isabel também dá Samba	49
Tem Poeta na Vila.....	53
A Maior Patente do Rádio.....	61
Braguinha	66
CAPÍTULO III - O Laboratório da Praça Mauá	70
Entre o Estado e o Mercado.....	72
A “Civilização” do Samba	75
Os Programas de Auditório e os Ídolos de Massa.....	84
A Segmentação do Campo Musical.....	88
CAPÍTULO IV - “No Tempo da Delicadeza”.....	95
O Novo Espaço da Boemia	96
Revolução Estilística	99
Anos Dourados	107
A Base Técnica	113
A Gravadora Elenco.....	121
CAPÍTULO V - Da Bossa Nova à MPB	129
O CPC da UNE e a Música Popular	132
Bossa Nova X Canção de Protesto	139
Da Canção de Protesto à MPB.....	144
A MPB na TV.....	153

CAPÍTULO VI - Do Rock ao Iê-Iê-Iê Romântico	162
O <i>Rock</i> Chega ao Brasil	166
A Jovem Guarda	171
O Empreendimento Publicitário	173
O Ídolo de Massa	176
“O Perfeito Cantor de Sucesso”	181
O Declínio da Jovem Guarda e o “Pulo do Gato”	186
CAPÍTULO VII - “A Estridência Tropicalista”	198
O Momento Cultural e Político.....	198
Acontece que Eles são Baianos	200
O Campo de Batalhas.....	205
Entre Moda e Vanguarda	210
Estratégias e Táticas.....	216
A Auto-Crítica da Canção	222
“15 meses que abalaram a MPB”	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
BIBLIOGRAFIA	236

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é o estudo da música popular brasileira a partir de uma perspectiva histórico-sociológica. Porém, não da música popular entendida num sentido amplo a ponto de incluir manifestações populares de caráter ritualístico, ligadas a formas de sociabilidade tradicionais definidas, via de regra, como música folclórica. Trata-se, de fato, da música popular produzida industrialmente e destinada ao mercado. Com o advento da indústria fonográfica, grande parte do material inicialmente disponível para as gravações eram gêneros ou estilos musicais urbanos e folclóricos já existentes na sociedade brasileira. Ao serem incorporadas por esse ramo da indústria cultural, tais manifestações converteram-se num novo produto. É esse tipo de música popular, produzido por meios industriais, divulgado e veiculado pelos meios de comunicação de massa, que se definiu como o tema deste trabalho. A ênfase será dada à canção, modalidade predominante no mercado, cuja linguagem se constitui a partir da articulação entre seus componentes poéticos e musicais¹.

O estudo pretende cobrir um período que vai da entrada da indústria fonográfica no Brasil, e o surgimento dos primeiros gêneros de música gravada no início do século, até o Tropicalismo no final da década de 60. A delimitação de um período tão extenso se explica pelo fato de que ao longo dessas décadas, em meio às rupturas, podem ser identificadas algumas linhas de continuidade. Até os anos 50, aproximadamente, registrou-se o predomínio do samba como gênero de maior presença no mercado. Esse foi o período em que o rádio atuou como o principal meio de divulgação da música popular. A ausência no Brasil de uma sociedade de consumo e o baixo grau de integração entre os diversos ramos da indústria cultural fizeram com que estes atuassem como elementos de mediação no conflito entre Estado e massas urbanas. Desse modo, ressonâncias da ideologia nacionalista vão ser

¹ TATTT, Luiz. *A Canção: eficácia e encanto*, São Paulo, Editora Atual, 1986.

absorvidas pela música popular e o samba converte-se em símbolo da brasilidade. Ao longo dessas décadas, foram se consolidando alguns padrões de linguagem na canção brasileira. Verifica-se ainda, um gradativo "refinamento" desse gênero popular, que atinge o seu apogeu na passagem dos anos 50 para os 60 com a Bossa Nova. Nessa época, a segmentação do mercado tinha se ampliado significativamente. Manifestações musicais populares regionais tinham sido absorvidas pela indústria (baião e música sertaneja) e gêneros populares de massa de países latino-americanos (rumba, bolero, guarânia, mambo, etc.) e dos Estados Unidos (*rock'n'roll*) entravam no mercado brasileiro.

Nesses anos, marcados pela aceleração da industrialização e da urbanização, e pelo desenvolvimento da indústria cultural e da publicidade, manifestaram-se sinais mais claros da formação de uma sociedade de consumo e da cultura de massa no país. No âmbito da música popular, a televisão se transforma no seu principal meio de divulgação. A partir do *rock*, define-se uma linha de canção de massa voltada principalmente para a faixa de público juvenil: o *iê-iê-iê*. Ao mesmo tempo, forma-se um segmento "intelectualizado" da música popular, como uma continuidade da Bossa Nova, que passa a atuar como parâmetro para a definição de uma hierarquia de legitimidades no mercado. Os limites entre esse segmento e a cultura erudita tornam-se muito tênues. Desse modo, o compositor popular vai trazer para o campo da canção as questões ligadas à problemática da nacionalidade e ao engajamento estético, presentes nos círculos da cultura erudita brasileira desde o modernismo de 22. O samba deixa de ser o gênero predominante nessa fase. Definida num primeiro momento como Moderna Música Popular Brasileira, mais tarde simplesmente como MPB, esse segmento vai reunir, além do próprio samba, toda uma gama de gêneros regionais que passam a receber um tratamento musical e poético mais "erudito". O Tropicalismo representa o ápice desse processo. Assumindo procedimentos de vanguarda, ao mesmo tempo em que atua no plano da cultura de massa, ele faz a autocrítica da canção. A explosão tropicalista ilumina todo o campo. Numa atitude dessacralizadora, desorganiza a hierarquia

de legitimidades que se definia no interior do mercado de música popular encerrando um ciclo marcado por uma certa linha de continuidade que está sendo definida neste trabalho como a formação da música popular brasileira. Ao mesmo tempo, abre espaços para novas misturas e novas hierarquias.

Este estudo parte de alguns pressupostos teóricos básicos. Em primeiro lugar, irá permanecer como pano de fundo para a reconstrução de toda a trajetória percorrida pela música popular acima indicada, a noção de modernização da sociedade brasileira balizada pelo conceito de racionalização operacionalizado a partir da concepção weberiana que o identifica como uma dimensão fundante e constitutiva da sociedade moderna. Para Weber, a racionalização implica na expansão gradativa das "ações racionais com respeito a fins" associada à autonomização das esferas de valores, que passam a se orientar pelas suas "próprias leis". Todo esse processo faz com que o mundo perca a sua unidade primordial, ou sua "ingenuidade original", e que a sociedade moderna se constitua sob o signo do "intelectualismo" ou do "desencantamento do mundo"². Dentro desses parâmetros é que se procura compreender como que a música popular brasileira sai do seu estágio pré-industrial, em que permanecia vinculada a toda uma ritualística de natureza lúdico-religiosa e inserida em núcleos de sociabilidade tradicionais, e acaba ganhando alto grau de intelectualização.

Ao longo do trabalho, há uma preocupação de se evitar a adoção tanto de uma perspectiva subjetivista - que procura explicar as manifestações artísticas a partir da criatividade abstrata dos agentes - como daquela que as reduzem a um mero reflexo de processos sociais, políticos e econômicos mais amplos. Dessa forma, procura-se recorrer aos conceitos de *habitus* e *campo* de Bourdieu. O autor define *habitus* como os "...sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador

² WEBER, Max. *História Geral da Economia*, em *Textos Seleccionados/Max Weber*, Col. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 145. *Rejeições Religiosas do Mundo e suas Direções*, em *idem*. p. 239. WAIZBORT, Leopoldo. "Introdução" a WEBER, MAX. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, EDUSP, 1995

das práticas e das representações"³. Seu emprego tem como finalidade reintroduzir a noção de "agente" na análise sociológica. Seu papel é atuar como elemento de mediação entre a sociedade e as práticas. Portanto, não se trata de uma capacidade "criadora, ativa, inventiva" atribuída a um sujeito transcendental como na filosofia idealista, mas de um "agente ativo"⁴. São, de fato, "capacidades geradoras" produzidas socialmente e interiorizadas pelos agentes por meio da experiência. As ações praticadas pelos agentes dotados de um *habitus* escapam à previsibilidade projetada pelas regras. Tais ações têm um caráter "estratégico", não podendo ser reconhecidas nem como práticas inconscientes, totalmente determinadas pela estrutura, nem como ações resultantes de um cálculo racional (ou de uma razão transcendental). Elas são o "produto do senso prático como sentido de jogo, de um jogo social particular, historicamente definido, que se adquire desde a infância"⁵. Ao mesmo tempo, os agentes dotados de um *habitus* encontram-se inseridos em contextos sociais específicos, em espaços sociais de relações objetivas, denominados *campos*. Esses espaços, estruturados por posições ou postos, configuram-se como campos de relações de força entre os agentes em luta pela distribuição de tipos específicos de capital simbólico. As diferentes espécies de campo como o da política, da filosofia, da religião, da arte, possuem leis próprias e gerais de funcionamento. "Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc."⁶. Para Bourdieu, as atividades intelectuais e artísticas organizam-se, na modernidade, em *campos* específicos de produção e circulação de bens simbólicos. A formação desses campos ocorre ao mesmo

³ BOURDIEU, Pierre. "Esboço de uma teoria da prática", em ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu - Sociologia*, São Paulo, Editora Ática, 1983, pp. 60-61.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 25.

⁵ Idem. pp. 81-82.

⁶ BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*, Rio de Janeiro, Editora Marco Zero Limitada, 1983, p. 89.

tempo em que, com a modernização, verifica-se a autonomização da vida intelectual e a artística em relação às tradicionais "instâncias de legitimação externas".

Mas, para se trabalhar com o fenômeno da música popular industrializada, é indispensável ainda, o referencial construído por Benjamin referente às relações entre arte e técnica. Assim como o cinema, a música popular é indissociável dos meios de reprodutibilidade técnica e sua própria linguagem é profundamente marcada pelas condições objetivas de produção⁷. De acordo com esse ponto de vista, pretende-se analisar as diversas formas assumidas pela música popular a partir da sua materialidade. Além disso, Benjamin demonstra que os meios técnicos vão condicionar também as formas de recepção das manifestações artísticas. "A técnica submeteu o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa"⁸ - diz ele. Desse modo, com o advento dos meios técnicos modernos, emerge uma nova sensibilidade que se torna constitutiva das manifestações artísticas contemporâneas. Pode-se dizer que, no caso da música, o surgimento de novos meios técnicos de produção e de reprodução no seu campo leva a uma nova sensibilidade auditiva.

Por fim, pretende-se trabalhar com o objeto música popular sem perder a dimensão mais ampla dos processos sociais. Para tanto, a noção de *hegemonia*, conceito gramsciano redefinido por Williams, parece ser o mais adequado para se evitar análises reducionistas ou mecanicistas. Para o autor, essa noção é mais ampla que a de cultura, entendida como "processo social total" e de ideologia definida como "sistema de significados, valores e crenças", não apenas pelo fato de que incorpora os conceitos de dominação e subordinação. Para Williams, a hegemonia "compreende as relações de dominação e subordinação, segundo suas configurações assumidas como consciência prática, como

⁷ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", em *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*, São Paulo, Editora Abril, 1980.

⁸ BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire", em *Walter Benjamin: obras escolhidas III*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1991, 2ª edição, pp. 125

uma saturação efetiva do processo da vida em sua totalidade; não somente da atividade política e econômica, não somente da atividade social manifesta, senão de toda a essência das identidades e das relações vividas a uma profundidade tal que as pressões e limites do que pode ser considerado em última instância um sistema cultural, político e econômico nos dão a impressão à maioria de nós de ser as pressões e limites da simples experiência e do senso comum⁹. Trata-se de um complexo de experiências, ações, relações definidas por limites e pressões em constante transformação. Portanto, a hegemonia deve ser entendida não como um sistema ou como estrutura mas como processo que implica conflitos e contradições permanentes em função dos elementos simbólicos ou práticas de resistência que se manifestam a cada momento, fazendo com que seja sempre redefinida, recriada, modificada¹⁰.

Ao buscar compreender as conexões entre as formas artísticas e os processos sociais mais amplos, Williams recorre ainda ao conceito de *mediação*. O autor evita utilizá-lo no sentido de "reconciliação entre opostos", ou como "meio entre diferentes tipos de atos", ou, menos ainda, como projeções "distorcidas do real". Procura definir a noção de mediação num sentido positivo, ou seja, como um "processo ativo" presente nas relações entre as mais diversas formas de existência e consciência. Porém, "este processo não comporta uma mediação separável - um 'meio' -, senão que é intrínseco com relação às propriedades que manifestam os tipos associados"¹¹. Portanto, ela se realiza nas próprias formas artísticas e não na relação entre elas e os processos sociais.

⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*, Bracelona, Ediciones Península, 1980, p. 131.

¹⁰ *Idem.* p. 134

¹¹ *Idem.* p. 119.

CAPÍTULO I - "DESDE QUE O SAMBA É SAMBA"

Pesquisas sobre as origens e a evolução da música popular brasileira revelam a existência de uma intensa circularidade entre os diversos níveis culturais no Brasil desde os tempos da Colônia¹. Esse processo envolvia também a metrópole. Porém, os fluxos simbólicos que perpassavam os mais diferentes segmentos ou estratos sociais, tanto no âmbito restrito da colônia como na relação com os centros metropolitanos, eram, via de regra, marcados pela dialética entre acomodações e conflitos.

Diversas manifestações culturais populares desse período foram efetivamente aceitas e reconhecidas pelos estratos sociais superiores após terem sido consagradas pela aristocracia metropolitana. A análise da formação dos "gêneros" que constituem a base da música popular brasileira ilustra esse processo. De certo modo, eles trazem em seus aspectos formais as marcas das trajetórias que percorreram ao longo das quais foram apropriados e reelaborados por diferentes segmentos sociais em contextos históricos distintos. O percurso da modinha a partir do século XVIII, uma das matrizes da canção brasileira, tanto na perspectiva de Mário de Andrade como na de Tinhorão, reflete esse processo². Originariamente popular, de acordo com este autor, a modinha chegou a ser aceita nos

¹ O conceito de "circularidade" aqui utilizado é formulado por cientistas sociais e historiadores especialmente a partir de Bakhtin que demonstra, através de seus estudos sobre a cultura popular na Idade Média, a existência de grande comunicabilidade entre as culturas de elite e popular. Nessa linha, o historiador Carlo Ginzburg formula a noção de "circularidade" entre diversos níveis culturais para demonstrar, através do estudo da biografia de um simples moleiro italiano do século XVI, como que as classes populares eventualmente incorporam e redefinem fragmentos da cultura erudita. Chartier defende a necessidade de se reconhecer o quanto as culturas erudita e popular estão interrelacionadas. Para ele, a cultura de elite constitui-se, de um modo geral, a partir da apropriação e reelaboração de elementos culturais de outros estratos sociais pelos intelectuais ligados às classes dominantes. Por outro lado, os segmentos sociais populares elaboram seus "sistemas de representação" utilizando-se muitas vezes de fragmentos da cultura erudita que são incorporados e re-significados por eles a partir de seus próprios códigos de significação. "Estes cruzamentos" - diz o autor - "não devem ser entendidos como relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos (um letrado, outro popular) mas como produtos de 'ligas' culturais ou intelectuais cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns aos outros como nas ligas metálicas". (GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, São Paulo, Companhia da Letras, 1987. CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difusão Editorial LTDA, 1990)

² Mário de Andrade, mesmo reconhecendo que as origens da modinha são incertas, tende a identificá-la como um gênero de canção erudita que se constituiu a partir de uma "linha direta da melodia italiana", durante o século XVIII. "As mais antigas modinhas registradas em publicações especializadas ou em viajantes - diz ele -, todas elas demonstram

salões de dança da aristocracia metropolitana ao ser divulgada na Europa pelo mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa. Sofreu forte influência da ópera italiana convertendo-se, mais tarde, num tipo de "canção camerística"³. Em fins do século XIX, voltou a popularizar-se no Brasil ao ser incorporada ao repertório dos músicos de choro e ao ganhar elementos do "ultra-romantismo popular" evoluindo para a valsa e a canção⁴. As origens e o desenvolvimento do lundu também expressam processos análogos. Sua formação remonta ao século XVIII, tendo se manifestado na Bahia, em Pernambuco e no Rio de Janeiro. Inicialmente, era um tipo de dança resultante da mistura da umbigada dos rituais africanos com a coreografia tradicional do fandango. Seus estribilhos eram acompanhados por palmas com a fusão de "ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África Negra"⁵. Embora combatido na época pelas autoridades, considerado por elas como "diabólico folguedo", o lundu acabou atraindo a atenção e o interesse dos brancos de classes superiores que participavam dos batuques festivos e ritualísticos, incorporando gestos, marcações rítmicas com o corpo e convertendo-o numa dança destinada apenas à diversão⁶. Identificado logo de início como um "gênero" urbano, o lundu foi uma das primeiras manifestações musicais negras a ser aceita e

pouquíssimo ou nenhum caráter popular. Todas elas apresentam versos evidentemente eruditos ou de direta influência erudita, e música de caráter sintomaticamente erudito europeu." (ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, São Paulo, Editora USP, 1989, pp. 345-6-7) Para Tinhorão, a modinha surgiu no Brasil Colônia como um gênero eminentemente popular e urbano. Ele afirma que o fato dos versos do compositor brasileiro da época, Domingos Caldas Barbosa, tratarem de temas amorosos de maneira ainda não reconhecida pelas elites metropolitanas, expressa as condições favoráveis que a sociedade brasileira apresentava para o aparecimento de novidades em termos de cultura popular. "Ao estruturar-se sem história anterior - diz o autor - e, portanto, menos submetida ao peso de regras e convenções, a recente sociedade urbana brasileira mostrava-se muito mais dinâmica em seu intercâmbio entre as classes." (TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 93)

³ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*, Petrópolis, Editora Vozes LTDA, 1974, p. 15

⁴ Idem. p. 19

⁵ TINHORÃO, José Ramos. 1990, op. cit., p. 79

⁶ Idem. pp. 80 e 81

incorporada pelos brancos, adquirindo, como consequência, um caráter híbrido, mulato⁷. Segundo Tinhorão, devido ao "exotismo" da sua origem popular, despertou o interesse de músicos e compositores "cultos" que o converteram em "lundu-canção", uma modalidade muito próxima da modinha eruditizada⁸. Na segunda metade do século passado, ele chegou aos salões e salas de dança das camadas médias do Rio de Janeiro, como um tipo de canção que guardava algumas semelhanças às modinhas italianizadas. Entretanto, nos setores mais populares da sociedade, ele sobreviveu como canção de características humorísticas, acompanhada ao violão, comum nos espetáculos circenses e nas revistas, chegando a ser amplamente registrado em cilindros e discos fonográficos no início deste século⁹.

Essa intensa circularidade entre os diversos níveis culturais no Brasil não implicava, no entanto, na ausência de fortes conflitos sociais. No interior da sociedade escravista, o negro, desprovido de qualquer rudimento de cidadania, via-se inserido num território totalmente controlado pelos senhores de escravos e seus prepostos. Obrigado a se submeter não só às regras daquele regime de trabalho, mas também à imposição da cultura dos dominantes, estabelecia relações bastante complexas que iam desde a mais pura submissão até às práticas de resistência mais declaradas. Nessas condições, frente às "estratégias" de dominação dos senhores, os negros desenvolviam "táticas" de sobrevivência. Muitas vezes, utilizavam-se de elementos culturais dominantes, para recriarem suas tradições, sua religiosidade, sua música, etc¹⁰. O caráter dessas relações deixou suas marcas nas

⁷ SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Editora CODECRI, 1979, p. 27

⁸ TINHORÃO, José Ramos. 1974, op.cit., p. 47

⁹ Idem. p. 90

¹⁰ Os termos "estratégia" e "tática" estão sendo empregados de acordo com o sentido a eles atribuído por Certeau. O autor define *estratégia* como o cálculo ou a manipulação das relações de força pelo sujeito. É um tipo de ação através da qual o sujeito "postula um lugar suscetível de ser circunscrito como *algo próprio*", ou seja, como espaço a partir do qual é capaz de "gerir as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças". A delimitação de um *lugar próprio* permite ao sujeito "capitalizar vantagens conquistadas" e "preparar expansões futuras"; exercer uma "*prática panóptica* a partir de um lugar de onde a vista transforma as forças estranhas em objetos que se podem observar e medir, controlar portanto e

representações e manifestações culturais da população de origem africana no Brasil. No que se refere à música em particular, um dos elementos que traduzem essas práticas do segmento negro é o componente rítmico de diversos gêneros musicais brasileiros. Ao incorporar traços harmônicos e melódicos do sistema tonal europeu, o negro manteve a **síncopa**. Fórmula rítmica que implica no prolongamento do som de um tempo fraco sobre um tempo forte, a síncopa transformou-se, juntamente com a melodia, num aspecto marcante da música afro-brasileira. Mário de Andrade afirma que a síncopa já estava presente na música européia porém com um caráter essencialmente melódico. Na música brasileira, ela é principalmente de natureza rítmica e isso se deve, segundo o autor, à influência africana. Para Mário de Andrade "...na música de dança brasileira não só a síncopa é a célula rítmica constitucional absoluta como assume a função duma entidade de acento e tempo insubdivisível.(...)Essa diferença essencial e primacial deve de ser coparticipação do africano"¹¹. Muniz Sodré analisa o significado da introdução da síncopa de prosódia africana na música brasileira como uma postura astuta através da qual o negro, ao mesmo tempo em que incorporou elementos básicos da música européia, desestabilizou-os por dentro. "A síncopa brasileira - diz ele - é rítmico-melódica. Através dela, o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmica-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa - uma solução de compromisso"¹². Desse modo, a síncopa se transformou numa espécie de

'incluir' na sua visão" e fazer uso do poder de um saber particular que "sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio." Por **tática**, o autor considera todo tipo de ação calculada, astuta, empreendida pelo sujeito em contextos em que o controle das regras é prerrogativa dos outros. Desse modo, ela joga "com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha." Certeau aponta como exemplo limite desse tipo de conduta a postura das etnias indígenas diante das imposições do colonizador que muitas vezes, "usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores." (CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, Petrópolis, Editora Vozes, 1994, pp. 94, 99 e 100)

¹¹ ANDRADE, Mário de. 1989, op. cit., p. 475

¹² SODRÉ, Moniz. 1979, op.cit., p. 24

"código de significação" a partir do qual, em muitas situações, os músicos populares incorporavam e reelaboravam os gêneros musicais, em geral de origem européia, cultivados nos salões da aristocracia. Em função da interação com a cultura branca, que se dava a partir de uma gama de relações e de práticas de dominação, apropriação e resistência, a música dos antigos escravos, ao se constituir enquanto mediação dessas relações, adquiria novas configurações.

Os novos gêneros populares urbanos

A partir de meados do século XIX, a paisagem urbana do Rio de Janeiro começou a se transformar com maior rapidez. Apesar de tímida, a política protecionista adotada pelo governo imperial deu um primeiro impulso à industrialização. As divisas geradas pelas exportações de café permitiram a realização de uma série de obras ligadas ao transporte, saneamento, abastecimento e comunicação. A estrutura social originária da colônia tornava-se mais complexa. Começavam a surgir na capital do Império os primeiros sinais de um proletariado urbano e de setores médios compostos por pequenos funcionários dos serviços públicos. Eram, em sua maioria, ex-escravos, mestiços e imigrantes europeus. A maior parte dessa população concentrou-se na Cidade Nova, bairro situado nas proximidades da atual Av. Presidente Vargas e o Canal do Mangue¹³.

Desses novos segmentos sociais vieram os músicos que passaram a compor os grupos de *choro* responsáveis pelo nascimento de novos gêneros de música popular. Formados por tocadores de violão, cavaquinho, flauta e *oficlide*, esses grupos tinham suas origens mais remotas nas bandas de escravos do período colonial que faziam a chamada *música de senzala* e nos conjuntos de escravos libertos da primeira metade do século XIX ligados ao que se convencionou chamar de *música de*

¹³ TINHORÃO, José Ramos. 1990, op. cit., p. 152

*barbeiro*¹⁴. Os grupos de choro definiram uma forma característica de execução dos instrumentos, dando aos gêneros estrangeiros como a polca, a mazurca, a habaneira, etc., um andamento diferente e um ritmo sincopado o que acabou se convertendo no *chorinho*. Esse gênero surgiu, portanto, da apropriação, pelos músicos populares, de gêneros estrangeiros tocados ao piano nos salões aristocráticos. Nos bailes da Cidade Nova, eram executados pelos grupos de choro.

A tentativa de adaptar o ritmo das polcas aos "volteios" e "requebrados" dos corpos dos dançarinos fez com que esses instrumentistas imprimissem às músicas uma nova acentuação rítmica o que resultou no *maxixe*. É por essa razão que Tinhorão afirma que o *maxixe* "representou a versão nacionalizada da polca importada da Europa"¹⁵. Desse modo, a partir de meados do século XIX começaram a se definir, especialmente no Rio de Janeiro, gêneros musicais populares com características mais acentuadamente urbanas. Eram formas musicais híbridas resultantes da fusão de tradições africanas e europeias e que se consolidaram principalmente a partir da abolição.

Nas últimas décadas do século XIX, a crise da cafeicultura no Vale do Paraíba e a abolição do trabalho escravo, intensificaram as migrações de trabalhadores negros para a capital do império¹⁶. O desenvolvimento industrial que transformava a fisionomia urbana não era suficiente, entretanto, para absorver toda essa mão-de-obra. A maioria desses trabalhadores dedicava-se a ocupações temporárias. Eram carregadores do porto, empregados domésticos, pequenos artesãos, etc., sendo que um bom número deles permanecia no desemprego. Com o crescimento populacional, a cidade se expandia em direção ao Bairro da Saúde, na orla da praia do Valongo, pelos subúrbios, morros, multiplicando os

¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. 1974, op. cit., p. 55

¹⁵ Idem, p. 53

¹⁶ Segundo Tinhorão, a população do Rio de Janeiro, que era de 522.651 habitantes em 1890, atingiu a casa dos 1.077.000 habitantes em 1918. A migração de ex-escravos e descendentes vindos do Vale de Paraíba, em função da crise cafeeira e da abolição da escravatura, foi um dos principais fatores desse incremento populacional da cidade. (TINHORÃO, José Ramos. 1990, op. cit., p. 208)

cortiços e dando origem às primeiras favelas. Muitos desses ex-escravos, tinham sido trazidos da Bahia para o centro-sul, o que contribuía para o aumento da influência da cultura afro-baiana sobre a população da capital federal. Além disso, após o massacre do arraial de Canudos no início da República, muitos ex-combatentes regressaram ao Rio acompanhados por companheiras baianas. Nas áreas próximas dos quartéis, fixaram-se as mulheres em barracos improvisados nos morros de São Diogo, Providência e do Livramento¹⁷. Desse modo, a cidade foi se transformando num espaço de encontro e de intercâmbio de culturas de grupos sociais diversos intensificando o que Krausche define como a "mistura de vozes" que está na base da formação da moderna música popular urbana brasileira¹⁸.

Na passagem do século, os baianos formavam o segundo maior grupo de emigrados na cidade do Rio de Janeiro, seguidos por fluminenses, pernambucanos, sergipanos, alagoanos, dentre outros. Isso transformava a cidade num espaço de convívio entre uma multiplicidade de traços culturais originários de diferentes regiões do país. Foi a partir dessa diversidade cultural que surgiram, no Rio de Janeiro, duas das principais criações coletivas dos segmentos sociais populares: o carnaval de rua, com ranchos, blocos e cordões, e o samba na sua acepção mais moderna¹⁹.

Com a expansão dessa população pobre, composta em grande parte por mestiços nordestinos e por negros baianos, as festividades de caráter lúdico-religioso se multiplicavam pela cidade, especialmente no período natalino. Entre os nordestinos destacavam-se os Ranchos de Reis e burrinha, o boi e "homem do bicho", os grupos de caboclinhos, etc. Os negros saíam com os grupos de curumbis, afoxés e embaixadas. A chula era a manifestação musical característica desses eventos

¹⁷ TINHORÃO, José Ramos. "Uma tradição em contínuo processo de refinamento", em *História da Música Popular Brasileira: Samba*, São Paulo, Abril Cultural, 1982(a), pp. 2-3

¹⁸ KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 7

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. 1990, op. cit., pp. 208-209

negros, especialmente a *chula-raiada* que evoluiu para o *samba-raiado* ou *samba partido-alto*. Neste tipo de samba, apenas uma pessoa podia dançar de cada vez, sob o acompanhamento de palmas, cavaquinho, pandeiro e violão. Diferenciava-se, desse modo, do *samba-corrido* que podia ser dançado e cantado por todos²⁰.

Ainda no final do século, começaram a surgir os primeiros ranchos marcados pela forte presença de elementos rituais e musicais afro-baianos, já bastante carnavalizados. Temendo a reação de setores conservadores da sociedade carioca, os negros começaram a lançar os seus ranchos durante o carnaval²¹. Esse fato ilustra o que Sodré define como as "táticas" utilizadas pelos negros para a infiltração de suas práticas culturais nos territórios brancos²². Tais procedimentos, marcados por avanços e recuos, implicavam mudanças nas configurações e nos significados dos rituais lúdico-religiosos da população negra. Ao mesmo tempo, elas representavam a busca de legitimação e de afirmação da sua própria cultura.

Ao mesmo tempo, eram comuns as restrições ou repressões da polícia do Rio de Janeiro às cerimônias religiosas ou às festividades praticadas pelos segmentos populares, em especial os negros. Por essa razão, as casas dos baianos bem sucedidos, ou das "tias", acabaram se transformando em locais de encontros e de rituais festivos de negros e mestiços da cidade.

Muitas das baianas que migraram para o Rio em companhia dos ex-combatentes da Guerra de Canudos, algumas exímias doceiras, conseguiram uma certa prosperidade financeira e passaram a residir em grandes casarões com amplos quintais, na Cidade Nova, constituindo famílias numerosas. Em muitos casos, elas garantiam com seu trabalho o aluguel e até mesmo o próprio sustento da família,

²⁰ *Idem*, pp. 210-211

²¹ *Idem*, p. 213

²² SODRÉ, Moniz. 1979, op. cit., p. 31

o que lhes dava uma certa supremacia em relação aos homens. Eram as conhecidas "tias" baianas em cujas casas realizavam-se comumente bailes, festas e rituais religiosos que reuniam grande número de participantes.

Ao analisar a disposição dessas práticas dos negros ao longo dos seis cômodos que se dispunham sucessivamente da rua até o amplo quintal da famosa Tia Ciata, Sodré encontra a chave para compreender as complexas relações que se estabeleciam entre os setores negros marginalizados e a sociedade envolvente. Na sala de visitas aconteciam os bailes com polcas e lundus, gêneros dançantes já conhecidos e aceitos pela sociedade branca. Nos cômodos dos fundos, a "elite negra da *ginga* e do sapateado" promovia o samba-raiado e o samba de partido-alto. Por último, o terreiro, era o espaço da batucada, com os "*bambas* da perna veloz e do corpo sutil", e dos rituais religiosos, praticados pelos negros mais velhos. Desse modo, as práticas mais tradicionais, sujeitas às mais diversas formas de discriminação, estavam protegidas por "biombos" culturais", representados pelos cômodos da casa. "A economia semiótica da casa, isto é, suas disposições e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira"²³.

A música popular urbana a caminho do reconhecimento

No final do Império e início da República, paralelamente aos setores sociais aristocráticos que alimentavam o preconceito em relação ao maxixe, ao samba, ao entrudo, ao choro, etc., vão se

²³ *Idem*, p. 20

surgindo grupos de intelectuais e artistas, imbuídos de ideais românticos e nacionalistas, que passam a se interessar por essas manifestações populares, considerando-as como expressões legítimas da cultura brasileira. Alguns compositores eruditos, como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, já a introduziam temas populares em suas obras²⁴. Nessa época, o sentimento nacionalista que começava a se manifestar entre esses compositores estava associado às obras de intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Afonso Celso, Alberto Torres, todos preocupados em vincular a idéia de identidade nacional à tese da mestiçagem²⁵. É nesse contexto ideológico que tanto os segmentos sociais populares vão definir táticas de ocupação de espaços para introduzir suas manifestações culturais e conquistar o reconhecimento por parte das elites como intelectuais e artistas vindos de setores sociais dominantes passam a buscar na cultura popular elementos para fundamentar a construção da unidade nacional.

Wisnik analisa esses processos partindo do estudo de Sodré sobre a "economia semiótica" da casa da Tia Ciata e insere as práticas culturais dos segmentos subalternos num espectro mais amplo da estratificação do campo simbólico da sociedade carioca do começo do século. O autor identifica ao longo de uma cadeia diversos estratos culturais que vão do popular ao erudito, dispostos da seguinte forma: sala-de-concerto -- sarau -- salão-de-baile -- quintal-de-samba -- terreiro-de-candomblé. Num nível aparente, poderia se pensar que os fluxos de significados que perpassavam toda a cadeia revelavam a dimensão apenas quantitativa dessa segmentação, o que redundaria num certo *populismo* cultural, confundindo e misturando os signos de classe e, dessa forma, atenuando os conflitos sociais. Mas, num nível mais profundo, pode-se detectar que a polaridade social efetiva revela-se principalmente a partir das extremidades da cadeia onde situam-se, de um lado, o ritual religioso

²⁴ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo - música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*, São Paulo, Tese de Livre Docência em História, USP, mimeografada, 1988. Introdução, p. XXXVIII

²⁵ ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 13

popular (candomblé) e, de outro, o "ritual estético burguês" (concerto). Desse modo, os signos de classe se diferenciam a partir do "sentido estratégico do seu movimento". Partindo do polo dos dominados eles expressam "*estratégias de resistência*"; vindo dos setores dominantes, revelam a "estratégia de totalização estética que quer unir a diversidade social para resgatar a unidade harmônica da sociedade fragmentada", ou seja, refletem as "*estratégias de dominação*"²⁶.

Na década de 20, ocorre o que Wisnik define como um "verdadeiro *devassamento* dos biombos culturais" no Rio de Janeiro, devido a um certo relaxamento das restrições impostas às práticas culturais populares. Intensificam-se os fluxos simbólicos entre os diversos estratos que compõem a cadeia que se estende do concerto ao candomblé. Como resultado desse devassamento expandiram-se dois fatores: "o *carnaval* brasileiro moderno" e o fortalecimento do movimento modernista e nacionalista na música erudita brasileira definido por Wisnik como "a *sinfonização* das disparidades regionais do país"²⁷. No interior dessa nova polaridade, vão se configurar gradações diversas resultantes da interação ou da simbiose entre o erudito e o popular.

No campo popular, o refinamento dos enredos dos ranchos carnavalescos na década de 20 reflete bem esse processo. A iniciativa de Coelho Neto, membro do rancho *Ameno Resedá*, de introduzir enredos cívicos nas sociedades carnavalescas da época é um bom exemplo. De certa forma, anunciava-se com isso o que viriam a ser os atuais desfiles de escolas de samba. No polo erudito, Villa Lobos encabeçava o processo de apropriação de manifestações musicais populares pelo movimento *sinfônico nacionalista*, que tinha um caráter claramente "didático paternalista"²⁸. É bom lembrar, entretanto, que os compositores nacionalistas brasileiros, ligados ao modernismo, valorizavam as

²⁶ WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo", em SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel, *Música: o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982, pp. 159-160

²⁷ Idem, p. 162

²⁸ Idem, p. 163

tradições musicais populares de origem rural (folclóricas) em detrimento da música popular urbana em formação nas primeiras décadas do século²⁹. Esta era vista como manifestação de grupos sociais rebeldes, indisciplinados, cujas práticas destoavam do projeto de construção de uma identidade cultural nacional integrada e homogênea. "O problema é que - diz Wisnik - o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação *em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última*, que desorganizaria a visão centrada, homogênea e paternalista da cultura nacional"³⁰. Desse modo, dentro do nacionalismo musical encontrava-se a estratégia da junção entre o nacional e o popular com o objetivo de consolidar a unidade e a autonomia da nação e, ao mesmo tempo, preservar a sociedade brasileira dos efeitos ameaçadores da modernidade. No plano estético cultural tais efeitos eram representados pelos "sinais de ruptura lançados pela *vanguarda estética e pelo mercado cultural*"³¹.

O choro e a seresta ocupavam uma posição intermediária dentro da hierarquia de legitimidades musicais da época. Com aspirações eruditas, o choro, em especial, era praticado por músicos de boa formação e amplamente aceito pelas camadas médias urbanas³². Muitos desses músicos eram conhecidos, pejorativamente, como *pianeiros*, pelo fato de não terem formação musical erudita. Eram instrumentistas de origem popular, com formação musical intuitiva que, de modo geral, eram hábeis improvisadores. Ganhavam a vida tocando em lojas que comercializavam instrumentos e

²⁹ O folclore passa a ser considerado por Renato Almeida, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Luciano Gallet e outros intelectuais modernistas como o principal objeto de pesquisa para os compositores brasileiros de música erudita. (CONTIER, Arnaldo Daraya. 1988, op. cit., p. 2) Isso não significa, entretanto, que alguns deles, em especial Villa-Lobos, não viessem a sofrer influências da música popular urbana.

³⁰ WISNIK, José Miguel. 1982, op. cit., p. 133

³¹ Idem, p. 134

³² Entre os chorões e *pianeiros* que mais se destacaram ao longo dos anos 10 e 20, contribuindo para ampliar os canais de comunicação entre o popular e o erudito, chegando a serem aceitos nos salões burgueses da época estavam: Pixinguinha, Augusto Vasseur, Marcelo Tupinambá (Fernado Lobo), Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. (CONTIER, Arnaldo Daraya. 1988, op. cit., pp. 16-17-18)

partituras, em cinemas, teatros de revista, cabarés, etc. Alguns deles eram compositores de sambas, maxixes e choros³³. Juntamente com os *chorões*, contribuíram para aproximar os compositores eruditos da música popular. Desse modo, o choro, como diz Wisnik, "funcionou para Villa-Lobos(...) como uma espécie de *olho mágico* através do qual ele enxergou a música brasileira"³⁴. Especialmente na série *Choros*, dos anos 20, Villa Lobos atingiu "progressivamente formas complexas onde superpôs em condensações e deslocamentos contínuos as batucadas afro-indígenas (emergentes de uma espécie de inconsciente das formas de dança contemporânea), os sambas, os choros e serestas, ponteios, marchas, cirandas, etc., trabalhando em clima de franca *bricolage* e invenção timbrística"³⁵.

A ampliação desses vasos comunicantes entre a música erudita e popular nos anos 20 vai contribuir para a conversão do samba, a partir das décadas de 30 e 40, em símbolo cultural nacional, processo que vai ao encontro do desejo de setores das elites em atenuar a polaridade entre as classes e construir a unidade da nação. Impulsionado pelo movimento modernista e pela própria ação do Estado após 1930, o ideal nacionalista vai redefinir suas bases teóricas a partir dos trabalhos de intelectuais que se distanciaram dos referenciais "raciológicos" em favor das teses da "cultura brasileira"³⁶. A esse

³³ Tinhorão descreve de forma bastante criativa o processo que levou ao surgimento desses instrumentistas populares. "A introdução do piano no Brasil, iniciada na segunda década do século XIX, ia permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças de elite do I e II Impérios até os ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeira, salas de espera de cinema, de orquestra de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da República e inícios do século XX." (TINHORÃO, José Ramos. 1990. op. cit., p. 102) Para Contier, "o nacional começava a brotar, consciente ou inconscientemente, nesses pianeiros, nos chorões e nos compositores populares das duas primeiras décadas do século XX. Indiretamente, tais músicos acabaram construindo uma ponte entre o popular e o erudito, penetrando lentamente nos salões burgueses dos anos 20 e 30. Muitos desses pianeiros, exímios improvisadores, dedicaram-se ao choro.(...) Os compositores eruditos foram fortemente influenciados pela música popular urbana. A formação de Villa-Lobos foi basicamente fundamentada nas músicas escritas ou improvisadas pelos pianeiros ou pelos chorões dos anos 10 e 20. (...) Na verdade, os pianeiros e os chorões, durante os anos 10 e 20, acabaram desempenhando um papel fundamental na construção do discurso sobre o nacional e o popular na música brasileira, *a posteriori* intensamente debatido pelos intelectuais modernistas dos anos 20 e 30."(CONTIER, Arnaldo Daraya. 1988, op. cit., p. 16 e 18)

³⁴ WISNIK, José Miguel. 1982, op. cit., p. 162

³⁵ Idem, p. 165

³⁶ ORTIZ, Renato. 1985, op. cit., p. 40

respeito, Vianna aponta como um fato significativo o encontro entre músicos populares negros e mulatos - tendo a frente Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira -, e os jovens intelectuais Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, em 1926 no Rio de Janeiro, numa memorável noite de samba. O evento é considerado pelo autor como emblemático pelo fato de que aqueles jovens cientistas sociais produziram, na década de 30, duas obras das mais importantes voltadas para a definição da identidade cultural brasileira, ou seja, *Casa Grande e Senzala* e *Raízes de Brasil*. 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"³⁷.

Nesse processo de embate simbólico entre música erudita e popular no Brasil, onde se identificam práticas hegemônicas e subalternas, a indústria cultural ainda em formação, representada principalmente pelo disco e pelo rádio, acabou desempenhando um papel até certo ponto estratégico para a nascente música popular urbana. Porém, se, de um lado, permitiu que ela 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 amplo³⁸. Quanto à música

³⁷ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995, 2ª edição, p. 32

³⁸ Segundo Morin, a ação homogeneizadora dos *mass media* implica ocultar a diversidade de conteúdo inerente às manifestações culturais populares, resultante da heterogeneidade social, regional, etária, etc., presente em seus contextos de origem, imprimindo-lhes uma nova inteligibilidade acessível aos gostos do "homem médio." Por essa razão, a cultura de massa é marcada por um caráter sincrético. "Sincretismo é a palavra mais apta para traduzir sob um denominador comum a diversidade de conteúdos." (MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1975, p. 29.) Para Martín-Barbero, a homogeneização corresponde à "ação corrosiva do capitalismo desarticulando as culturas tradicionais em sua resistência a deixar-se impor uma lógica econômica que destrua

erudita, que se manteve distanciada do mercado, sua sustentação a partir dos anos 30 passou a depender em grande parte do apoio do Estado.

A indústria fonográfica

Para Benjamin, um dos principais desdobramentos do advento dos meios técnicos de reprodução da arte foi a perda da "aura" de que se revestia toda obra de arte no passado. Ao desprender-se da tradição, ela ganha nova dimensão, tornando-se potencialmente crítica. Com a desaturação, dá-se "...a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico.(...)Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de praxis: a política"³⁹.

Em seus textos, Benjamin procura estabelecer a conexão entre as novas condições técnicas de produção e as mudanças culturais de um modo geral, balizadas pela emergência de novas formas de percepção e de experiência social. Especialmente suas reflexões sobre o cinema contêm elementos que contribuem para o estudo do impacto da indústria cultural sobre diversas manifestações artísticas. Segundo o autor, o cinema, considerado como uma modalidade artística indissociável da reprodutibilidade técnica, é um exemplo típico da arte pós-aurática. Produzido industrialmente a partir de um processo caracterizado por elevado grau de divisão do trabalho, sua linguagem apresenta-se

os modos de vida, com suas concepções de tempo e suas formas de trabalho, em uma palavra, sua *moral* e as expressões religiosas e estéticas dessa moral." E a estilização, contra-face da homogeneização, leva à configuração de uma linguagem ou de um discurso no qual o homem médio, ou seja, a massa, é capaz de se reconhecer.(MARTÍN-BARBERO, J. *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*, Barcelona, G. Gili, S.A., s/d, p. 212)

³⁹ BENJAMIN, Walter. 1980, op. cit., p. 11.

profundamente condicionada por suas condições materiais e objetivas de produção. Além disso, ele surgiu completamente desprovido daquela propriedade inerente às artes tradicionais, isto é, do valor de culto. Ao contrário, seu valor é basicamente de exibição, o que lhe confere funções completamente novas. Ele é contemporâneo de um momento marcado pela emergência das massas na sociedade moderna e, ao mesmo tempo, de um novo modo de fruição da arte. Perante o filme a postura da massa é de dispersão. No entanto, ela pode ser crítica ao mesmo tempo em que se diverte. Se diante de uma obra de arte aurática o espectador concentrado mergulha em seu interior, como o pintor chinês que se perde dentro da paisagem por ele próprio pintada, no caso da fruição dispersiva ou da diversão é a obra que penetra a massa. Desse modo, "as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte"⁴⁰.

De certa forma, o que se pode chamar de música popular industrializada guarda certa analogia com o cinema tal como entendido por Benjamin. Com os sistemas de gravação e a produção industrial, a música já não pode ser entendida apenas como pura apropriação por parte das empresas das manifestações musicais pré-existentes de modo independente. Os novos meios técnicos geram um outro objeto musical a partir do trabalho de compositores, instrumentistas, cantores, arranjadores, etc.⁴¹. Dessa forma, os aspectos formais estilísticos que lhes são peculiares como características harmônicas, melódicas, timbrísticas, a duração, os padrões orquestrais e de arranjos, os aspectos temáticos e performáticos, são, até certo ponto, condicionados pela técnica, bem como por todo o processo industrial de produção e consumo. Com a industrialização, a música também vai se dissociando do ritual tanto do concerto (música erudita) como das práticas lúdico-religiosas (música

⁴⁰ *Idem*, p. 21.

⁴¹ Como diz Flichy, "não se trata de uma simples reprodução de uma música existente, senão da concepção de um novo 'objeto' musical a partir do trabalho do cantor e dos músicos. O engenheiro de som e o técnico, no marco de uma negociação coletiva com os diferentes membros que intervêm nessa produção, se encarregam da manipulação desses materiais de base". (FLICHY, P. *Las multinacionales del audiovisual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S/A, 1982, p. 43)

popular) e o **ouvir desatento** passa a ser uma das características da relação do público com essa manifestação cultural. Como diz Frith, "a música popular do século XX significa o disco popular do século XX"⁴².

O principal marco do impacto das técnicas de reprodução que deram início a um processo que transformou radicalmente a experiência musical no mundo moderno foi a invenção do fonógrafo por Thomas Alva Edison em 1877. O aparelho era equipado com um cilindro recoberto por uma fina camada de estanho ou cobre sobre a qual uma agulha ligada a uma lâmina traçava um sulco contendo irregularidades em função das vibrações sonoras recebidas pela lâmina. Para a reprodução dos sons gravados, o cilindro era girado no sentido contrário fazendo com a agulha percorresse o sulco traçado. Ao contrário das suas expectativas de que aquele instrumento fosse destinado principalmente a fins nobres como produzir livros fonográficos para cegos, auxiliar no ensino de dicção ou contribuir para a preservação da língua, iniciava-se, a partir daquele momento, a formação de um importante ramo da indústria do entretenimento.

Dez anos depois, o imigrante alemão Emile Berliner, radicado em Washington, desenvolveu uma nova técnica de gravação a partir de discos. O processo de gravação era feito sobre um disco de zinco coberto por uma substância gordurosa. Uma agulha, ao receber as vibrações sonoras ia traçando um sulco sinuoso sobre a superfície do disco que em seguida era mergulhado em ácido crômico. Ao penetrar pelo sulco traçado na cobertura protetora o ácido imprimia os sinais deixados pela agulha no próprio disco. A grande vantagem desse processo sobre o de Edison era a possibilidade de produzir moldes para a reprodução em larga escala. Por outro lado, o sistema apresentava uma dificuldade decorrente da diferença na velocidade da rotação em função da maior ou menor distância em relação

⁴² FRITH, Simon. "The Industrialization of Popular Music", in LULL, James (editor). *Popular Music and Communication*, second edition, California, Sage Publications, 1992, p. 50.

ao eixo do disco, o que provocava distorções na reprodução dos sons. Foi definida uma velocidade média ideal que permitia conciliar o maior tempo de gravação com a menor distorção possível. Essa velocidade girava em torno de 74 a 82 rotações por minuto, chegando ao termo médio de 78 rpm. O tempo médio de gravação passou a ser de aproximadamente 3 minutos, o que se converteu num *standard*, passando a condicionar a duração das músicas gravadas. O aparelho de reprodução dos discos, o gramofone, foi aperfeiçoado pelo mecânico Eldridge Johnson que adaptou-o a um motor de mola. Depois de ter problemas com a patente dos seus produtos, Johnson conseguiu legalizar sua empresa denominando-a de Victor Talking Machine Company e passou a imprimir nos seu discos e selo Victor Records⁴³.

Das primeiras máquinas de música movidas pela a introdução de uma moeda (*Jukeboxes*), passando pelo gramofone e pelo disco de Berliner, o desenvolvimento dos meios técnicos de registro e de reprodução dos sons desembocou na montagem de grandes estúdios comerciais de gravação. A Gramophone Company de Berliner, fundada em Filadélfia em 1897, já oferecia ao público, três anos depois, um catálogo de aproximadamente cinco mil títulos⁴⁴.

No Brasil, coube ao judeu tchecoslovaco Frederico Figner, principal divulgador do invento de Edison no Brasil, a iniciativa de explorar o mercado de músicas gravadas no país. De vendedor de fonógrafos e cilindros importados desde 1897, ele passou a convocar cantores de serenata para gravar os fonogramas acompanhados ao violão. Isso significava a entrada da indústria fonográfica no Brasil⁴⁵.

⁴³ WELCH, Walter L. "Edison and His Contributions to the Record Industry", in *Journal of the Audio Engineering Society*, New York, vol. 25, number 10/11, 1977. HUTTO Jr, Edgar. "Emile Berliner, Eldridge Johnson, and the Victor Talking Machine Company", em *idem*. FRANCESCHI, Humberto M. *Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*, Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984. *Odisséia do Som*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Museu da Imagem do Som, 1987

⁴⁴ FLICHY, P. 1982, op. cit., p. 22.

⁴⁵ TINHORÃO, José Ramos. *Do Gramofone ao Rádio e TV*, São Paulo, Editora Ática, 1981, p. 20

No ano seguinte, as gravações atingiram quantidade suficiente para a comercialização. Com o crescimento do mercado a quantidade de cilindros disponíveis para novas gravações tornou-se insuficiente. Com isso os cilindros de cera já usados eram reaproveitados através de raspagem em sua superfície para eliminar os sulcos da gravação anterior⁴⁶. Para expandir o mercado, não só de fonógrafos como de fonogramas gravados, Figner montou uma rede de distribuidores nas cidades de Santos, São Paulo e em outros estados como Minas Gerais, Bahia, Pará, Paraná e Rio Grande do Sul⁴⁷.

Em 22 de março de 1900, Figner registrou na Junta Comercial do Rio de Janeiro, sua firma individual que recebeu o nome de Casa Edison, em homenagem ao inventor do fonógrafo⁴⁸. No mesmo ano, passou a comercializar gramofones e os discos de Berliner no Brasil, importando-os dos Estados Unidos. Dois anos depois, realizou as primeiras gravações em discos no país com o apoio do técnico Hagen enviado pela Zonophone Alemã. Nos fundos da casa de nº 105 da Rua do Ouvidor, construiu um cômodo que se transformou no primeiro estúdio de gravações do Brasil.

Nessa época, as gravações eram feitas em discos à base de cera de carnaúba e, em seguida, enviados para a fábrica de Joseph Berliner em Hanover, Alemanha, onde eram transformados em matrizes de cobre. Destas eram retiradas as cópias que seguiam de volta ao Brasil⁴⁹. Somente a partir de 1912, os discos passaram a ser prensados por aqui através da Fábrica Odeon instalada no Bairro da Tijuca no Rio de Janeiro pela International Talking Machine⁵⁰. Nos antigos discos e cilindros do

⁴⁶ FRANCESCHI, Humberto M. 1984, op. cit., p. 22

⁴⁷ TINHORÃO, José Ramos. 1981, op. cit., p. 21

⁴⁸ FRANCESCHI, Humberto M. 1984, op. cit., p. 32

⁴⁹ *Idem*, pp. 62-63

⁵⁰ *Idem*, p. 95

começo do século estão registrados um amplo repertório de gêneros populares da época. Num dos primeiros catálogos divulgados pela Casa Edison, em 1902, aparecem cerca de 50 modinhas gravadas por Cadete, 81 gravações de Bahiano cantando canções e lundus, além de gravações de Eduardo das Neves, bandas organizadas pela própria Casa Edison, e a Banda do Corpo de Bombeiros regida pelo maestro Anacleto de Medeiros, executando trechos da ópera O Guarany, valsas, polcas, tangos, xotes, mazurcas e dobrados⁵¹. "Graças a esse repertório eminentemente popular - diz Tinhorão - os discos alcançaram em poucos anos uma tal difusão, que a posse de um gramofone - condição para gozar esse prazer de contar com música mediante o simples rodar de uma manivela - tornou-se um ideal das famílias de posses médias de todo o Brasil"⁵².

Começava a surgir nessa época a figura do músico profissional de disco. Tinhorão aponta o palhaço de circo e violonista Eduardo das Neves como um dos primeiros artistas populares a se profissionalizar dentro dessas novas condições. Após ter descoberto que a Casa Edison estava lançando discos com algumas de suas músicas, como obras anônimas, exigiu os seus direitos fazendo com que Figner o contratasse como integrante do *cast* de artistas da gravadora⁵³. Por outro lado, devido ao caráter ainda rudimentar dos meios técnicos de reprodução na época, a capacidade da indústria fonográfica de interferir na natureza estética da música popular gravada era praticamente nula. De certa forma, a gravação implicava na "cópia" ainda de forma bastante limitada da performance de músicos e intérpretes. Como diz Krausche, "tratando-se de um sistema que se fundamentava na gravação monocanal, não havia ali possibilidades de um controle seletivo sobre as várias vozes em

⁵¹ *Idem*, p. 37

⁵² TINHORÃO, José Ramos. 1981, *op. cit.*, p. 27

⁵³ *Idem*, pp. 24-5

ação. O artista era 'dono' de sua voz, cujo registro dependia essencialmente dele. O artista vendia seu trabalho"⁵⁴.

O gênero samba começa a figurar nos catálogos das gravadoras por volta de 1911. Ary Vasconcelos afirma que nesse ano foi gravado pela Casa Faulhaber (Favorite Record) o partido-alto "Em casa da baiana", de autor desconhecido e interpretado por um conjunto instrumental também não identificado. Em 1914, Baiano grava para a Casa Edison "A viola está magoada", registrada como samba⁵⁵.

Foi, porém, a gravação de *Pelo Telefone*, em 1917, que se converteu numa espécie de símbolo do nascimento do moderno samba carioca. Criação coletiva de um grupo de partideiros frequentadores da casa da baiana Tia Ciata, os fatos, as estórias e os mitos que envolvem a sua aparição como música gravada são emblemáticos. Musicalmente a composição reúne elementos do partido-alto e refrões retirados de uma canção folclórica nordestina. Esse gênero regionalista, divulgado na época principalmente pelo Grupo Caxangá, era bem aceito pelo público devido, em grande parte, ao clima nacionalista que se fazia presente no Rio de Janeiro naquela época. A essa fusão foi adicionado ainda o andamento do maxixe, gênero bastante popular naquele momento. Sua letra, de início, fazia uma sátira ao chefe da polícia do Rio envolvido com o episódio da campanha contra o jogo promovida pelo jornal *A Noite*. Mas Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, registrou a música em seu nome na Biblioteca Nacional, malandramente, com outra letra em que "chefe da polícia" era substituído por "chefe da folia". O autor da letra é, na verdade, Mauro Almeida que teve ainda um co-autor chamado Didi da Gracinda. Mais tarde, o próprio Donga teria afirmado que Didi era o autor de toda a primeira parte do samba, incluindo música e letra. A música recebeu várias paródias durante o

⁵⁴ KRAUSCHE, Valter. "Primeiros passos de uma dança maior", em *Trilhas*, Revista do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 1987, p. 81

⁵⁵ ALVES, Henrique. *Sua Excia. o Samba*, São Paulo, Edições Símbolo, 1976, p. 23

carnaval sendo que a mais contundente veio da própria casa de Tia Ciata como uma repreensão à atitude de Donga por ter registrado em seu nome um partido-alto de criação coletiva⁵⁶.

De certa forma, a querela que envolve a gravação desse samba reflete as transformações que a música popular começava a sofrer em função da sua incorporação pela indústria do disco. Uma delas resultou da valorização da individualidade do artista. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a indústria promovia a profissionalização do músico popular, tendia a desvinculá-lo dos laços coletivos através dos quais se dava o processo de criação. De fato, a incorporação do samba e do sambista pela racionalidade da produção industrial e do mercado implicava no desenraizamento do samba o que lhe impunha transformações importantes, inclusive do ponto de vista formal. Segundo Tinhorão, os primeiros sambas gravados apresentavam um estilo amaxixado pelo fato de serem executados por músicos ligados às orquestras das gravadoras e dos teatros musicados onde o maxixe era um gênero muito presente⁵⁷. O samba perdeu ainda outras características importantes como o improvisado da estrofe musical e seu vínculo imediato com a dança. Mesmo assim, outros traços permaneceram, especialmente sua base rítmica representada pela síncopa⁵⁸. De um modo geral, ao ser incorporado pela indústria do disco e pelo teatro musicado, o samba, que dentre as suas múltiplas fontes possuía elementos temáticos e formais de manifestações folclóricas, inicia toda uma trajetória de “refinamento”, convertendo-se numa manifestação musical essencialmente urbana.

O sambista Sinhô (José Barbosa da Silva) talvez seja o que melhor expressou, não só através de suas composições como de seus atos, a gama de conflitos que marcou a incorporação do samba e dos compositores populares pela indústria do disco. É significativa a tranquilidade com que se

⁵⁶ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983, pp. 79-80

⁵⁷ TINHORÃO, José Ramos. 1982(a), op. cit., p. 6

⁵⁸ SODRÉ, Moniz. 1979, op. cit., p. 32

apropriava de músicas, em geral de criação coletiva, registrando-as como de sua autoria. É famosa a frase atribuída a ele que diz: "Samba é como passarinho. É de quem pegar primeiro." Sua preocupação com a profissionalização vai se expressar, por exemplo, na conhecida querela que se estabeleceu entre ele e os compositores frequentadores da casa da Tia Ciata, resultando em várias músicas contendo acusações e réplicas. No samba "Quem são Eles", composto por Sinhô em 1918, que teve grande sucesso no carnaval daquele ano, a letra diz: "*A Bahia é boa terra/ ela lá e eu aqui iáíá/ Ai, ai, ai,/ não era assim que meu bem chorava/ Não precisa pedir que eu vou dar/ dinheiro, não tenho, mas vou sambar.../*. De certa forma, essa composição expressa o desdém do autor em relação aos músicos ainda ligados amadoristicamente às tradições folclóricas e a valorização dos que se firmavam, como ele, enquanto urbanos e profissionalizados⁵⁹.

A letra foi interpretada ainda como uma crítica aos baianos residentes no Rio de Janeiro e provocou reações diversas. Uma delas veio dos irmãos Pixinguinha e China que, mesmo sendo cariocas, sentiram-se também atingidos. No samba *Já te digo*, eles ironizam o fato de Sinhô se esforçar para freqüentar as altas rodas da sociedade carioca (*Ele sofreu/ para usar colarinho em pé*) e falar demais (*ele fala do mundo inteiro/ e já vive avacalhado/ no Rio de Janeiro*)⁶⁰. O esforço de Sinhô para se profissionalizar e para conquistar o reconhecimento dos segmentos sociais superiores manifesta-se ainda no relato de Manuel Bandeira sobre um episódio no qual o sambista, ao exteriorizar sua ira em relação a Catulo da Paixão Cearense e a Villa Lobos, afirma enfaticamente que "poeta era

⁵⁹ "Sinhô", em *Nova História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Abril Cultural, 1977, 2ª edição, p. 6

⁶⁰ Tinhorão mostra que a preocupação com o reconhecimento e a profissionalização era comum à maioria dos sambistas naquela época inclusive aos críticos de Sinhô. Com relação a esse episódio diz o autor: "...o certo é que o samba, surgido de um apanhado de temas anônimos, acabaria mesmo tomando-se exclusivo do grupo de elementos populares que, após lutar para usar *colarinho em pé*, passava a dominar os meios de divulgação da época: as editoras musicais, as casas de música, as gravadoras de discos, as orquestras de teatro de revista, os conjuntos de casas de chope (os "chopes berrantes", por oposição aos cafês-concerto), as orquestras de sala de espera de cinema e, finalmente, o rádio." (TINHORÃO, José Ramos. 1974, op. cit., p. 121)

ele, músico era ele"⁶¹. Por outro lado, em muitas de suas composições carnavalescas, Sinhô tratava de temas religiosos e freqüentemente utilizava-se de termos ou de expressões em "nagô acrioulado" em suas letras, o que demonstrava ainda a presença de tradições folclóricas na sua produção⁶². Auto-denominado o "Rei do Samba", Sinhô foi, dentre sambistas dessa primeira geração, o que melhor adequou a linguagem da música popular às novas condições técnicas de produção e ao mercado. Luiz Tatit observa que suas músicas possuem letras concisas, andamento dinâmico e melodia simples capaz de ser memorizada com facilidade pelo ouvinte. Ele soube utilizar com muita perspicácia os poucos minutos de duração da canção popular industrializada para dar um recado pessoal, para fazer uma sátira social ou puxar uma palavra de ordem qualquer. "Sinhô - diz o autor - chegou a um modelo de melodia simples e direto que caía no gosto do público com a eficácia de um *jingle*"⁶³. Além disso, o "Rei do Samba" explorava ao máximo os espaços que lhe poderiam garantir a divulgação de suas músicas, compondo para o teatro de revista, para o carnaval e fazendo propaganda de seus discos e partituras na tradicional Festa da Penha⁶⁴. Para usar um conceito de Bourdieu, pode-se dizer que ele expressa a constituição de um *habitus* do compositor popular nessa primeira fase da formação da música popular industrializada no Brasil.

Ao mesmo tempo, o advento da indústria do disco intensificou as influências estrangeiras na música popular brasileira. Tinhorão afirma que, de 1903 a 1914, o número de músicas americanas lançadas no mercado brasileiro era insignificante (dois *cake-walks*, três *two-steps*, um *one-step* e um

⁶¹ BANDEIRA, Manuel. "O enterro de Sinhô", citado por ALVES, Henrique. 1976, op. cit., p. 40

⁶² SODRÉ, Muniz. 1979, op. cit., p. 33

⁶³ TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1996, p. 34

⁶⁴ A Festa da Penha, que acontecia no mês de outubro, era, antes do aparecimento do rádio, o local onde os compositores populares divulgavam seus sambas e maxixes que seriam gravados em disco e transcritos em partituras para serem lançados no carnaval. ("Sinhô" em *Nova História da Música Popular Brasileira*, 1977, op. cit., p. 8)

fox-trot). Porém, de 1915 a 1927, quando chega ao final a era da gravação mecânica, esses números cresceram enormemente. Foram lançados nesse período cento e trinta e nove *fox-trots*, vinte e três *one-steps*, sete *ragtimes*, um *charleston* e um *blue*, representando um aumento de cerca de quarenta e dois por cento em relação ao período anterior⁶⁵. Muitos compositores populares, especialmente os chamados "pianeiros" da época, sob a influência desses novos gêneros, começaram a introduzir em suas obras temáticas mais internacionais como o *jazz* e o *rag-time*⁶⁶. Inspirados por esses novos estilos, multiplicaram-se os conjuntos musicais com instrumentos típicos do *jazz*. O interesse e receptividade por parte do público contribuíram para a proliferação desses conjuntos ou pequenas orquestras pelo país, conhecidos por *jazz-bands*⁶⁷. Um dos casos mais conhecidos é o do conjunto "8 Batutas" que surgiu em 1919 tocando em cinema. O curioso é que seus membros receberam influência jazzística mais intensa quando da sua excursão pela França patrocinada pelo dançarino Duque e pelo milionário carioca Arnaldo Guinle. De volta ao Brasil, o conjunto ampliou o número de integrantes e incorporou novos instrumentos mais adequados à formação dos *jazz-bands* como saxofones, clarinetas e pistões⁶⁸.

Se é verdade que, de acordo com Martín-Barbero, o massivo, especialmente na América Latina, implica na hibridação do nacional e o estrangeiro, do estilo de vida popular e a perspectiva burguesa de ascensão social, das práticas que buscam maior identificação com os setores mais endinheirados da população e o cultivo da malandragem; se consiste numa cultura essencialmente urbana que procura compensar com os arroubos de sentimentalismo e passionalidade o seu impulso materialista de atribuir maior importância ao que tem valor eminentemente econômico ou que se

⁶⁵ TINHORÃO, José Ramos. 1990, op. cit., p. 200

⁶⁶ CONTIER, Arnaldo Daraya. 1988, op. cit., p. 16

⁶⁷ Idem, p. 200

⁶⁸ TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*, Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969, pp. 32-3

associa à busca de ascensão social⁶⁹; se de fato esses são sintomas da constituição do massivo no continente, pode-se dizer então que, por volta dos anos vinte, já havia sinais claros da formação de uma cultura e de uma música popular de massa no Brasil.

⁶⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili S/A, 1987, p. 173

CAPÍTULO II - NOS PRIMEIROS TEMPOS DO RÁDIO

Comunicação e Populismo

A partir de 1930, verifica-se no Brasil um conjunto de mudanças políticas e institucionais inseridas no âmbito da longa transição de uma ordem social de caráter agro-exportador para a de base urbano-industrial. O modelo de Estado que emerge desse processo é marcado por uma tendência claramente centralizante e paternalista. Por ter resultado de uma situação de crise aberta pelo desgaste do modelo político da Velha República, o novo governo não possuía uma base social representada por uma coalisão dominante nucleada por uma classe hegemônica. Desse modo, embora tenha sido apoiado pela classe média e por segmentos sociais dominantes como a burguesia industrial e facções oligárquicas pouco comprometidas com a exportação, o governo do pós-30 via-se compelido a conquistar legitimidade perante as massas urbanas. Como diz Weffort, "o poder conquistado pelos revolucionários nos quadros de um compromisso, só encontraria condições de persistir na medida em que se tornasse *receptivo às aspirações populares*"⁷³. Porém, frente a um proletariado emergente, o Estado se pautou por um conjunto de ações destinadas a absorver as reivindicações mais imediatas do movimento operário e, ao mesmo tempo, neutralizar e dismantelar suas organizações de luta autônomas⁷⁴. Configura-se, portanto, um tipo de política populista em que o governo ao mesmo tempo em que se mostra sensível às aspirações das massas urbanas buscando conduzi-las e manipulá-las, é expressão das insatisfações e pressões dessas massas. Ainda segundo Weffort, o populismo foi "uma forma de estruturação de poder para os grupos dominantes e a principal forma de expressão

⁷³ WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, 2ª edição, pp. 50-1

⁷⁴ PAOLI, Maria Celia. "Trabalhadores e cidadania: experiência do mundo público da história do Brasil moderno" em *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, set/dez de 1989, vol. 3, nº7, 50

política da emergência popular no processo de desenvolvimento industrial urbano⁷⁵. Foi nesse novo contexto sócio-político do pós-30, inserido num processo mais amplo de transição de uma ordem agro-exportadora para a sociedade urbano-industrial, que, ao mesmo tempo e de uma forma articulada, deram-se a constituição do massivo e a formação da nacionalidade no Brasil.

A emergência das massas urbanas na cena social, processo que já vinha se manifestando desde o início do século, passou a ser um elemento novo da dinâmica tanto política como cultural do país. Desse modo, o populismo brasileiro pode ser associado, numa perspectiva ampla, ao surgimento de uma cultura de massa. Como diz Ianni, ele é "*a forma política assumida pela sociedade de massas no país*"⁷⁶. Porém, esse processo adquiriu no Brasil contornos específicos se comparado com o de países desenvolvidos. A massificação que aqui se verificou a partir de então levou, de um modo tendencial, a um certo enfraquecimento das formas de solidariedade interna e de consciência da classe trabalhadora em formação desde as primeiras décadas da República. Além disso, deve se considerar que, devido à industrialização recente e ainda incipiente da sociedade brasileira, esse processo não se deu a partir de uma estrutura de classes plenamente constituída como nos países desenvolvidos. Aqui, a massificação, ocorrendo num período de rápida urbanização, contribuiu também para a dissolução das formas tradicionais de sociabilidade vigentes em especial nas zonas rurais; fenômeno que Weffort chamou de massificação "prematura" ou "antecipada"⁷⁷. Mas há ainda outros fatores que diferenciam a massificação ocorrida no Brasil da dos países desenvolvidos. Ao contrário dos Estados Unidos, aqui a constituição do massivo não se deu a partir da existência de uma indústria cultural. Ortiz chama a atenção para o fato de que as empresas ligadas à comunicação de massa no Brasil nessa época

⁷⁵ WEFFORT, Francisco. 1980, op. cit., pp. 62-3

⁷⁶ IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, 3ª edição, p. 207

⁷⁷ WEFFORT, Francisco. 1980, op. cit., p. 54

deparavam com limitações diversas relacionadas com os obstáculos e dificuldades enfrentados pelo nosso desenvolvimento capitalista. "Faltavam a elas - diz o autor - um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador"⁷⁸. Costa Lima, afirma que além da base técnica, a manifestação da cultura de massa, pelo menos nos moldes em que ocorre nos países industrializados, pressupõe a presença de uma sociedade de consumo. Como ainda não se podia reconhecer a existência de uma sociedade de consumo propriamente dita no Brasil, a cultura de massa vai assumir configurações bastante específicas⁷⁹.

Martín-Barbero reconhece que é a partir de 30, aproximadamente, tem início a formação de uma cultura massiva em grande parte dos países latino-americanos. Porém, até o final dos 50 aproximadamente, os meios de comunicação atuaram principalmente como elementos mediadores da relação entre o Estado e as massas. A "eficácia e o sentido social dos meios", segundo o autor, estão muito mais relacionados com o modo como foram apropriados e o reconhecimento que as massas populares fizeram de si próprias através deles do que com o seu próprio caráter empresarial e integrador. O sentido da estrutura econômica dos meios e a ideologia por eles difundida vincula-se às relações e aos conflitos que marcam essa fase histórica das sociedades latino-americanas, ou seja, "o conflito entre massas e Estado, e sua 'comprometida' resolução no populismo nacionalista e nos nacionalismos populistas." Além disso, a ideologia nacionalista foi, em maior ou menor grau, um componente importante do imaginário dos governos populistas do continente que, utilizando-se dos meios massivos, atuaram no sentido de converter "as massas em povo e o povo em Nação." De uma certa maneira, a eficácia dessas ações se dava na mesma proporção em que as massas reconheciam nos bens culturais veiculados pelos meios de comunicação algumas de suas expectativas, demandas e suas

⁷⁸ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 48.

⁷⁹ LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1982, 3ª edição, p. 55

próprias formas de expressão. Foi em grande parte através desse *modelo populista de constituição do massivo* que se realizou em países da América Latina a gerência da "crise de hegemonia, o parto da nacionalidade e a entrada na modernidade"⁸⁰.

No Brasil, se o jornal desempenhou um papel estratégico na mobilização da opinião pública e de segmentos sociais de elite na abolição da escravatura e na proclamação da República, o rádio transformou-se no principal meio de penetração popular a partir do final dos anos 20⁸¹. Em meados dos anos 30, na composição das programações de rádio brasileiro, a música popular passou a ocupar uma posição de destaque. Aliás, ela foi certamente a manifestação cultural de maior expressão nessa primeira fase da formação da cultura massiva no Brasil.

Rádio e Disco

As primeiras experiências com radiocomunicação no Brasil ocorreram do início deste século⁸². A fase amadora da radiofonia estende-se até os anos vinte, período em que grupos de aficionados pela "diversão tecnológica" formavam os "radiochubes" e montavam receptores para captar principalmente transmissões de navios.

⁸⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesus. 1987, op. cit., pp. 178-9

⁸¹ CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa*, São Paulo, Cortez Editora, 2ª edição, 1982, p. 79

⁸² Tinhorão afirma que em 1892 o padre gaúcho Roberto Landell realizou experiências pioneiras na cidade de Mogi das Cruzes com válvulas de três eletrodios, transmitindo e captando sons à distância. (TINHORÃO, José Ramos, 1981, op. cit., p. 33)

Em 1922, a radiofonia foi inaugurada oficialmente nos Estados Unidos com a transmissão dos resultados das eleições americanas pela KDKA, Westinghouse Electric Company, em Pittsburg. No mesmo ano, fato similar ocorreu no Brasil. Em 7 de setembro, uma pequena emissora de 500 watts montada pela Westinghouse no Morro do Corcovado transmitiu o discurso do Presidente Epitácio Pessoa durante a inauguração da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Nessa mesma época, a Western Electric Company apresentou na exposição duas emissoras com a mesma potência que foram compradas pelo governo brasileiro para serem utilizadas nos serviços de radiotelegrafia. Uma delas foi montada na Praia Vermelha em julho de 1923⁸³.

Mas a entrada efetiva da radiodifusão no Brasil se deu em 20 de abril de 1923 com a inauguração da "Rádio Sociedade do Rio de Janeiro", instalada, de início, na Academia Brasileira de Ciências, por iniciativa do antropólogo e educador Roquette Pinto e do cientista Henrique Morize.

Roquette Pinto via com grande entusiasmo a entrada do rádio no Brasil e acreditava que seria capaz de convertê-lo num "meio formidável de expansão cultural". Mais do que isso, defendia uma radiofonia educativa capaz de assumir a "dianteira num grande movimento civilizador" no país⁸⁴. Segundo Renato Murce, o rádio naqueles anos veiculava apenas "um tipo de cultura, com uma programação quase só da música chamada erudita, conferências maçantes, palestras destituídas de qualquer interesse(...) Nada de música popular. Em samba, então, nem era bom falar.", dizia ele⁸⁵. Alguns músicos modernistas também alimentavam a expectativa de que o rádio se transformasse num meio de comunicação voltado para a educação e a "civilização" do povo. Ainda em 1930, o compositor Luciano Gallet encaminhou ao governo Getúlio um projeto de organização do sistema

⁸³ *Idem*, pp. 34-35

⁸⁴ *Idem*, pp. 35-36

⁸⁵ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, p. 36

radiofônico contendo a definição de uma programação oficial destinada a veicular uma "cultura geral". Essa programação, que de certo modo antecipava o que viria a ser a "Hora do Brasil" alguns anos depois, deveria incluir concertos de música erudita visando a "educação nacional" e o apoio aos artistas brasileiros⁸⁶.

Durante os primeiros anos do rádio no Brasil, os estúdios eram bastante rudimentares. Normalmente contavam com um transmissor, um microfone e um toca-discos. O comando da programação ficava normalmente a cargo de apenas um indivíduo que acumulava as funções de locutor e contra-regra⁸⁷. O sistema de recepção também era precário. Era a época dos *galenas*, aparelhos feitos em casa contendo um cristal de galena, um regulador de contatos, um condensador de sintonia e fones de ouvido, equipamentos que eram montados, geralmente, em caixas de charutos. A instalação incluía ainda uma antena esticada entre dois bambus e uma tomada de terra⁸⁸. "Ouvir música pelo rádio no sistema de galenas - dizem Vasconcelos e Cáurio - era quase um suplício chinês. Qualquer trepidação fazia com que se perdesse a faixa da estação e, com ela, a música transmitida. Só mesmo o caráter de novidade poderia explicar-nos hoje porque tantos ficavam várias horas seguidas sofrendo, com o fone no ouvido, à escuta dessas pioneiras e heróicas transmissões radiofônicas⁸⁹.

Foi a partir de 1927, com a nova tecnologia de gravação representada pelo sistema elétrico, que se verificou uma sensível melhora tanto da qualidade das gravações como das transmissões de

⁸⁶ CONTIER, Arnaldo Daraya. 1988, *opc. cit.*, pp. 313-314

⁸⁷ TINHORÃO, José Ramos. 1981, *op. cit.*, p. 38

⁸⁸ *Idem*, p. 36

⁸⁹ VASCONCELOS, Ary e CÁURIO, Rita. "A Vez da Voz", em *Brasil Musical: viagem pelos sons e ritmos populares*, (vários autores), Rio de Janeiro, Art Bureau, 1988, pp. 172-173

música pelo rádio. O novo processo contribuiu decisivamente para a expansão do mercado de discos atraindo grandes gravadoras internacionais para o país⁹⁰.

A Odeon inaugurou a fase da gravação elétrica em território nacional com o disco de Francisco Alves contendo de um lado a marcha *Albertina* e de outro o samba *Passarinho do má*, composições de Duque (Antônio do Amorim Diniz). No ano seguinte, a Parlophon, subsidiária do mesmo grupo internacional da Odeon, torna-se a segunda gravadora da fase elétrica no Brasil, mas encerra suas atividades três anos depois. Em 1929, foi a vez da Columbia, da Victor e da Brunswick. Esta última atuou no país por um período muito breve. De 1933 até aproximadamente o final da Segunda Guerra Mundial, a produção fonográfica brasileira esteve a cargo de três grandes fábricas: Odeon, Victor e Columbia⁹¹.

A gravação através de processos elétricos levou a um ajuste técnico da música popular aos novos equipamentos utilizados para o registro sonoro. Esses meios permitiram que intérpretes dotados de recursos vocais modestos pudessem ser incorporados ao estrelato. De certo modo, a era da gravação elétrica possibilitou a formação de novos estilos de interpretação que destoavam do tradicional canto pretensamente operístico dos cantores mais antigos. A partir do final dos anos vinte, despontaram novos intérpretes que se transformaram em verdadeiros ídolos do público como

⁹⁰ No final do anos 20, a entrada de grandes empresas estrangeiras ligadas ao ramo fonográfico levou ao desaparecimento das gravadoras nacionais que surgiram nas primeiras décadas do século, principalmente a Casa Edison. (TINHORÃO, José Ramos. 1981, p. 30) É importante destacar que, internacionalmente, a indústria fonográfica já nasceu com uma estrutura monopolista. Logo nos primeiros anos deste século, cinco grandes empresas controlavam o mercado mundial de música gravada. Os cilindros eram comercializados nos Estados Unidos por Edison e na França por Pathé. A produção discográfica permaneceu inicialmente sob controle da Victor Records, nos Estados Unidos, e do grupo Gramophone na Inglaterra e na Alemanha. A Columbia norte-americana especializou-se, inicialmente, na comercialização dos suportes tanto para discos como para cilindros. Com a obsolescência destes, a companhia Edison desapareceu e a Pathé adaptou-se ao disco. No período entre guerras, a RCA assumiu o controle da Victor Records (1929) e a CBS adquiriu a parte norte-americana da Columbia. A porção européia do grupo fundiu-se à Pathé (1928) e em seguida à Gramophone Company inglesa (1931), o que resultou na Electric and Musical Industries (EMI). Em 1937, a Deutsche Gramophonon associou-se à Telefunken sendo adquirida pela Siemens quatro anos mais tarde e, no final da guerra, acabou incorporada pela Philips. Daí surgiram duas novas empresas: a Phonogram (Philips) e a Polydor (Siemens). (FLICHY, P. 1982, op. cit., p. 23)

⁹¹ SANTOS, Alcino (e outros). *Discografia Brasileira: 78 rpm - 1902/1964*, Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, vols, 1-2-3, 1982.

Francisco Alves, Mário Reis, Aracy Cortes, Orlando Silva, dentre outros. Além disso, favoreceu a participação de grandes orquestras nas gravações e a projeção de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnattali que criaram estilos de orquestração que se converteram em componentes importantes da linguagem da música popular brasileira.

Com o novo sistema de gravação, passaram a ser utilizados no Rio de Janeiro os primeiros rádios munidos de alto-falantes dinâmicos e as vitrolas elétricas. "A energia mecânica contida no sulco dos novos discos, gravados pelo sistema elétrico, era convertida em energia elétrica, que o alto-falante novamente transformava em energia mecânica. Sons até então inéditos em gravação puderam ser percebidos, incluindo as baixas frequências e os sons sibilantes. Com o rádio aperfeiçoado, a vitrola elétrica e os discos gravados por sistema também elétrico, não havia mais necessidade de se gritar e se apurar o ouvido: podia-se cantar e ouvir com naturalidade"⁹². Essa melhoria tecnológica deu grande impulso ao desenvolvimento da radiofonia comercial, à indústria do disco e ao mercado de música popular no Brasil.

A partir de 1930, o rádio saiu da sua fase cultural-educativa para a comercial tornando-se mais popular e voltado principalmente para o entretenimento. As emissoras começaram a se organizar como empresas. Um decreto do governo de Getúlio Vargas de 1º de março de 1932, contrariando a expectativa de intelectuais e artistas modernistas, autorizou as rádios a recorrerem à publicidade para formarem suas receitas. Desse modo, elas deixaram de depender de contribuições de ouvintes ou de ações filantrópicas. As programações tornaram-se mais regulares, melhor produzidas e o público se ampliou. O governo optava pelo modelo comercial de radiofonia guardando uma certa semelhança com o *broadcasting* norte-americano. A partir desse momento, o rádio passou a desempenhar um papel relevante no estímulo ao consumo principalmente de bens industrializados no país. Ao mesmo

⁹² *Idem*, p. 173

tempo, transformou-se no principal núcleo de veiculação de música popular. Descobrimo novos talentos, divulgando e ampliando os espaços para a profissionalização dos músicos, acabou se sobrepondo às gravadoras que se converteram em apêndices das emissoras.

Os elementos apresentados até aqui e a discussão que se seguirá, neste e no próximo capítulo, não se pautarão pelo reconhecimento de uma relação de pura subordinação entre os fatores. 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 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. Pretende-se identificar esses processos tanto no trabalho dos compositores populares dos morros cariocas, que vão produzir um samba de conotações urbanas mais definidas, como nas atividades de músicos e produtores de classes média. Dentre eles, Noel Rosa, Almirante e Braguinha (João de Barro) terão seus trabalhos analisados de maneira mais detalhada.

Os bambas do Estácio e o samba de morro

Uma das grandes fontes de composições para a indústria do disco na fase elétrica foi a produção dos sambistas do Bairro do Estácio de Sá. Juntamente com Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, e Morros da Providência e São Carlos, o Estácio de Sá formava uma área, no começo do século, marcada pela presença de uma vasta comunidade de ex-escravos e descendentes. No final dos anos vinte, o bairro era habitado principalmente por uma população composta por subempregados e desempregados, sendo reconhecido como um reduto de malandros perigosos. Os *bambas*, como eram chamados os líderes da malandragem, eram personagens visados pela polícia⁹³.

O crescimento populacional do Rio de Janeiro nas primeiras décadas deste século levou à ocupação de novos bairros e dos morros pela população pobre. Os espaços disponíveis tornaram-se mais escassos. Os subúrbios não mais dispunham de casas amplas como a Saúde e a Cidade Nova. Era a época dos barracos. Gradativamente, os pontos de encontro dos sambistas foram se deslocando dos amplos espaços privados das casas das "tias" baianas para os exíguos espaços públicos dos botequins. E o botequim converteu-se, nessa época, numa espécie de instituição razoavelmente democrática. Nas palavras de Máximo e Didier, "...é a instituição que mais serviços comunitários presta aos homens do bairro.(...) Vendendo refeições fiado, emprestando dinheiro, fixando em suas paredes anúncios manuscritos pedindo ou oferecendo empregos, pondo seu telefone à disposição dos que não tem (...),

⁹³ TINHORÃO, José Ramos. "Com Pandeiro, Culca, Surdo e Tamborim", em *Samba de Terreiro e de Enredo*, Col. História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1982 (b). p. 5

oferecendo suas mesas para quem quer que seja, o botequim realmente serve e integra a comunidade"⁹⁴. É desse segmento social e desse cotidiano que surgiu um novo tipo de samba que se diferenciou inclusive em alguns aspectos formais do samba da Cidade Nova e que acabou alimentando boa parte da produção fonográfica dos anos 30 e 40.

A má fama que pesava sobre os malandros do bairro e as constantes repressões policiais que enfrentavam seus moradores durante os carnavais fizeram com que um grupo de bambas reunindo, dentre outros, Ismael Silva, Rubens Barcelos e Alcebiades Barcelos, Sílvio Fernandes, Edgar Marcelino dos Santos, tomasse a iniciativa de formar uma agremiação com o objetivo de obter a mesma proteção policial destinada aos ranchos e às grandes sociedades carnavalescas da cidade. Em 1927, era fundada a escola de samba *Deixa Falar*. Originária de antigos blocos, ela não apresentava, de início, enredos e alegorias. A própria origem social dos membros da escola impedia a incorporação de orquestra, coral e de fantasias suntuosas aos seus desfiles como acontecia com os ranchos tradicionais. Na realidade, tratava-se de um bloco carnavalesco.

A denominação de escola de samba atribuída à agremiação expressa uma gama de ambigüidades. Segundo o próprio Ismael Silva, ela foi inspirada na Escola Normal existente no bairro. Porém, é importante lembrar que a denominação escola foi reivindicada pelo rancho Ameno Resedá com a intenção de atribuir um caráter pedagógico à sociedade preocupada em formar carnavalescos capazes de dar à festa de Momo um tom mais "artístico" e de "bom gosto"⁹⁵. De certa forma, os fundadores da *Deixa Falar* buscavam, como os integrantes do Ameno Resedá, e a sua maneira, conquistar legitimidade e reconhecimento para a sua organização. Com isso visavam, dentre outras

⁹⁴ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília, Editora UnB/Linha Gráfica Editora, 1990, pp. 97-98

⁹⁵ EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que virou escola*, Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965, p. 20

coisas, escapar da repressão policial e, ao mesmo tempo, conquistar espaços para fazer samba⁹⁶. O exemplo foi seguido por outros grupos vizinhos que criaram logo depois a Estação Primeira de Mangueira, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, a Escola de Samba Império Serrano, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, etc.

Ao mesmo tempo, os bambas do Estácio introduziram inovações no samba. Para Ismael Silva, os sambas que eles faziam destinavam-se aos blocos carnavalescos. Por isso, seu ritmo foi adequado ao caminhar dos foliões durante o desfile. Era um samba mais "marchado". O da Cidade Nova animava os bailes promovidos pelas "tias" baianas, por isso, dentre outras razões, era muito assemelhado ao maxixe. Além disso, novos instrumentos foram incorporados como a caixa surda e o tamborim, inovações atribuídas a Bide (Alcebíades Barcelos)⁹⁷.

Mais do que isso, os compositores do Estácio, juntamente com os de outros morros cariocas, vão introduzir no samba temáticas novas, tipicamente urbanas, que foram se consolidando ao longo da história da música popular brasileira. Pode-se dizer que com eles o samba se libertou das suas raízes folclóricas que ainda estavam presentes na produção dos freqüentadores da casa da tia Ciata.

De modo geral, esse tipo de samba "negro-proletário" do morro expressava o cotidiano da malandragem dos morros, um universo cindido entre dois campos ao mesmo tempo opostos e

⁹⁶ LOPES, Nei. *O Samba, na realidade...: a utopia da ascensão social do sambista*, Rio de Janeiro, CODECRI, 1981, p. 25

⁹⁷ CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, Rio de Janeiro, Editora Fontana LTDA, s/d, p. 21. Tinhorão analisa com mais detalhes a distinção entre o samba da Cidade Nova e o do Estácio afirmando que "essa nova forma de samba urbano - daí em diante conhecido como samba carioca - afastou-se definitivamente do velho modelo do partido alto dos baianos quando, pela necessidade de propiciar o andamento mais solto, pelas ruas, da massa dos foliões comprimidos dentro das cordas de segurança, que limitavam a área dos blocos e escolas, a turma do Estácio (por iniciativa de Alcebíades Barcelos, o Bide, segundo consta) introduziu na seção de pancadaria o surdo de marcação. O som desse tambor encarregado de fazer prevalecer o tempo forte de 2/4, como que empurrava de fato o samba para a frente - tal como reivindicava para o estilo o pioneiro do Estácio, Ismael Silva -, mas, ao mesmo tempo, por oposição ao movimento algo em volteios do partido alto (que neste ponto se aproximava do maxixe), levava ao risco de simplificação ao nível da marcha, ao acelerar-se o ritmo." (TINHORÃO, José Ramos. 1990, op. cit., p. 231)

complementares. De um lado, o *barracão*, representando a vida privada, familiar, com a presença da mulher companheira, a estabilidade afetiva, elementos indispensáveis, enfim, para que o homem pudesse se dedicar a um trabalho honesto. Era o pólo da ordem. Por outro lado, a "*orgia*", sempre associada ao prazer, ao botequim, ao ócio, ao cabaré, à boemia, à prostituição e à malandragem; o pólo da desordem. Além disso, o universo do sambista estava centrado na figura masculina. A partir dela, o compositor construía uma representação multifacetada da mulher que, ao circular por esses espaços, acaba por articulá-los, embora de forma tensa e instável.

Berlink, ao pesquisar letras de música popular brasileira, identifica a existência de três tipos puros de mulher idealizados pelos sambistas. Em primeiro lugar, a mulher "doméstica", associada ao lar, à fidelidade, à passividade e à submissão. Trata-se da personagem que reforça a posição do homem enquanto "rei do mundo" - que tem direito de fazer boemia, pois conta, justamente, com uma mulher no lar para servi-lo"⁹⁸. O segundo é o da mulher "piranha", relacionada à orgia, à traição e ao prazer. Ela "controla e desorganiza as relações sociais do homem gerando a 'dor de cotovelo', a desconfiança e reforçando a prática da malandragem"⁹⁹. Por serem esses dois tipos partes indissociáveis dos polos da ordem e da desordem, elementos constitutivos de um cotidiano marcado pela repetição e pela rotina, o sambista busca a saída na imaginação ou no sonho. Daí o terceiro modelo definido pelo autor como da mulher "onírica" que é delineado a partir de *slogans* românticos e desprovido de realidade. O sambista a concebe muitas vezes como uma miragem à distância. "Nesse sentido, a correlação de sonho é a solidão porque não implica numa relação e sim numa procura"¹⁰⁰.

⁹⁸ BERLINK, Manuel Tosta. "Sossega Leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular", em *Contexto*, São Paulo, HUCITEC, nº 1, nov. de 1976, p. 103

⁹⁹ *Idem*, p. 109

¹⁰⁰ *Idem*, p. 112

Muitos dos elementos que compõem esses arquétipos já estavam presentes nos sambas do Estácio. *A malandragem eu vou deixar/Eu não quero saber da orgia/.../Arranjei uma mulher/Que me dá toda vantagem/Vou virar almofadinha*¹⁰¹. Nessa letra, o malandro se propõe a deixar a malandragem, se regenerar, ser bem sucedido na vida, por causa de uma mulher. Em outra situação promete se regenerar se a mulher jurar que lhe ama. Caso contrário prefere continuar na orgia: *Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso me regenerar/Mas se é/Para fingir, mulher/A orgia assim não vou deixar*¹⁰². No caso de Ismael Silva, a alternativa aos modelos de mulher "doméstica" e "piranha" não desemboca na busca da mulher "onífrica" e no conseqüente mergulho na solidão e no sofrimento. Ao contrário, Ismael procura se convencer de que estar só é condição de felicidade: *.../E pra não ter em quem pensar/Eu vivo só e sou muito feliz*. Para perpetuar essa situação ele se apoia no que Medeiros de Camargo define como o "código da `jura"¹⁰³. *Não tenho amor/Nem posso amar/Pra não quebrar/Uma jura que fiz*¹⁰⁴.

Mas a produção dos sambistas de morro tem como outra característica importante a maneira através da qual o compositor busca o equilíbrio entre melodia e letra. Segundo Tatit, uma das peculiaridades do cancionista, de um modo geral, é a técnica de articular melodia e texto; duas dimensões, ao mesmo tempo, fundamentais e antagônicas da canção. Antagônicas porque enquanto a melodia sugere a continuidade da linguagem musical, o texto implica na sua segmentação. Nessa contradição reside, segundo o autor, toda "tensividade da canção."

¹⁰¹ *A Malandragem*, Alcebiades Barcelos (Bide) e Francisco Alves, Odeon, nº 10113, 1928

¹⁰² *Se você jurar*, Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, Odeon, nº 10747, 1931

¹⁰³ CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*, Rio de Janeiro, Livraia José Olympio Editora, 1980.

¹⁰⁴ *Uma jura que fiz*, Ismael Silva e Francisco Alves, Odeon, nº 10928, 1933

De acordo com a temática da letra, o compositor pode oscilar em duas direções. Normalmente, em se tratando de um tema amoroso, ele tende para a continuidade melódica prolongando as vogais e reduzindo a pulsação rítmica da composição. Nesse caso, o sujeito busca aproximar o ouvinte ao seu estado apaixonado. Ele procura reforçar a "tensividade passional da canção." Por outro lado, pode enfatizar a segmentação reduzindo a duração das vogais e valorizando os choques consonantais. A canção torna-se mais ritmada, marcada pelo predomínio de "impulsos somáticos", sugerindo a dança.

No caso dos sambistas de morro, grande parte das suas composições destinava-se ao carnaval. Mesmo os sambas que tratavam de temas amorosos eram, em geral, bastante ritmados. Porém, já eram portadores dos elementos formais que iriam se acentuar nas décadas posteriores dando origem a duas grandes linhas temáticas e estilísticas da música popular. De um lado, o *samba malandro*, ritmado, enaltecendo a vadiagem, a orgia, a valentia, etc. Geraldo Pereira e Wilson Batista foram seus principais representantes. De outro, o *samba-canção* melodioso e com temáticas lírico-amorosas. Há toda uma geração de compositores ligados a essa tradição, dotados de uma "dicção romântico-rebuscada", em alguns casos com pretesões semi-eruditas, da qual fazem parte Cartola, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, Lupicínio Rodrigues, Orestes Barbosa, Carlos Cachaca, e outros. A configuração desses novos "gêneros" foi reforçada pelo próprio desenvolvimento da indústria fonográfica que, em função da ampliação do mercado de discos a partir de 1930, passou a lançar seus fonogramas antes e depois do carnaval. Os primeiros continham sambas e marchas carnavalescas e os chamados lançamentos de "meio-de-ano" veiculavam principalmente canções românticas.

Esse novo tipo de samba vai chegar até a indústria do disco através da atuação de artistas como o cantor Francisco Alves, por exemplo. Iniciando sua carreira de intérprete em circos e teatro

musicado, Francisco Alves gravou seus primeiros fonogramas ainda pelo sistema mecânico, interpretando principalmente composições de Sinhô. Na fase da gravação elétrica aproximou-se dos sambistas do Estácio em busca de composições novas para ampliar seu repertório. Transformou-se então no principal comprador de sambas dos compositores dos morros cariocas. O negócio era feito através da compra integral do samba, caso em que o nome do verdadeiro compositor ou não aparecia no disco, ou dava ao comprador o direito de figurar nos créditos como co-autor. Foi dessa maneira que Francisco Alves tornou-se parceiro de Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos, Cartola, e outros.

Essa produção, que se disseminou por outros bairros populares do Rio de Janeiro, talvez seja a que Mário de Andrade qualificava ora de "submúsica", ora de expressão do caráter nacional. A idéia de submúsica estava associada para ele ao fato de que os compositores tanto de samba como de marchinhas e frevos para o carnaval já não eram indivíduos "nitidamente populares", ou seja, eram "desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de 'folclórica.'" Ao mesmo tempo em que assimilavam as influências urbanas, não possuíam suficiente educação musical e poética. Suas composições, via de regra, não passavam de "carne para alimento de rádios e discos." Por outro lado, Mário de Andrade reconhecia no samba uma "tristeza admirável", um caráter "trágico" e "lancinante" que o fascinava. Ele chega a dizer que "o samba é de uma intensidade dramática, muitas vezes esplêndida." Porém, afirma que, como música urbana, é inconsistente e mutável. "É possível" - diz ele - "que, dentro de poucos anos, mude de caráter, porque toda esta música urbana, mesmo de gente do morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não têm assento numa tradição necessária.

"E, no caso, o nosso caráter nacional, não definido, atravessado de internacionalismo e influências estrangeiras fatais, seria essa necessária tradição"¹⁰⁵.

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*, Rio de Janeiro, Martins/MEC, 1976, pp. 280-1-2

O fato é que o samba acabou se convertendo numa espécie de reserva de "tradição" e "autenticidade" sendo ativada em determinados momentos por músicos e compositores como, por exemplo, os da geração Bossa Nova que, a partir do engajamento proposto pelos Centros Populares de Cultura (CPCs) nos anos 60, voltaram-se para as "raízes populares" da música popular brasileira.

Vila Isabel também dá Samba

No final da década de 20, um grupo de jovens seresteiros, compositores e intérpretes de classe média, quase todos residentes em Vila Isabel, ingressou no mundo do disco e do rádio, contribuindo para a transformação do samba em gênero aceito e reconhecido nacionalmente.

Embora fosse habitado por uma classe média ascendente relativamente expressiva¹⁰⁶, a Vila Isabel apresentava uma população bastante diversificada. Provavelmente essa característica era devida a sua proximidade com bairros muito distintos do ponto de vista sócio-econômico como, de um lado, a Tijuca, de classe média-alta e remediada, e de outro, os morros da Mangueira e dos Macacos com suas primeiras favelas. Esse perfil do bairro pode ter favorecido o contato dos setores médios da população com o samba dos morros e bairros populares vizinhos, propiciando aquilo que Tinhorão chama de a "promiscuidade vitalizadora"¹⁰⁷. Em 1928, os jovens Erasmo Vollmer, Edmundo Vidal, Carlos Alberto Ferreira Braga (Braguinha), juntamente com outros colegas do Colégio Batista, formaram um conjunto, batizado de Flor do Tempo, que passou a animar festas, reuniões sociais e bailes em casas de família da Tijuca, Vila Isabel e Andaraí. Devido ao relativo sucesso alcançado com suas apresentações, reforçado com a participação de Henrique Foreis Domingues (Almirante), recebeu, o conjunto, o

¹⁰⁶ Haroldo Barbosa fazia uma comparação entre a Vila Isabel dos anos 20 e 30 e o Bairro de Ipanema dos anos 60. Ver CABRAL, Sérgio. 1990, op. cit., p. 41

¹⁰⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*, Rio de Janeiro, Editora Saga, 1966, p. 32

convite da Parlophon para gravar um disco. Com a perspectiva da profissionalização o grupo mudou sua formação, reduzindo o número de componentes, incorporou Noel Rosa como cantor e violonista, e mudou o nome para Bando de Tangarás.

Buscando ampliar seus quadros de intérpretes e artistas, as novas gravadoras que atuavam no Brasil interessaram-se, num primeiro momento, pelos músicos amadores de classe média que, na maioria das vezes, estavam mais interessados na experiência de gravar um disco do que na profissionalização de fato. Além disso, muitos desses músicos compunham, escolhiam o repertório a ser gravado, faziam os arranjos e ensaiavam por conta própria, deixando para a empresa somente os gastos com o suporte material das gravações. Eram, portanto, músicos relativamente baratos, o que justifica a abertura de oportunidades oferecidas a eles pelas gravadoras¹⁰⁸. É interessante notar que os integrantes dos Tangarás optaram, de início, pelo amadorismo. Decidiram não receber pelas apresentações em casas de família, clubes e shows. No máximo, estavam dispostos a aceitar parcelas dos lucros que as gravadoras obtivessem com a venda dos seus discos. Para a classe média daquela época, viver de música era uma prática que não gozava de boa reputação. Era o próprio Almirante quem dizia: "- não podemos deixar que nos confundam com profissionais." Por essa mesma razão, Braguinha propôs que cada membro do grupo adotasse um pseudônimo. Ele próprio adotou o nome de um pássaro: João de Barro¹⁰⁹.

Embora possuísse um repertório bastante variado, o conjunto era visivelmente influenciado pela música regional. Nos anos 20, além das valsas, modinhas, maxixes, *fox-trot* e outros gêneros de procedência estrangeira, conjuntos de tradição nordestina como o Grupo de Caxangá e os Turunas da Mauricéia, com suas toadas, côcos, emboladas, cateretês e modinhas sertanejas, conquistaram um

¹⁰⁸ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. 1990, op. cit., p. 102

¹⁰⁹ *Idem*, pp. 103-104

público relativamente amplo. Esse novo repertório ganhou espaços importantes em teatros e na própria indústria fonográfica.

A aceitação desses gêneros devia-se, em parte, ao seu apelo regionalista e nacionalista. Pode-se dizer que a moda da música regionalista no Rio de Janeiro nessa época estava relacionada com a preocupação das elites intelectuais e modernistas em valorizar esse tipo de manifestação musical - em detrimento dos ritmos populares urbanos - como o portador de valores culturais populares positivos e capazes de constituir a identidade nacional. Isso pode explicar, pelo menos em parte, a razão da boa aceitação da música regional pelo público de música gravada da época composto basicamente por setores médios e de elite.

Mas tanto o Flor do Tempo como os Tangarás incluíam, ao lado das toadas sertanejas, alguns sambas e marchinhas de carnaval. Isso contribuiu, segundo Severiano, para a absorção do samba pela classe média carioca. "Era o samba em sua ascensão social:" - diz ele - "do quintal da Tia Ciata às salas de visita da Tijuca e Vila Isabel"¹¹⁰.

Vale a pena registrar como a preferência dos setores médios da sociedade carioca pela música regional e, ao mesmo tempo, a expectativa que alimentavam por um tipo de samba menos "rústico" acaba se manifestando, sutilmente, num comentário sobre um disco dos Tangarás publicado pela revista *Phono-Arte*. "Almirante trai seu sentimento de nortista através de dois melancólicos e agradabilíssimos sambas de sua autoria: *Tamburete* (letra de Erasmo Vollner) e *Confessa!*, gravados no disco 13.044 (Odeon). Como se sabe, o samba é um privilégio do carioca. Os dois sambas de Almirante são, no entanto, à moda do Norte, isto é, neles encontramos mais 'alma' do que mesmo 'requebros' tão característicos dos sambas daqui"¹¹¹.

¹¹⁰ SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*, Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música - Divisão de Música Popular, 1987, p. 22

¹¹¹ Citado por MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos, 1990, op. cit., p. 108

Mas o samba com "requebros" também vai fazer parte do repertório dos Tangarás. Em 1930, o conjunto gravou o *Na Pavuna*, composto por Candoca da Anunciação (pseudônimo de Homero Domelas) e Almirante, que teve grande sucesso no carnaval daquele ano. Essa gravação inaugurou uma nova concepção de arranjo rítmico para a música popular. Almirante levou para o estúdio um conjunto de ritmistas com instrumentos que vinham sendo incorporados pelas escolas de samba. Após quebrar as resistências do técnico da Odeon, a gravação foi realizada com tamborins, cuícas, surdos, pandeiros e reco-recos¹¹². Na fase mecânica da gravação, os sons produzidos por esses instrumentos não seriam registrados com um mínimo de nitidez. Portanto, a inclusão deles no arranjo desse samba representou mais um passo do processo do ajuste técnico da música popular à era da gravação por meios elétricos.

A gravação e o sucesso de *Na Pavuna* inspirou outra experiência mais ousada dos Tangarás. Na procura de uma música para o segundo lado da gravação de *Mulata*, resolveram compor um samba que seria acompanhado por uma bateria formada por instrumentos improvisados com latas velhas. A letra fazia referência ao próprio material empregado na gravação. Em cada verso, um dos músicos falava das características da lata velha utilizada em lugar do instrumento de percussão. Foram incluídos latas de goiabada, querosene, creolina e até um penico. A idéia bem humorada partiu principalmente de Almirante e João de Barro e foi acatada pelo então diretor artístico da Odeon/Parlophon, o maestro Eduardo Souto. Excelente músico, pianista, compositor, orquestrador e regente, Eduardo Souto garantia espaços para experiências desse tipo na gravadora, o que acabava contribuindo para iniciativas inovadoras. Sua atuação como agente mediador entre a criação musical vinda da rua e a racionalidade da indústria do disco garantiu a realização de muitas outras experiências sonoras que acabaram sendo incorporadas às linguagens da música popular. Proporcionou, por exemplo, a abertura dos estúdios a

¹¹² SEVERIANO, Jairo. 1987, op. cit., p. 28

percursionistas dos morros e sambistas populares intuitivos, até então marginalizados pela indústria. Isso contribuiu de forma significativa para a diversidade e riqueza dos catálogos da gravadora¹¹³. Além disso, permitiu uma maior interação entre os músicos do morro e os da classe média, que se vai realizar principalmente no estúdio de gravação gerando um tipo de samba cada vez mais híbrido; cada vez mais nacional e menos étnico.

Do Bando de Tangarás saíram três nomes cujas carreiras foram de grande importância para a história da música popular brasileira. Foram eles: Noel Rosa, Braguinha e Almirante. Cada um a seu modo, atuou no sentido de estilizar o samba e de torná-lo aceito e reconhecido pelas elites brasileiras.

Tem Poeta na Vila

Noel Rosa, durante apenas sete anos de atividade como compositor e intérprete, deixou uma obra não só extensa mas que se converteu na base do samba moderno.

Aos quinze anos já dominava o violão e participava de serenatas pelo bairro de Vila Isabel. Foi integrante do Bando de Tangarás porém sem se dedicar com exclusividade ao conjunto. Mantendo uma certa independência em relação ao grupo, voltou-se mais para a sua carreira individual.

Suas primeiras composições apresentavam influências do regionalismo das canções dos grupos nordestinos. Datam dessa fase a toada *Festa no Céu*, a embolada *Minha Viola* e a canção sertaneja *Mardade da Cabocla*, que não chegou a ser gravada. Desta última, Noel aproveitou o tema para compor, em 1932, *Quando o samba acabou*. Talvez esta seja a composição que melhor reflete a transição do "Poeta da Vila" do estilo sertanejo para o de sambista urbano. A letra desse samba ainda

¹¹³ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. 1990, op. cit., pp. 129-130

apresenta traços das composições regionalistas especialmente no que refere a sua estrutura narrativa¹¹⁴.

Pode-se dizer que Noel depurou a linguagem do samba moderno. Suas melodias e o tratamento poético que deu às letras influenciaram as futuras gerações de compositores. Segundo Tatit, Noel deu profundidade ao samba sem ultrapassar os limites formais da canção popular. Para o autor, "ele percebeu que uma pequena extensão de linha melódica é suficiente para içar conteúdos complexos, desde que o texto dê margem a tal explanação"¹¹⁵. Ao mesmo tempo, afastou-se da nostalgia bucólica das canções sertanejas e manteve-se sempre distante do semi-eruditismo dos compositores de samba-canção¹¹⁶. É difícil identificar as principais influências sofridas por Noel. Tudo indica que Sinhô e os sambistas do Estácio de Sá estejam entre os mais importantes. Mas o que certamente mais contribuiu para o seu trabalho de depurador da linguagem do samba foi sua disposição de vivenciar contextos sócio-culturais muito distintos. Originário da classe média carioca, teve boa escolaridade e chegou a ingressar na Faculdade de Medicina. Porém, sua conduta se diferenciava

¹¹⁴ É interessante observar as semelhanças tanto do ponto de vista temático (relato trágico de dois homens apaixonados por uma mesma mulher) como formal (narrativa) entre a canção "Mardade de Cabocla", que não chegou a ser gravada e "Quando o Samba Acabou", de 1932. A letra da canção sertaneja diz: *No arraiá do Bom Jesus/ A gente vê uma cruz/ Que chama logo a atenção/ Quem fincô foi siá Chiquinha,/ A cabocla mais bonita/ Que pisou no meu sertão// Essa moça era querida/ Que por ela davam a vida/ Os caboclos do rincão.../ Dois home se apaixonaram/ E um dia quando se oiaram/ Tiveram a mesma intenção// Tendo duas viola apostada/ E também a namorada/ Lá na festa do arraiá/ Zé Simão indignou-se/ Nos repente intrapaiou-se/ Perdeu pro Chico Ganzá// Perdendo a viola amada/ E também a namorada/ Não disse mais nada, não:/ Foi manhanzinha encontrado/ Com um punhá bem enterrado/ Pro riba do coração. Em "Quando o Samba Acabou", Noel mantém quase que a mesma estrutura da letra anterior, adaptando-a ao estilo do samba e substituindo os códigos referentes ao mundo rural pelos do mundo urbano. *Lá no morro da Mangueira/ Bem em frente à ribanceira/ Uma cruz a gente vê/ Quem fincou foi a Rosinha/ Que é cabocla de alta linha/ E nos olhos tem seu "não sei quê"// Numa linda madrugada/ Ao voltar da batucada/ Pra dois malandros olhou a sorrir./ Ela foi-se embora e os dois ficaram,/ Dias depois se encontraram/ Pra conversar e discutir.// Lá no morro, uma luz somente havia:/ Era a lua que tudo assistia/ Mas quando acabava o samba se escondia// Na segunda batucada,/ Disputando a namorada, Foram os dois improvisar./ E como em toda façanha/ Sempre um perde e outro ganha,/ Um dos dois parou de versejar.// E, perdendo a doce amada,/ Foi fumar na encruzilhada,/ Ficando horas em meditação./ Quando o sol raiou foi encontrado/ Na ribanceira estirado,/ Com um punhal no coração./ (Idem, pp. 115-6)**

¹¹⁵ TATIT, Luiz. 1996, op. cit., p. 36

¹¹⁶ Idem, p. 35

bastante do bom-comportamento dos seus colegas mais próximos. Era visto com frequência acompanhado por indivíduos de origem social muito distante da sua, geralmente negros, pobres e mal-vestidos o que provocava reações de estranhamento entre seus colegas e vizinhos. O próprio Almirante chegou a falar da "incontrolável tendência às más companhias" de Noel¹¹⁷. Além disso, integrou-se ao mundo da boemia e da malandragem tendo não apenas convivido intensamente com músicos e compositores malandros como Baiaco, Zé Pretinho e Kid Pep, como feito alguns sambas em parceria com eles. Dessa vivência Noel extraiu elementos musicais, poéticos e temáticos essenciais para suas composições. Sua atuação como uma espécie de agente mediador entre o cotidiano cruel dos morros e da malandragem e o mundo dos setores médios da sociedade carioca deu à sua obra um caráter que talvez fosse insuficiente defini-lo como híbrido. Parece mais correto dizer que Noel produziu uma nova síntese no samba articulando a um só tempo a idéia de "autenticidade" e de sofisticação. Nessa linha, cabe a Bastos a descrição mais apropriada sobre a natureza do trabalho do compositor. "Noel" - diz o autor - "talvez seja o primeiro burguês a, no cenário musical do País, fluir entre o 'morro' e a 'cidade', dessa maneira vindo a constituir um dos nexos mais centrais da 'música popular' brasileira: a busca simultânea da 'autenticidade' mais enraizada e do 'cultivo' mais sofisticado, numa cápsula a paradigmática direção da cultura da pobreza, encontro messiânico sinalizador da independência da sociedade ('povo') perante o estado ('governo')"¹¹⁸.

Um de seus primeiros e mais famosos sambas, o *Com que roupa*, foi composto em 1929. A letra é uma alusão bem humorada à situação difícil em que o Brasil mergulhara quando do *crack* da Bolsa de Valores de Nova Iorque. É uma letra que trata uma questão séria e até dolorosa com muito

¹¹⁷ Citado por MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. 1990, op. cit., nota nº 7, p. 134

¹¹⁸ BASTOS, Rafael José de Menezes. "A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o 'Feitiço de Oração' de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)", em *Cadernos de Estudo: análise musical*, São Paulo, Atravez, nº 8/9, nov. de 1995, p. 6

humor. "Neste samba," - dizem Máximo e Didier - "a crise econômica, o Brasil de tanga, converte-se numa sucessão de piadas. Enquanto se ri delas, pensa-se na tristeza que ocultam. Um pouco como na definição de Bernard Shaw para humor: 'É qualquer coisa que faz a gente rir. Mas o humor mais requintado arrasta uma lágrima com a risada'¹¹⁹. Além disso, suas rimas eram estruturadas de modo pouco comum para as canções populares da época. Os sextos versos sempre terminando com uma palavra que rima com roupa, chamando o estribilho como uma espécie de breque. Com relação à música há um detalhe curioso. A melodia do primeiro verso era idêntica a do Hino Nacional. Não se sabe se foi intencional, mas o fato é que um amigo que fez a transcrição da música para a partitura aconselhou o compositor a fazer pequenas alterações na melodia para que não ficasse configurado um plágio. Para Wisnik, apesar da semelhança da linha melódica, a acentuação rítmica é que estabelece a diferença fundamental. No caso do Hino, os acentos levam à um sentimento épico enquanto que a síncopa do samba aproxima a melodia daquilo que o autor define como um possível *ethos* malandro¹²⁰.

Segundo Antônio Cândido, após 1930 ocorreu um processo de "generalização" e "normalização" das inovações formais e temáticas promovidas pelo movimento modernista de 22. Especialmente a literatura dos anos 30 e 40 incorporou grande parte das inovações vanguardistas. No que se refere à música popular, o autor reconhece que se deu um processo análogo porém em direção contrária, isto é, a "generalização" e "formalização" dessa manifestação artística ocorreram a partir das camadas sociais populares em direção aos setores médios e de elite. O samba, que permaneceu relativamente circunscrito a determinados limites sócio-culturais e espaciais nas décadas anteriores,

¹¹⁹ *Idem*, p. 117

¹²⁰ WISNIK, José Miguel. "Algumas questões de música e política no Brasil", em BOSI, Alfredo, *Cultura Brasileira: temas e situações*, São Paulo, Editora Ática, 1987, pp, 117-118

passa a ser aceito, a partir de 30, por segmentos sociais superiores não só no Rio de Janeiro como no âmbito nacional¹²¹.

Porém, é necessário observar que a conversão do samba em manifestação cultural nacional implicou na sua **reinvenção**. Ele não sobreviveu incólume a essa passagem. Ao sair de seus redutos étnicos da Cidade Nova ou dos morros, foi perdendo gradativamente sua "rusticidade", entrando num processo de "refinamento" e "intelectualização". Especialmente a obra de Noel situa-se na confluência desses fluxos que vão do gosto popular aos dos setores médios (e mesmo eruditos) e vice-versa. As transformações formais e estilísticas sofridas pelo samba nesse período foram muitas. Do ponto de vista musical, alguns compositores, como Vadico, por exemplo - parceiro de Noel - introduziram-lhe recursos harmônicos e melódicos mais sofisticados. O emprego de modulações mais complexas e de inversões de acordes fizeram com que aos poucos o samba fosse se libertando dos padrões melódicos mais convencionais baseados na sequência elementar entre acordes de tônica, dominante e subdominante. As letras também ganharam um novo tratamento poético e, em muitos casos, assimilaram algumas ressonâncias modernistas. Mesmo que Noel e outros compositores da época não o tenham feito de maneira intencional, o emprego desses procedimentos poéticos pode estar relacionado com o que Antônio Cândido definiu como a "rotinização" das inovações vanguardistas introduzidas pela geração ligada ao movimento de 22.

Romano de Sant'Anna aponta alguns aspectos das canções de Noel que guardam certas afinidades com a poética do modernismo. Além do componente lírico presente em grande parte da sua obra, muitas de suas letras não reproduzem a "métrica prefixada" presente nos gêneros mais tradicionais como modinhas e lundus, e, na maioria das vezes, não possuem refrões e estribilhos tão

¹²¹ CÂNDIDO, Antônio. "A Revolução de 1930 e a Cultura", em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n° 4, abril de 1984

comuns na nossa música popular. Além disso, a linguagem é mais coloquial e prosaica guardando uma certa semelhança com a postura modernistas de aproximação com a língua do povo. Mesmo não tendo desprezado totalmente a métrica e a rima, procedimento que se tornou corrente entre os poetas ligados ao movimento de 22, Noel as emprega como que ao acaso ou com certa ironia. Mas é no uso da paródia que Noel mais se identifica com os modernistas. Ela aparece em muitas de suas composições adquirindo um sentido crítico tanto em termos sociais como em relação à própria estética da música popular. "A paródia" - diz Sant'Anna - "só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema (tanto social como musical)"¹²².

Para Muniz Brito, o traço modernista mais importante da obra de Noel está na preocupação que se manifesta em algumas de suas composições com a busca de elementos culturais que expressem a nacionalidade brasileira. De certa forma, isso ocorre de maneira mais nítida no momento em que o compositor abandona a música regional convertendo-se em sambista urbano. Segundo o autor, "Noel Rosa descobriu a passagem das emboladas e canções sertanejas, típicas e exclusivamente regionalistas, para uma forma urbana de música popular. Deste modo nasceu o samba: como expressão nacional, configurando o Brasil na sua totalidade, muito mais do que as emboladas. Por isso, Noel Rosa representa no panorama da música popular brasileira a tradução do espírito modernista"¹²³. Nessa mesma linha, Krausche complementa, afirmando que no samba *Feitio de Oração* Noel trabalha com a metáfora do "coração" como expressão de um novo lugar indeterminado em que nasce o samba. "*O samba na realidade/ Não vem do morro nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce no coração.*" Nesses versos, o coração talvez signifique "um lugar que pode

¹²² SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, Petrópolis, Editora Vozes, 1986, pp. 193-194

¹²³ BRITO, Jomard Muniz. *Do Modernismo à Bossa Nova*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 117

estar em qualquer peito humano na extensão do país"¹²⁴. Segundo Bastos, o "Poeta da Vila" se recusa, nessa canção, a acatar a idéia de "origem" do samba que, ao ser construída pelas elites, ganha o significado de metáfora do Brasil¹²⁵. Pode-se dizer, portanto, que ele concebe uma outra idéia de nação diversa daquela idealizada por intelectuais e artistas eruditos; uma comunidade nacional "imaginada" a seu modo, isto é, a partir do pólo da cultura popular de massa.¹²⁶

A atuação de Noel Rosa como uma espécie de "mediador cultural" nas relações entre os sambistas de morro, o mercado consumidor de música popular, formado principalmente por setores sociais médios, e intelectuais e artistas eruditos, dava-se, portanto, a partir do mercado¹²⁷. Ele não transitava pelas altas rodas de intelectuais e literatos da época. Ao contrário, era freqüentador assíduo dos morros e dos redutos boêmios onde convivia intensamente com sambistas e malandros, tornando-se parceiro de muitos deles e, ao mesmo tempo, era participante ativo do cotidiano do rádio e da indústria do disco não apenas como compositor mas também como instrumentista e cantor. Foi a partir desse patamar que ele atuou como estilizador do samba convertendo-o num gênero mais adequado ao gosto de um público mais amplo.

A conhecida polêmica que estabeleceu com Wilson Batista, da qual nasceram muitos sambas que se tornaram clássicos da música popular brasileira, ilustra um pouco essa faceta do seu trabalho. Na música "Rapaz Folgado", em que faz referência ao samba "Lenço no Pescoço" de Wilson Batista,

¹²⁴ KRAUSCHE, Valter. 1983, op. cit., p. 36

¹²⁵ BASTOS, Rafael José de Menezes. 1995, op. cit., p. 20

¹²⁶ Estou utilizando a idéia de nação enquanto "comunidade imaginada" presente em ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso Editions and NLB, 1983, p. 15

¹²⁷ A noção de "mediador cultural" aqui utilizada pertence a Michel Vovelle. O historiador emprega os termos "mediadores culturais", "mestiços culturais", "inspirados", este último conceito emprestado de André Breton, para se referir a aqueles indivíduos que atuam como mediadores entre os diversos níveis de cultura. VOVELLE, Michel. *Ideologia e mentalidades*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 207

fica clara a intenção do "Poeta da Vila" em "civilizar" o samba, especialmente nos versos: "*Com o chapéu do lado deste rata,/ Na polícia quero que te escapes/ Fazendo um samba-canção/ Já te dei papel e lápis/ Arranja um amor e violão.//Malandro é palavra derrotista/ Que só serve pra tirar/ Todo o valor do sambista./ Proponho ao povo civilizado/ Não te chamarem de malandro/ E sim de rapaz folgado*". Noel quase que chega a ser didático ao sugerir ao compositor malandro que trocasse a navalha pelo violão e que o tema do samba, em vez de apologia da vadiagem, fosse o amor. Além disso, procura mostrar a incompatibilidade entre a condição de sambista e a malandragem, e propõe ao "povo civilizado"(Talvez o público de música popular representado principalmente por segmentos sociais de elite e de classe média) que não chame o seu colega de malandro, mas de rapaz folgado. Esse gesto chegou a ser elogiado por Almirante ao afirmar que a preocupação de Noel refletia o seu "interesse pela regeneração dos temas poéticos da música popular"¹²⁸.

Em outras canções ainda relacionadas com a polêmica com Wilson Batista a sua preocupação com o "refinamento" do samba continua evidente. Na letra que fez para a belíssima melodia do pianista Vadico e que resultou no samba "Feitiço da Vila", tem-se a impressão de que Noel deixa transparecer, de uma forma sutil, o preconceito que as camadas sociais médias alimentavam em relação às práticas religiosas de origem africana muitas vezes rotuladas de forma pejorativa de "macumba". "*A Vila tem/ Um feitiço sem farofa,/ Sem vela e sem vintém/ Que nos faz bem;/ Tendo o nome de princesa/ Transformou o samba/ Num feitiço decente/ Que prende a gente*". A ambigüidade

¹²⁸ ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves S.A., 2ª edição, 1977, p. 146. Porém, a preocupação tanto de Noel como de Almirante em "civilizar" o samba não era uma atitude isolada. Antes mesmo que o Estado Novo criasse o Departamento de Imprensa e Propaganda para fiscalizar e censurar o rádio, a imprensa e outros meios de comunicação, a Confederação Brasileira de Rádio Difusão, criada em 1933, através da sua comissão de censura, vetou a transmissão da música "Lenço no Pescoço" de Wilson Batista, gravado por Sílvio Caldas. Orestes Barbosa, em sua coluna no jornal *A Hora*, se encarregou de criticar veementemente o samba afirmando que "o malandro, hoje, não usa mais lenço no pescoço, como no tempo dos Nagoas e Guxami. Além disso, num momento em que se faz a higiene poética do samba(grifo meu), a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão." (CABRAL, Sérgio. 1990, op. cit., pp. 117-8)

permanece também nesse caso. O "feitiço" não é negado desde que se manifeste de outra forma; uma forma nobre, "decente."

Porém, não se trata de preconceito. Na verdade, o que está em jogo é a "reinvenção" da tradição do samba¹²⁹. Noel relativiza a idéia essencialista de tradição. Ele reconstrói a noção de tradição a partir de uma perspectiva moderna, "civilizada", permitindo que o samba se torne aceitável por todas as classes; um samba mais consensual. O próprio Tinhorão reconhece que ele procurava adequar o samba "ao gosto da nova camada a que se dirigia"¹³⁰. Mas, ao contrário dos músicos eruditos que buscavam a "sinfonização das disparidades regionais" e das diferenças sócio-culturais a partir da perspectiva das elites, Noel vai promover a estilização do samba a partir do popular massivo. Assim, contribuiu, a seu modo, para que esse gênero musical passasse a ser aceito e reconhecido como símbolo da brasilidade não só pelos segmentos sociais médios e de elite como também por artistas eruditos e intelectuais. Nos anos 30 e 40, Pixinguinha, Noel Rosa e Nazareth estavam entre os poucos músicos populares aceitos pelos artistas eruditos¹³¹.

A Maior Patente do Rádio

O principal precursor da era dos grandes programas do rádio brasileiro foi o pernambucano Ademar Casé. Por ter se destacado como vendedor de aparelhos de rádio da marca Philips, conseguiu

¹²⁹ A noção de "invenção" da tradição é de Hobsbawm. O autor entende por tradição inventada "um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado." (HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, p. 9)

¹³⁰ TINHORÃO, José Ramos. 1966, op. cit., p. 32

¹³¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. 1988, op. cit., p. 325

bom relacionamento com o diretor da empresa no Brasil o que lhe abriu caminho para que chegasse a produtor de programas de rádio. Em fevereiro de 1932, lançou o famoso *Programa Casé* na Rádio Philips do Rio de Janeiro. Levado ao ar todos os domingos, o programa apresentava duas partes: uma dedicada à música erudita e outra à música popular. O próprio Casé revelou mais tarde que, como Roquette Pinto, acreditava que o rádio deveria ser educativo. Mas "o problema" - dizia ele - "é que o telefone só tocava das 8 às 10 horas", horário destinado à música popular¹³². Isso reflete o fato de que a partir daquele momento, o rádio começava a se transformar numa das maiores indústrias do entretenimento do país.

Em 1936, o programa Casé deixou a Rádio Philips. Após ter passado pelas rádios Transmissora e Sociedade, atingiu seu apogeu na Mayrink Veiga e veio a desaparecer somente em 1951, na Tupi¹³³. Ao longo desses anos, Casé reuniu colaboradores que contribuíram para invenção da linguagem dos programas de rádio. Dentre eles, estava o compositor Antônio Nassará a quem é atribuída a autoria do primeiro *jingle* do rádio brasileiro¹³⁴. Participaram ainda ativamente do *Programa Casé*, dentre outros, Cristóvão de Alencar, Noel Rosa, Haroldo Barbosa e Almirante.

Henrique Foréis Domingues (Almirante), ex-integrante do conjunto Bando de Tangarás, foi compositor e cantor. Mas sua atuação mais marcante foi como produtor de rádio. E foi no *Programa Casé* que ele iniciou sua carreira radiofônica. Contratado inicialmente como cantor, em abril de 1932, em pouco tempo passou a trabalhar como locutor e produtor. Dois anos depois, lançou, no próprio

¹³² CABRAL, Sérgio. 1990, op. cit., p. 94

¹³³ SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, Rio de Janeiro, Martins Fontes/FUNARTE, 1988, 2ª edição, p. 18

¹³⁴ Em 1932, para garantir que o proprietário de uma padaria situada no Bairro de Botafogo no Rio de Janeiro continuasse a patrocinar o seu programa, Ademar Casé pediu ao compositor Nassara que criasse um anúncio. O fato do dono da padaria ser um português inspirou o compositor a montar o anúncio sob a forma de um fado com a seguinte quadrinha principal: "Ó padeiro desta rua/ Tenha firme na lembrança/ Não me traga outro pão/ Que não seja o Pão Bragança.", o que passou a ser considerado o primeiro *jingle* de rádio. (TINHORÃO, José Ramos. 1981, op. cit., pp. 90-1)

Programa Casé, o concurso de palavras cruzadas para os ouvintes. Em seguida, criou o "Curiosidades Musicais" que se transformou num dos principais programas do rádio brasileiro. Apresentado em várias emissoras, permaneceu em cartaz até os anos 50. Em 1942, já na Rádio Tupi, Almirante lançou o "História do Rio pela Música". Estes foram os mais importantes programas de pesquisa sobre música popular produzidos pelo ex-tangará. Mas vieram ainda muitos outros como "Campeonato de Calouros", "História do Samba", "História das Orquestras e dos Músicos do Brasil", "Aquarelas do Brasil", dentre outros. Sua disciplina de trabalho, sua capacidade de pesquisa e de organização de informações fizeram com que Almirante reunisse um dos mais completos acervos sobre a história e a etnografia da música popular brasileira. Nos programas da série "Curiosidades Musicais", recebia informações enviadas pelos ouvintes de todo o país sobre música popular regional e folclórica. Passava parte do programa agradecendo as contribuições do público¹³⁵.

Ao ser contratado pela segunda vez pela Rádio Nacional em 1944, recebeu uma mensagem de Villa-Lobos que dizia: "Os programas de Almirante no Rádio brasileiro representam, para o sentimento da música popular brasileira, a semente do bom gosto para curar os viciados com a má música"¹³⁶. O folclorista Luiz da Câmara Cascudo também valorizava o trabalho de Almirante. Ao comentar o programa "História das Danças" no jornal *A República* de Natal, afirmava que "Almirante, a maior patente do Rádio, tem o segredo dos programas sugestivos. Tem dado verdadeiros cursos de história artística, folclórica, etnográfica, expondo com graça, documentando-se excelentemente,

¹³⁵ Sérgio Cabral transcreve um pequeno trecho de um dos seus programas que dá uma noção da sua relação com o público e a diversidade de informações que obtinha. "Alô São Paulo: Ivany Sales, obrigado pela cantiga do Juca da Perna Torta; (...) alô Minas, Muriaé, Tabelaão José Canedo, recebi as cantigas de roda, muito obrigado. (...) Alô Tanquinho, Bahia, Alexandre Tô, Tanquinho da Feira: a letra que mandou, escrita por uma vítima de Lampião, vem a calhar para um programa que pretendo fazer e para o qual estou reunindo elementos..." (CABRAL, Sérgio. 1990, op. cit., p. 179)

¹³⁶ *Idem*. p. 228

divulgando com verve, originalidade e boa educação." E Roquette Pinto chegou a declarar mais tarde que Almirante fazia o rádio que ele havia sonhado para o Brasil¹³⁷.

Através de suas pesquisas, da maneira como organizava as informações e as interpretava, Almirante ia aos poucos traçando os limites entre o autêntico e o fabricado, o nacional e o estrangeiro, o bom e o mau gosto na música popular brasileira. Já lembrou-se anteriormente a sua posição quanto à polêmica entre Noel e Wilson Batista, saindo em defesa da "regeneração dos temas poéticos da música popular." Quando o maestro Radamés Gnattali, na Rádio Nacional, começou a introduzir arranjos orquestrais no samba, o ex-tangará, à frente do seu programa "Curiosidades Musicais", fez um comentário elogioso à iniciativa reproduzindo, de certa forma, as recomendações de alguns críticos e intelectuais com relação à necessidade de se dar outra roupagem à música popular brasileira. "O samba," - diz ele - "esse ritmo que sido injustamente combatido por alguns críticos esnobes que só veem valor na música estrangeira, é, como gênero musical, tão bom ou melhor do que o fox americano, o tango argentino, a canção napolitana ou a valsa vienense. A questão, caros ouvintes, é que essas músicas dão a impressão de serem melhores, porque são tratadas musicalmente de maneira mais elevada do que a nossa canção popular. Tudo se resume, no entanto, numa questão de roupagem, de apresentação"¹³⁸. Em fins de 1940, ao iniciar a série do "Curiosidades Musicais" na Rádio Record, fez uma declaração ao público ressaltando que o programa era "essencialmente brasileiro" e que tinha por "finalidade principal divulgar e estimular o culto à tradição". Por essa razão, sentia-se satisfeito em ter como patrocinadora uma grande empresa brasileira, os Laboratórios Moura Brasil¹³⁹. Em 1951,

¹³⁷ *Idem*, pp. 224 e 295

¹³⁸ *Idem*, p. 187

¹³⁹ *Idem*, p. 198

um pouco antes de pedir demissão da Rádio Tupi, Almirante revelou que estava insatisfeito com os maestros da emissora que escreviam arranjos muito "americanizados"¹⁴⁰.

Em 1954, quando apresentava o programa "Corrija o Nosso Erro" pela Rádio Record de São Paulo, Almirante teve a idéia de reunir os antigos sambistas num festival sob o pretexto de homenagear Pixinguinha. A proposta foi encampada pela Comissão do IV Centenário de São Paulo e com o apoio da emissora transformou-se no I Festival da Velha Guarda. Vieram do Rio de Janeiro, além de Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Alfredinho do Flautim, Caninha, Patrício Teixeira, Bidê da Flauta, Léo Viana, Bororó, e outros. Dentre os paulistas estavam Paraguassu, Januário de Oliveira e Jacob Palmieri. Foram três dias de espetáculo (de 23 a 25 de janeiro), culminando numa apresentação no Parque do Ibirapuera diante de uma multidão de espectadores. O evento empolgou os membros da Comissão do IV Centenário, inclusive o poeta Guilherme de Almeida que enviou uma carta a Almirante dizendo: "...Que preciosa lição de sensibilidade deu V. aos dos nossos tempos de ontem, pela força da suave evocação, e, aos dos tempos de hoje, pela revelação da imprevista surpresa. Muito e muito fica São Paulo a dever a V., meu caro Almirante. Esse seu Festival da Velha Guarda foi, de fato, o primeiro contato da Comissão do IV Centenário com o grande público: contato direto, eficiente e inesquecível..."¹⁴¹. O festival ocorreu ainda no ano seguinte e resultou na gravação de um LP reunindo os músicos da geração dos "Primitivos". Com iniciativas como essa, Almirante contribuía para a construção de uma memória da música popular brasileira que, de uma certa maneira, iria repercutir principalmente nos anos 60, tanto na idéia de "autenticidade" presente na produção musical do CPC como na criação de musicais de TV como o Bossaudade da TV Record.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 267

¹⁴¹ *Idem*, pp. 281 a 285

Paiano chama a atenção para a existência de uma certa intelectualidade, que a partir dos anos 30, desempenhou um papel importante na "quebra de barreiras" entre a música popular urbana e os padrões de gosto de setores sociais médios e dominantes no Brasil, bem como na valorização das "coisas brasileiras." O autor refere-se a jornalistas e homens de rádio como Almirante, Ary Vasconcelos e Lúcio Rangel, definidos por ele como "folcloristas urbanos" que, de uma certa forma, atuaram como uma espécie de "intelectualidade orgânica" da música popular brasileira¹⁴². Dentre eles, Almirante foi, certamente, o que produziu uma obra não só mais volumosa como a que teve o maior alcance em termos de público. Seu trabalho contribuiu para dar maior legitimidade à música popular perante um público que se ampliava. Como Noel, e a sua maneira, construiu a idéia de "tradição" e "autenticidade" da música popular brasileira, a partir do mercado; um concepção de música popular que acabou reconhecida como uma manifestação da identidade nacional.

Braguinha

Durante os anos 20, consolidaram-se dois dos principais gêneros carnavalescos da música popular brasileira: o samba e a marchinha. O primeiro, de origem mais popular, foi se convertendo a partir da década seguinte numa das manifestações culturais símbolo da identidade cultural brasileira. O segundo, criado principalmente por compositores de classe média, a partir das marchas portuguesas e dos *one-steps* americanos, transformou-se no tipo de música mais executado nos bailes carnavalescos de salão. João de Barro, o Braguinha, ex-integrante do conjunto Bando de Tangarás, foi um dos maiores compositores de marchinhas carnavalescas da história da música popular brasileira.

¹⁴² PAIANO, Enor. *O Berimbau e o Som Universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA/USP, mimeografada, 1994, pp. 63-5

No início dos anos 30, Braguinha passou a se dedicar também à composição das chamadas "músicas de meio-de-ano". Foi autor de inúmeros sambas-canções, valsas e canções de grande sucesso, sozinho ou em parcerias com Almirante, José Maria de Abreu, Zequinha de Abreu, e até Pixinguinha.

Mas além de compositor, Braguinha desenvolveu um trabalho importante como produtor de discos. Em 1937, passou a trabalhar, a convite de Wallace Downey, no setor de gravações da Columbia no Rio de Janeiro. Em pouco tempo ampliou suas atividades na empresa. Como naquela época o processo de gravação em matrizes de cera era relativamente simples, Braguinha acumulou as funções técnicas, artísticas e burocráticas na gravadora. Na verdade, executava praticamente sozinho o trabalho de um departamento. Depois de alguns anos o compositor passou a contar com a ajuda do jovem Norival Reis, que se tornou um dos maiores especialistas em gravação do país, assumindo a função de técnico da gravadora¹⁴³.

Entre 1937 e 1943 a Columbia, tendo à frente Braguinha como diretor artístico, conquistou grande sucesso na produção de discos. Responsável pela escolha do repertório e pela contratação do *cast* de artistas, ele garantiu o lançamento de discos que tiveram grande aceitação pelo público gravados por intérpretes em ascensão na época como Dalva de Oliveira, Trio de Ouro, Déo e Anjos do Inferno. Por ele passaram ainda artistas já consagrados como Francisco Alves, Castro Barbosa e Joel & Gaúcho. Braguinha foi responsável ainda pelo lançamento de cantores que tiveram grande projeção no

¹⁴³ Em depoimentos dados ao pesquisador Jairo Severiano, Reis dá algumas informações importantes sobre as condições de trabalho na gravadora naquela época. Segundo o técnico, o antigo estúdio da Columbia "ocupava o andar superior de um galpão, construído para ser armazém de café, na avenida Venezuela, nº 145. No térreo ficavam os sets da Sonofilmes. Cantores e músicos gravavam ao mesmo tempo. Bem ensaiados, raramente erravam. Realizávamos sempre duas tomadas para aproveitar a melhor, que era industrializada em São Paulo." Sobre os detalhes técnicos do processo de gravação Reis explica: "Usávamos uma máquina de gravação Scully e uma mesa Western Electric de seis entradas. A agulha era fixa, enquanto o prato movia-se um parafuso do tipo 'sem-fim'. Com esse equipamento fizemos gravações memoráveis." (SEVERIANO, Jairo. 1987, op. cit., p. 57)

mercado fonográfico como Emilinha Borba, Isaura Garcia, Heleninha Costa, Vassourinha, Ademilde Fonseca e Leny Everson¹⁴⁴.

Em 1943, a Columbia encerrou sua segunda fase de atuação no Brasil. Perdendo a representação da empresa estrangeira no país a Byington criou a Continental (Gravações Elétricas Ltda) e Braguinha assumiu a direção artística da nova empresa. Nos primeiros anos de sua atuação, a gravadora enfrentou a forte concorrência das multinacionais Odeon e Victor. Nessa época, crescia a entrada de música estrangeira no mercado nacional devido a facilidade com que essas gravadoras importavam as matrizes dos lançamentos de sucessos no mercado internacional. Foi um período em que não só entrou no mercado brasileiro grande quantidade de músicas norte-americanas como também gêneros de diversos países da América Latina como tangos, boleros, guarânias, mambos, etc, que haviam se projetado no mercado mundial principalmente em função da política de "Boa Vizinhança" adotada pelos Estados Unidos com relação ao demais países do continente. Nessas condições, a Continental passou a recorrer com frequência à gravação de versões de sucessos internacionais. Mas, por outro lado, alguns compositores passaram a adotar o que Lenharo chama de "soluções miméticas", ou seja, dar ao samba, gênero então reconhecido como genuinamente brasileiro, novos tratamentos melódicos, harmônicos e orquestrais tornando-o assemelhado ao *fox* (samba-canção) ou ao bolero (sambolero)¹⁴⁵.

Em 1946, a Continental lançou o seu maior sucesso, que viria contribuir para mudar os rumos da música popular brasileira. Trata-se do samba-canção "Copacabana", de João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro, interpretado por Dick Farney. Composto em 1944, em resposta à solicitação de Wallace Downey sobre uma canção que identificasse um *night club* inaugurado em

¹⁴⁴ *Idem*, p. 57

¹⁴⁵ LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1995, p. 76

Nova Iorque em homenagem à praia de Copacabana, o samba contou com arranjo de Radamés Gnattali. Escrito para orquestra de oito violinos, duas violas, violoncelo, oboé, piano, violão, contrabaixo e bateria, o arranjo continha o *glamour* dos temas dos musicais americanos e provocou reações dos mais conservadores que diziam que aquilo não era samba. Eram ingredientes bem ao gosto de uma nova classe média ascendente no Brasil do pós guerra. Esse samba inaugurou uma nova safra da música popular brasileira que foi definida por Tinhorão como o "samba de 1946", qualificada por ele como o pior produto da "Política da Boa-Vizinhaça" e representante da fase "coca-cola da música popular brasileira"¹⁴⁶. Porém, o grande sucesso de vendas de Copacabana inspirou outros lançamentos com canções interpretadas por Dick Farney, todos com grande aceitação pelo público¹⁴⁷. Vários compositores importantes na época aderiram ao estilo, produzindo sambas memoráveis como "Sábado em Copacabana", de Dorival Caymi e Carlos Guinle; "Barqueiro de São Francisco", de Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho; "Um Cantinho e Você" e "Ponto Final", de José Maria de Abreu e Jair Amorim; todos gravados por Dick Farney. Esse novo estilo inspirou outros intérpretes como Lúcio Alves e Nora Ney. Pode-se perceber pelas características melódicas, harmônicas, orquestrais e interpretativas que esse novo repertório foi precursor da Bossa Nova.

¹⁴⁶ TINHORÃO, José Ramos. 1966, *op. cit.*, p. 43

¹⁴⁷ *Idem*, pp. 71-72-73

CAPITULO III- O LABORATORIO DA PRAÇA MAUÁ

A relativa estabilidade conquistada pelo Estado Novo, obtida não apenas pelo exercício da força mas também através de ações eficazes no sentido de angariar apoio de amplos setores sociais, não deve ser explicada apenas pelas condições objetivas favoráveis como a conjuntura internacional marcada pela emergência dos regimes totalitários e Segunda Guerra Mundial. Para Mônica Velloso, ela é devida, em grande medida, à elaboração, por parte do governo, de um "projeto político-ideológico", dotado de uma certa consistência, que possibilitou a Vargas não só a capitalização em seu favor de inúmeros acontecimentos e situações que marcaram aquele período político como convencer amplos setores da sociedade da necessidade de consolidação de uma "nova ordem, centrada no fortalecimento do Estado." Configura-se a partir de então um novo padrão de relação entre Estado e sociedade marcado principalmente pela definição de novas estratégias de poder orientadas no sentido da ampliação das atribuições governamentais. Através da implementação desse projeto o Estado assumiu o papel de "educador" da classe trabalhadora e de instância destinada a dirigir e a organizar a vida social como um todo. Nesse processo, "a questão da cultura passa a ser concebida em termos de *organização* política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade"¹⁴⁸.

A dimensão ideológica do Estado Novo não deve ser vista apenas a partir de uma perspectiva "emanacionista" da ideologia, ou seja, que a considera como expressão simbólica de uma realidade pré-existente. Ela deve ser reconhecida como uma esfera da vida social capaz ao mesmo tempo de produzir e reproduzir a ordem política e social. Como diz Ângela C. Gomes, "é preciso afirmá-la como recurso

¹⁴⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. "Cultura e Poder: uma configuração do campo intelectual", em OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Estado Novo: ideologia e poder*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982, pp. 71-2

de poder fundamental ao esforço de articulação, não só do que já existe, mas sobretudo daquilo que se deseja que exista"¹⁴⁹.

Para instrumentalizar as ações no sentido de consolidar o seu projeto hegemônico, o Estado Novo lançou mão de um conjunto de medidas, sendo que a mais significativas em termos ideológicos foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, em dezembro de 1939. Nascido como órgão substituto de Departamento de Propaganda e Difusão Cultural de 1934, ligado ao Ministério da Justiça, o DIP passou a ser subordinado diretamente à Presidência da República. Suas atribuições consistiam em "(...)centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna e externa e servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas na parte que interessa à propaganda nacional"¹⁵⁰. Sua atuação, que se estendia a um amplo leque de manifestações culturais incluindo radiodifusão, imprensa, cinema, teatro, turismo, etc., não apenas impunha a censura aos meios mas procurava veicular uma concepção de mundo compatível com o projeto de consolidação política do Estado Novo.

Nesse contexto de redefinição das relações entre o Estado e os meios de comunicação, o rádio passou a ocupar uma posição de grande destaque. Segundo Caparelli, Getúlio Vargas foi o primeiro estadista brasileiro a reconhecer a importância política do rádio¹⁵¹. Em mensagem enviada ao Congresso em 1º de maio de 1937, comprometeu-se através de uma atuação conjunta com estados e municípios a ampliar o raio de alcance do rádio instalando mesmo nos menores e mais distantes vilarejos do país rádio-receptores e alto-falantes "...em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem

¹⁴⁹ GOMES, Ângela Maria de Castro. "O redescobrimto do Brasil", em OLIVEIRA, Lúcia Lippi. 1982 (b), op. cit., p. 110

¹⁵⁰ *Lex, Legislação Brasileira*, pp. 666 e 667, citado por PEDRO, Antônio. "Estado e Trabalhismo", em MENDES JR., Antônio, *Brasil História - texto e consulta: Era de Vargas*, vol 4, São Paulo, Editora HUCITEC, 1989, p. 184

¹⁵¹ CAPARELLI, Sérgio. 1982, op. cit., p. 80

distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda a sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação.(...)À radiotelegrafia - dizia ele - está reservado o papel de interessar a todos por tudo quanto se passa no Brasil¹⁵². É com essa preocupação que, através da divisão de Radiodifusão, o DIP assumiu o controle sobre a "Hora do Brasil", programa que havia sido criado em 1935, e passou a transmiti-lo em cadeia para todo o território nacional, destinada não apenas a veicular os discursos de Vargas e de seus ministros mas também programações musicais incluindo tanto obras de músicos eruditos como populares. Mas outra importante demonstração de que Getúlio Vargas reconhecia o papel estratégico do rádio foi a compra pelo Estado do controle acionário da Rádio Nacional em 1940.

Entre o Estado e o Mercado

Durante os anos 30, a popularização dos programas de rádio, impulsionada principalmente pelo pioneirismo do *Programa Casé*, fez com que os estúdios das emissoras passassem a atrair o interesse do público. Aos poucos as programações passavam a ser assistidas por um número crescente de pessoas que se acotovelavam nos pequenos espaços em que funcionavam as primeiras estações. O pequeno público era separado dos locutores e artistas por uma parede de vidro. Era a época dos chamados *aquários*. Gradativamente, as emissoras começaram a perceber que a formação desse novo tipo de público ampliava as condições para consolidar a popularidade das suas programações. As novas rádios que surgiram durante esses anos já apresentavam espaços mais adequados à presença do público e as mais antigas procuravam se adaptar à nova situação. No final da

¹⁵² VARGAS, Getúlio. "Mensagem ao Congresso Nacional - 1º de maio de 1937", citado por CABRAL, Sérgio. "Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira", em *Ensaio Opinião*, Rio de Janeiro, Editora Inúbia, 1975

década, com a melhoria das suas instalações, as rádios decidiram retirar a parede de vidro que separava o público dos artistas, criando os "palcos-auditórios"¹⁵³. Em São Paulo, a Rádio Kosmos, futura Rádio América (PRE-7), chamou a atenção pelo aspecto luxuoso do seu auditório. No Rio de Janeiro, a Nacional (PRE-8), Mayrink Veiga (PRA-9) e Tupi (PRG-3) também construíram seus palcos-auditórios. Como diz Tinhorão, "a partir do início da década de 40, o rádio brasileiro assume definitivamente a sua vocação de teatro - casa de diversão (e muitas vezes circo), ao gosto e alcance das grandes camadas urbanas"¹⁵⁴. Tem início a fase dos grandes programas de auditório em que a música popular passou a ser um dos principais atrativos para o grande público.

Nesse período, a Rádio Nacional, situada no edifício nº 7 da Praça Mauá, no Rio de Janeiro, vai se projetar como a maior de todas as emissoras brasileiras. Por mais de uma década superou as demais em audiência, em instalações, em *cast* de artistas e em produções. Criada pelo jornal carioca *A Noite*, foi ao ar pela primeira vez em 1936 e atingiu seu apogeu a partir de 1940, quando foi incorporada ao patrimônio da União. É importante destacar que, mesmo contando agora não só com condições institucionais mas também com a estrutura da maior emissora de rádio do país, o Estado Novo não atrelou completamente as programações radiofônicas. De certa forma, apesar da censura feita às programações através do DIP, o Estado manteve uma certa fidelidade ao modelo adotado a partir do decreto de 1932 que instituiu a radiofonia comercial semelhante ao *broadcasting* norte-americano. Por essa razão, mesmo a Rádio Nacional, convertida numa emissora estatal, manteve um padrão de funcionamento compatível com o modelo comercial. Isto garantiu, de certa forma, uma relativa autonomia à sua programação que apresentava um caráter, até certo ponto, ambivalente; o de ser porta-voz da ação manipuladora e controladora do Estado e dos setores dominantes e, ao mesmo

¹⁵³ TINHORÃO, José Ramos. 1981, *op. cit.*, p. 47

¹⁵⁴ *Idem*, p. 56

tempo, instrumento de legitimação cultural perante a massa de ouvintes. Para Goldfeder, "a necessidade de atender a estes setores explicaria o caráter relativamente autônomo do discurso radiofônico, em relação às representações simbólicas das classes dominantes, na medida em que sua mensagem deveria se situar nesta outra esfera cultural, a das camadas excluídas. Explica, da mesma forma, os motivos pelos quais a reprodução da ideologia dominante se fazia de forma relativa, abrindo brechas para a penetração de conteúdos mais amplos." Foi desse modo que, continua a autora, "a Rádio Nacional pôde cumprir seu duplo papel, de mecanismo ao mesmo tempo legítimo, para os setores dominados e reprodutor do ideário dominante"¹⁵⁵.

Essa relativa fidelidade do governo ao modelo comercial de radiofonia se evidencia, por exemplo, na continuidade administrativa adotada pela nova diretoria da emissora logo após a estatização. Antes mesmo de se converter em empresa pública a Nacional já havia constituído um corpo de diretores extremamente competentes, ligados à seção artística, formado por José Mauro, Almirante, Radamés Gnattali e Haroldo Barbosa. Ao ser encampada pelo Estado, Getúlio Vargas nomeou como diretor geral da empresa o Promotor do Tribunal de Segurança, Gilberto Andrade, que não só manteve os antigos diretores em seus postos como contratou novos quadros como os maestros Lirio Panicali e Léo Peracchi, além de promover o jovem cantor Paulo Tapajós a diretor musical e produtor.

Com toda essa equipe, a Rádio Nacional despontou, desde os seus primeiros anos, não apenas como núcleo de promoção e divulgação mas como uma espécie de laboratório de música popular. Durante os anos 40 e 50 verificou-se principalmente através da Rádio Nacional todo um trabalho de compositores, intérpretes e arranjadores no sentido de aprofundar o "refinamento" formal do samba e a sua consolidação como uma das principais expressões da "brasilidade". Por outro lado,

¹⁵⁵ GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 41

foi através dessa emissora que se projetaram os grandes ídolos de massa da música popular ao mesmo tempo em que se registrava a gradativa massificação dos programas de auditório.

A "Civilização" do Samba

Muitos intelectuais que colaboravam com o Estado Novo encaravam o samba como uma espécie de sub-música¹⁵⁶. Cassiano Ricardo, por exemplo, que, juntamente com outros modernistas, considerava o folclore como a verdadeira fonte de "brasileiridade", demonstrava grande preocupação com a expansão da música popular urbana especialmente devido à sua estreita relação com o rádio, o disco e o cinema e pela sua vulnerabilidade frente às influências estrangeiras¹⁵⁷. Álvaro F. Salgado, membro da Rádio Ministério da Educação, chegou a afirmar que "o samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico." Porém, ele o reconhece como expressão cultural do povo e não admite a possibilidade de reprimi-lo e sim de "educá-lo". "A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola"¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Sobre a posição dos intelectuais do Estado Novo com relação à música popular, ver: VICENTE, Eduardo. "Música Popular e Produção Intelectual", em *Cadernos de Sociologia*, n. 2, Campinas, IFCH/UNICAMP, (no prelo)

¹⁵⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya. 1988, op. cit., p. 279

¹⁵⁸ Nesse mesmo texto, o autor expressa o seu preconceito em relação à música negra e ao carnaval, porém os reconhece como manifestação popular que deverão ser gradativamente "civilizados". "Nos dias que correm - diz ele -, é a música que reage contra o negro. É a distilação que ela sofre no alambique da civilização e do progresso. O sensualismo das gentes dos morros torna-se latente por trezentos dias. Nos meses, porém, de Janeiro e Fevereiro, vem para as ruas, e samba, e grita, e canta, e gesticula, e saracoteia, e ginga, num rodopiar, rodar, dançar, sapatear, entre a transpiração dos corpos, o cheiro ativo dos lança-perfumes e o desbotar das serpentinas e 'confetti'.

"Dia virá, estamos certos, em que o sensualismo que, agora, busca motivo e disfarce nas fantasias do Carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo dessa festa pagã.

"Enquanto não dominarmos esse impeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no 'broadcasting' o samba, o maxixe, a marchinha, e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo." (SALGADO, Álvaro F. "Radiodifusão, fator social" em *Revista Cultura Política*, Rio de Janeiro, nº 6, agosto de 1941, pp. 84 e 86)

De fato, o samba, especialmente na sua versão malandra, mostrava-se como uma espécie de contra-discurso frente a ideologia do trabalhismo propagada pelo Estado Novo. "Os nossos autores" - diz Castelo - "têm-se entregue, na verdade, com excesso, ao elogio da vadiagem, à exaltação do vagabundo de camisa listrada"¹⁵⁹. Além de um conjunto de ações concretas destinadas à integração da classe operária em um novo tipo de "organização científica do trabalho", o Estado recorria à doutrinação ideológica no sentido da construção do "homem novo" capaz de se adequar à nova ordem social e econômica. Nesse plano das ações ideológicas, o rádio e a música popular eram considerados instrumentos de grande importância estratégica. Especialmente a música popular era reconhecida pelos agentes do Estado Novo como uma manifestação cultural de elevado "poder de sugestão"¹⁶⁰. É o próprio Álvaro Salgado quem afirma que "todos os indivíduos analfabetos, broncos, rudes, de nossas cidades, são, muitas vezes, pela música, atraídos à civilização"¹⁶¹. Por essa razão, o DIP foi implacável com os compositores. Num relatório encaminhado pelo Departamento ao governo em 1941, consta a informação de que dentre os 3.971 programas radiofônicos submetidos à censura 44 tinham sido proibidos e das 9.363 letras de música analisadas, 1.133 haviam sido interditadas.¹⁶²

Esse conjunto de medidas produziu efeitos num prazo relativamente curto. Num concurso de música de carnaval promovido pelo DIP em janeiro de 1940, o samba vencedor foi o conhecido "Oh, seu Oscar", de um dos principais representantes do samba malandro, Wilson Batista em parceria com

¹⁵⁹ CASTELO, Martins. "O samba e o conceito de trabalho", em *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano II, nº 22, dez. 1942, p. 174

¹⁶⁰ GOMES, Ângela Maria de Castro. "A construção do Homem Novo: o trabalhador brasileiro", em OLIVEIRA, Lúcia Lippi. 1982, op. cit., p. 159

¹⁶¹ SALGADO, Álvaro F. 1941, op. cit., p. 84

¹⁶² MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*, Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994, p. 81

Ataúfo Alves.¹⁶³ Entusiasmada com o sucesso, a dupla resolveu compor um novo samba para o carnaval do ano seguinte com uma letra totalmente adequada ao espírito estadonovista, chamado "O Bonde São Januário". A letra dessa música, ao mesmo tempo uma espécie de autocrítica da malandragem e hino do trabalhismo, é considerada um dos mais significativos exemplos dos efeitos da ação doutrinadora e repressiva do Estado Novo.¹⁶⁴ A nova temática da música popular chega a ser saudada pelos intelectuais do regime. "O samba" - diz Castelo - "desceu as ladeiras do morro para o asfalto das avenidas. E a certeza de que o trabalho representa a primeira condição humana chegou também aos redutos dos compositores"¹⁶⁵. Isso não significa afirmar que o controle ideológico por parte do Estado tenha sido absoluto. Mesmo com relação a essa composição de Wilson Batista há versões de que a letra original não se referia ao "operário" e sim ao "otário" que era conduzido pelo bonde ao trabalho e que a mudança da letra ocorrera devido à interferência do DIP. Analisando outras composições desse período observa-se que, se o malandro teve sua convicção abalada frente as investidas do Estado, ao mesmo tempo não se alinhou completamente à ideologia oficial. Segundo Cláudia Matos, mesmo condenado historicamente ao desaparecimento, o malandro utiliza-se de táticas diversas para fazer com que seu discurso sobreviva sob condições adversas tomando sua linguagem mais sutil, buscando na "ironia, na elipse, na ambigüidade, as vias que lhe permitirão continuar

¹⁶³ A letra desse samba fala do trabalhador, ou malandro regenerado, que ao chegar em casa após um dia de trabalho encontra apenas um bilhete da sua companheira dizendo que resolvera abandonar aquela vida e voltar para a "orgia". Castelo vê nessa música sinais de que a política implementada pelo Estado Novo visando combater a malandragem e valorizar o trabalho estava dando resultado. "A figura do seu Oscar só apareceu mais tarde, com as leis que reconhecem e amparam os direitos do operariado, bem como com a derrubada das favelas. Estes dois acontecimentos assinalam, mesmo, uma nova etapa na evolução do samba, que veio respirar um ar diferente da atmosfera dos barracões do morro."(CASTELO, Martins. 1942, op. cit., p. 175) É interessante notar que esse samba não chega a fazer a apologia do trabalho. Ao contrário, embora sendo trabalhador, o personagem continua a associar o trabalho ao sofrimento. Nos seus últimos versos ele diz: "Fiz tudo para ter seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia/ Mas tudo em vão/ Ela é, é da orgia/ É...parei!"

¹⁶⁴ Gravado em outubro de 1940 por Ciro Monteiro, pela RCA Victor, com os seguintes versos: *Quem trabalha é que tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ Leva mais um operário: Sou eu que vou trabalhar//Antigamente eu não tinha juízo/ Mas resolvi garantir meu futuro/ Vejam vocês: Sou feliz, vivo muito bem/ A boemia não dá camisa a ninguém/ É, digo bem.*

¹⁶⁵ CASTELO, Martins. 1942, op. cit., p. 174

exercendo seu espírito crítico e jocoso¹⁶⁶. Selene Guimarães, estudando os sambas-malandros dessa fase observa que a **ironia** era um elemento quase sempre presente na relação entre a formação discursiva malandra e a oficial. A autora afirma que o discurso malandro era marcado por um caráter **dialogico** o que lhe dava, mesmo sob o Estado Novo, uma certa capacidade corrosiva para com o discurso oficial¹⁶⁷.

Outra vertente da música popular que vai se configurar durante o Estado Novo, refletindo o espírito nacionalista e ufanista reinante na época, é a do **samba exaltação**. Trata-se de um tipo de "samba cívico", marcado pela paráfrase ideológica, e que guardava uma certa correspondência com as obras literárias de Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Menotti del Pichia e Plínio Salgado¹⁶⁸. Eram principalmente das composições de Ari Barroso, Dorival Caymmi e Assis Valente, marcadas por um certo refinamento tanto poético como musical, recorrendo muitas vezes às temáticas regionalistas em geral tratadas com uma coloração exótica. Essas características atraíram o interesse dos agentes de Hollywood e, em especial, de Walt Disney. Com o sucesso de Carmen Miranda nos Estados Unidos, esses compositores tiveram algumas de suas composições incluídas em películas cinematográficas americanas, todas bem ao gosto da política de boa vizinhança implementada por aquele país desde o final da segunda Guerra Mundial.

Dentro dessa linhagem, a música "Aquarela do Brasil" de Ari Barroso é exemplar. Composta em 1939, chegou a sofrer ameaça de censura por parte do DIP que considerava o verso "terra do samba e do pandeiro" como "depreciativo" ao país¹⁶⁹. Segundo Sant'Anna, pode-se perceber na letra

¹⁶⁶ MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 110

¹⁶⁷ GUIMARÃES, Selene Santa Rosa Macieira. *O Discurso Amoroso da (na) MPB*, Dissertação de mestrado, Campinas, UNICAMP/IEL, 1989, mimeografada, p. 86

¹⁶⁸ SANT'ANNA, Affonso Romano de. 1986, op. cit., p. 199

¹⁶⁹ CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Ari Barroso*, Rio de Janeiro, Lumen Editora, s/d, p. 180

dessa música, "sinais de paráfrase de uma linguagem antiga" com recorrência a referenciais românticos e parnasianos especialmente nas expressões: "merencória luz da lua", "cortina do passado", na associação do Brasil com o "mulato" e na idéia de ser o Brasil a "terra da utopia musical onde vibram o samba e o pandeiro"¹⁷⁰.

A essas tendências que se manifestaram entre os compositores brasileiros e que desembocaram na produção de uma música popular mais compatível com o clima político e ideológico da época juntaram-se os trabalhos de arranjadores que procuraram dar principalmente ao samba um tratamento orquestral mais refinado. É com relação a esse aspecto que a Rádio Nacional, além de um forte veículo de divulgação da música popular, transformou-se também numa espécie de laboratório em que foi sendo criada uma nova roupagem à música popular brasileira. Coube ao maestro Radamés Gnattali, de formação erudita, e ao baterista Luciano Perrone, a primazia da invenção de uma nova concepção de arranjo orquestral para o samba. De início, as orquestras eram empregadas em arranjos ou solos de valsas, operetas, *jazz*, tangos, etc. A música brasileira, especialmente o samba, era executada por pequenos conjuntos do tipo regional. Radamés foi quem tomou a iniciativa de dar nova roupagem ao samba, criando seus primeiros arranjos orquestrais inspirados nas *big-bands* norte-americanas. Acatando a sugestão de Perrone, passou a atribuir aos instrumentos de sopro uma função rítmica, sincopada, além de harmônica e melódica. A primeira vez que a Rádio Nacional programou a apresentação de uma música com esse novo tipo de arranjo um jornal carioca fez o seguinte comentário: "A orquestra carioca, sob a direção de Radamés, apresentará *Ritmo de samba na cidade*, tema de Luciano Perrone, estilizado por Radamés Gnattali. Orquestração nova e nova utilização de compassos melódicos nativos, essa forma musical inédita será o mais lindo presente de Ano Novo da

¹⁷⁰ SANTANNA. Afonso Romano. 1986, op. cit., p. 202

Nacional a seus ouvintes..."¹⁷¹. A nova concepção de arranjo ganhou consagração definitiva quando Radamés a aplicou à música *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso que fazia parte do espetáculo de elite, apresentado no Teatro Municipal, chamado *Joujoux e balangandãs*. O evento tinha um caráter beneficente e reuniu além de artistas, representantes da alta sociedade carioca. O samba de Ari Barroso foi interpretado pelo cantor erudito Cândido Botelho, um barítono que chegou a ser intérprete de Villa-Lobos, acompanhado por orquestra arranjada por Radamés Gnattali¹⁷². O sucesso dessa apresentação consagrou aquele tipo de arranjo; o "*tantantã da Aquarela do Brasil*"¹⁷³.

Sob o controle do governo, a Rádio Nacional passou a desempenhar um papel estratégico na política de integração nacional implementada pelo Estado Novo. Para cumpri-la, Gilberto Andrade criou o Departamento de Divulgação Político-Cultural que passou a ser dirigido pelo poeta Cassiano Ricardo e que teve como colaboradores os intelectuais Roquette Pinto, Raul Machado, Vieira de Melo, Gilson Amado, Venâncio Filho, Andrade Muricy, Manuel Bandeira e Sílvio Fróes¹⁷⁴. Além disso, em 1942 a emissora inaugurou o seu sistema de ondas curtas, transformando-se numa das cinco mais potentes do mundo. Sua programação especial transmitida diariamente em quatro idiomas passou a atingir até países asiáticos.

A política cultural do Estado Novo, marcada por traços claramente nacionalistas e a ampliação do alcance da emissora, fez com que seus diretores passassem a se preocupar ainda mais com a qualidade da programação. A possibilidade concreta de, através do rádio, divulgar no exterior a nossa música popular fortaleceu ainda mais a preocupação de dar à música popular brasileira uma

¹⁷¹ Citado por BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Música - Divisão de Música Popular, 1985, p. 45

¹⁷² CABRAL, Sérgio. s/d, op. cit., pp. 181-2

¹⁷³ *Idem*, p. 47

¹⁷⁴ SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. 1984, op. cit., p. 48

roupagem moderna e "civilizada". Com esse espírito é que em janeiro de 1943 a Rádio Nacional lançou o programa *Um Milhão de Melodias* patrocinado pela Coca-Cola. Considerado o mais importante musical da emissora, o programa permaneceu 13 anos em cartaz. Era uma espécie de parada em que eram apresentadas músicas nacionais e estrangeiras de sucesso. Seus produtores faziam pesquisas a partir de discos e filmes para obter novidades para o programa. José Mauro e Haroldo Barbosa freqüentavam diariamente os cinemas do centro do Rio de Janeiro e procuravam reproduzir as músicas que tinham ouvido para incluí-las ao repertório. Foi através dessas pesquisas que Haroldo Barbosa se converteu num dos maiores versonistas de música popular¹⁷⁵.

Para dar suporte musical ao programa, foi criada a Orquestra Brasileira, dirigida por Radamés Gnattali destinada a dar um tratamento orquestral à música brasileira com um padrão semelhante ao das composições estrangeiras. É interessante observar como naquela época o padrão de bom gosto e de modernidade na música popular já tinha como referência principal o da música norte-americana. Como afirmou Haroldo Barbosa, "fizemos a transformação do Radamés para personalizar o programa, dar um estilo americano, como Benny Goodman e sua Orquestra"¹⁷⁶.

Porém, o clima nacionalista reinante no período fazia com que os músicos procurassem combinar os padrões estéticos da música americana com elementos que pudessem expressar de maneira mais fiel a brasilidade. Por essa razão, Radamés resolveu substituir o piano, a bateria e a guitarra, instrumentos de base das orquestras americanas por violões, cavaquinhos, acordeões e uma percussão com instrumentos típicos das escolas e das rodas de samba como pandeiro, caixeta, prato de cozinha com faca, ganzá, etc.¹⁷⁷. De resto, a Orquestra Brasileira contava com cinco saxofones, três

¹⁷⁵ Idem, p. 32

¹⁷⁶ Idem, p. 30. VALENTE, Hilton. *Arranjadores na Música Popular Brasileira*, Campinas, IA/UNICAMP, relatório de pesquisa, 1995.

¹⁷⁷ Idem, pp, 30-31

pistões, dois trombones, três flautas, oboé, fagote, clarinete, harpa e naipes de violinos e violoncelos, ingredientes mais que suficientes para a reprodução da sonoridade e do *glamour* dos grandes musicais americanos, o que implicava, de certa maneira, no que se poderia definir como a nacionalização de padrões orquestrais originários da música popular dos Estados Unidos. Desse modo, o samba se convertia num gênero musical com plena legitimidade para ser mostrado ao mundo como expressão típica da cultura brasileira. O comentário de Pedro Anísio traduz muito bem esse aspecto. "Radamés Gnattali deu uma organização ao samba - a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim: grande, completa, perfeita. Radamés Gnattali começou a tratar o samba de forma como nunca fora tratado. Fez grandes arranjos para ele, emoldurou-o, descobriu-lhe riquezas que nunca imaginara ter. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba, com a Orquestra Brasileira, começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. O samba com Radamés Gnattali e a Orquestra Brasileira, com Francisco Alves, Emilinha Borba, Orlando Silva, Trio de Ouro e Marília Batista, conquistou o seu título legítimo de 'música verda-amarela', digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro"¹⁷⁸.

Na tentativa de obter os melhores resultados sonoros possíveis nas gravações e nas transmissões dos programas, os diretores da emissora deparavam com limitações técnicas. Provavelmente, perseguiram os padrões dos programas de rádio, de discos e de filmes estrangeiros, principalmente americanos. Para contornar essas limitações tomavam iniciativas muitas vezes inusitadas mas que apresentavam certa eficácia quantos aos resultados. Um dos problemas era, por exemplo, a escassez de microfones no estúdio em função da exigüidade da mesa técnica que possuía apenas quatro entradas. Muitas vezes os técnicos conectavam dois microfones paralelamente em cada entrada,

¹⁷⁸ Citado por BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. 1985, op. cit., p. 54

duplicando a capacidade da mesa. Devido ao grande número de instrumentos numa seção de orquestra, quadriculavam o chão do estúdio para definir a melhor posição que cada um deveria ocupar para garantir um bom equilíbrio na captação dos sons pelos poucos microfones disponíveis. Para um melhor aproveitamento dos microfones, um segundo regente ficava na sala de comando seguindo a partitura e dando sinais aos operadores de estúdio para que aproximassem os microfones dos instrumentos que iriam iniciar os solos. Os programas eram gravados em acetatos de 16 polegadas que eram examinados atentamente por uma equipe de produtores com o objetivo de corrigir os possíveis defeitos e aprimorar a qualidade da programação¹⁷⁹.

O padrão sonoro dos programas da Nacional transformou-se em parâmetro para as próprias gravadoras. Muitas delas passaram a contratar artistas da emissora para as suas gravações. A Continental foi a que primeiro tomou essa iniciativa contratando o próprio Radamés e mais um conjunto de músicos. A ida do maestro para a gravadora coincidiu com a gravação do samba-canção "Copacabana" de João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretado por Dick Farney. Essa gravação inaugura uma nova tendência na música popular brasileira na qual as figuras típica do samba-exaltação como o "caboclo ligeiro" ou "mulato inzoneiro" começam a ser substituídos por um novo personagem urbano, cosmopolita, meio *dandy*, curtidor dos prazeres oferecidos pelas praias urbanizadas da zona sul do Rio de Janeiro. A poesia, as características melódicas daquela canção, o arranjo orquestral e a interpretação de Dick Farney, vinham de encontro às expectativas estéticas de um novo segmento social. Como dizem Saroldi e Moreira, "para a classe média ascendente do pós-guerra, já então conquistada pelos atrativos cinematográficos do *american way of life*, aquela *Copacabana* equivalia a

¹⁷⁹ SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. 1984. op. cit., p. 33

uma revelação. Como se nossos prosaicos valores cotidianos assumissem de repente uma aura de distinção ao serem cantados à maneira de um Bing Crosby"¹⁸⁰.

Os Programas de Auditório e os Ídolos de Massa

As Rádios Tupi, Mayrink Veiga e a Nacional foram as emissoras que levaram ao ar os maiores programas de auditório do país. Não seria exagero afirmar que os da Nacional foram os principais. Eram programas que reuniam uma gama de atrações que iam dos shows musicais, passando por espetáculos teatrais e circenses, até as quermesses. A dinâmica desses espetáculos era capaz de prender a atenção do público durante horas. Seus animadores recorriam ao apoio de orquestras, pequenos conjuntos, instrumentistas, humoristas, mágicos, além de promoverem concursos, sorteios de brindes, etc.¹⁸¹. Essas estratégias viabilizavam a realização de uma programação de rádio ao vivo com a participação direta do público. Dentre elas, a música popular sempre foi a atração de maior destaque. Atraídos pelo novo meio de comunicação, os ouvintes de rádio afluíam para os auditórios das emissoras em busca de contatos mais próximos com os cartazes da música popular. Por outro lado, os meios de comunicação procuravam gerir esse contato, incitar o público, além de construir, reforçar e veicular imagens públicas dos artistas. Os cartazes da música regional, por exemplo, como as duplas caipira Alvarenga & Ranchinho e Jararaca & Ratinho, os sanfoneiros Pedro Raimundo e Luiz Gonzaga ou mesmo o *cowboy* Bob Nelson, apresentavam-se, normalmente, trajando roupas típicas. Na presença do auditório era necessário se fazer um "rádio visual".

¹⁸⁰ *Idem*, pp. 67-8

¹⁸¹ TINHORÃO, José Ramos. 1981, *op. cit.*, p. 70

Nesse período da história da música popular brasileira, que Krausche definiu como "fase de hegemonia do ouvido", a construção da imagem dos artistas era intermediada pela ação de um outro meio de comunicação, as revistas impressas. Especialmente a "Revista do Rádio" atuava como elemento complementar da voz radiofônica na criação da "imagem 'mítica' da individualidade artística do cantores de sucesso da época" e dando visibilidade ao mundo da música popular para os ouvintes que não tinham acesso aos auditórios das emissoras¹⁸². Além disso, cada programa apoiava-se, via de regra, num grande cartaz musical. O programa de Manuel Barcelos, por exemplo, tinha como estrela exclusiva a cantora Marlene, enquanto que o de César de Alencar contava com Emilinha Borba¹⁸³. Era a época das grandes estrelas da música popular.

A partir dos anos trinta começaram a surgir os primeiros grandes ídolos de massa do rádio brasileiro. Francisco Alves, Carmem Miranda, Orlando Silva e Vicente Celestino foram os da primeira geração. Porém, foi durante os anos 40 e 50, período em que o rádio viveu o seu apogeu, que apareceram os ídolos mais populares como Marlene, Emilinha, Cauby Peixoto, Nora Ney, Dalva de Oliveira, e outros. De um modo geral, era através do perfil de cada um desses ídolos, da sua imagem pública, sua biografia, ou mesmo do seu repertório, que eram criados e reproduzidos os mecanismos de identificação entre eles e o público. Porém, a produção simbólica que se dava em torno dos programas de rádio, da música popular e dos ídolos de massa era caracterizada por uma certa ambivalência. Se as imagens de Emilinha e Marlene, cada uma a seu modo, reiteravam padrões de valores conservadores, até certo ponto relacionados com as expectativas de uma classe média emergente, as de Nora Ney e Dalva de Oliveira iam ao encontro das frustrações de segmentos sociais

¹⁸² KRAUSCHE, Valter. 1987, p. 84

¹⁸³ MÁXIMO, João. "A Era do Rádio", em VÁRIOS AUTORES. 1988, op. cit., p. 185

operários e de classe média baixa desiludidos com os valores e as perspectivas que a sociedade lhes oferecia representando um desvio ou mesmo uma certa corrosão dos valores dominantes¹⁸⁴.

O espaço privilegiado das relações entre ídolo e público era o auditório; local onde se estabelecia de uma maneira mais direta o embate entre as ações manipuladoras do meio e a fruição espontânea do público. Era o campo de forças em que se dava, nos termos de Goldfeder, a dialética "manipulação/espontaneidade(autonomia)" que caracterizava a produção da cultura de massa no Brasil de época. Se de um lado a reação do público resultava de um conjunto de estímulos veiculados pelos meios (discos, publicações, etc), os componentes simbólicos dessas mensagens deveriam atender a certas expectativas do público. Desse modo, mesmo considerando que a capacidade de manipulação dos meios de comunicação de massa naquele período não apresentava o mesmo grau de eficácia registrados em momentos posteriores, "a opinião sofria sempre uma condução deliberada, a partir da qual, a própria interiorização destes valores forjados tornava espontânea a manifestação"¹⁸⁵.

Um dos exemplos extremos que ilustram as práticas manipuladoras dos meios é o caso Cauby. Partindo das experiências publicitárias realizadas nos Estados Unidos, o empresário Di Veras implementou uma série de estratégias no sentido de transformar o jovem cantor num ídolo de massa voltado para o público feminino. Consta que o empresário chegou a vestir o cantor com um *smoking* alinhavado e contratar um grupo de moças para atacá-lo e rasgá-lo em público. A cena, repetida várias vezes e divulgada pela imprensa, contribuiu para criar o mito de que Cauby provocava reações de violência e histeria nas fãs. Se por um lado estratégias como essa tinham sua eficácia, por outro, levavam ao risco de se perder o controle sobre as reações do público que, em determinados momentos, passava a agir de forma mais autônoma, transgredindo determinados limites. A instituição do fã-clube,

¹⁸⁴ GOLDFEDER, Miriam. 1980, op. cit., p. 131

¹⁸⁵ Idem. p. 145

de certo modo, permitiu o controle sobre essas reações. Capaz de promover, segundo Goldfeder, uma "mobilização desmobilizadora", o fã-clube abria espaço para que uma facção da massa consumidora fosse transformada numa espécie de "elite privilegiada" na medida em que tinha acesso direto ao ídolo. Nessas condições, os membros dessas agremiações sentiam-se sujeitos capazes de tomar decisões com relação às ações destinadas à reprodução e preservação da imagem do ídolo. Em alguns casos, atuavam como empresários dos cantores, organizando e garantindo a infra-estrutura do shows¹⁸⁶. Pode-se dizer que o fã-clube atuava como anteparo entre o ídolo e a grande massa de admiradores.

Nos anos 50, período em que o rádio viveu o seu apogeu, registrou-se o aprofundamento da massificação dos programas de auditório. O comportamento do público se dividia entre aplausos, gritarias e vaias de fãs, estimulados pelo clima de rivalidade entre os artistas criado pelos próprios agentes do rádio, além das manifestações de euforia com os sorteios e distribuições de prêmios por parte das emissoras. Ocorria, segundo Tinhorão, uma maior aproximação do rádio com o público mais humilde dos subúrbios cariocas, o que acabava provocando reações "elitistas" por parte principalmente de uma classe média ascendente no pós guerra.¹⁸⁷ Para Lenharo, o que acontecia no rádio refletia todo um clima reinante na sociedade da época definida por ele, a partir de um referencial bahktiniano, como a "carnavalização do cotidiano". "A cultura massiva" - diz o autor - "consome, refaz e faz circular esse espírito, pois encontra-se tomada do riso festivo e carnavalesco que transpira na chanchada, na revista, e também em certas faixas do rádio, reproduzindo e realimentando o que procedia da própria sociedade. (...)Do riso corrosivo e lúdico das revistas para o humor paródico das chanchadas, povoadas de reis e nobres fracassados, falsos condes, falsos barões e baronesas transviadas, chegamos à face pública do rádio, habitado por reis e rainhas do disco, dos músicos, do rádio, princesas favoritas

¹⁸⁶ *Idem.* p. 161

¹⁸⁷ TINHORÃO José Ramos. 1981, *op. cit.*, p. 82

das três armas, formadoras de uma instável e móvel hierarquia da nobreza estelar. Nossos reis e rainhas, nos termos de Bahktin, não eram exatamente 'para rir'; entretanto, sua existência em si bastava para tornar risível a ordem pública através da simulação comparativa de uma outra ordem hierárquica de poder"¹⁸⁸.

A participação cada vez mais ostensiva das massas nos programas de rádio ameaçava os cânones do bom gosto oficial. Elas pareciam ganhar maior autonomia em relação às práticas controladoras dos meios, criando símbolos e valores próprios. Como diz Goldfeder, "brigar e berrar', em público, eram atitudes que depunham contra uma imagem de rádio que deveria interessar ao conjunto das classes sociais. Isto criava para a própria Rádio Nacional um problema contraditório: agradar às massas e controlá-las concomitantemente, sem perder a capacidade de penetração e legitimidade"¹⁸⁹. Nesse momento, os meios de massa passam a recorrer aos mecanismos de punição e exclusão que iam desde o estabelecimento de distinções, através da imprensa, entre o bom e o mau comportamento do público, passando pelos rótulos pejorativos atribuídos aos freqüentadores do rádio, como o de "macacas de auditório", até as mais drásticas como a instituição do uso do vidro que separava o palco da platéia, o maior policiamento e a cobrança de ingressos para selecionar o público.

A Segmentação do Campo Musical

Pode-se perceber desde o momento em que entrou em cena a indústria do disco no Brasil, um aprofundamento gradativo da segmentação do campo musical. No que se refere à produção erudita, verifica-se a definição de uma corrente nacionalista que vai predominar até os anos 40. Desde

¹⁸⁸ LENHARO, Alcir. 1995, p. 143

¹⁸⁹ GOLDFEDER, Miriam. 1980, op. cit., p. 178

o início deste século, compositores, a princípio bastante identificados com referenciais do romantismo europeu e influenciados por obras de intelectuais que defendiam a busca da identidade étnica ou cultural da sociedade brasileira, começam a procurar nas manifestações folclóricas elementos para as suas composições. A partir do movimento modernista de 22, essa tendência nacionalista tornou-se mais vigorosa passando a reconhecer essas manifestações populares como fontes de "autenticidade" e de elementos essenciais da "brasilidade". A música popular urbana era vista com reservas pelos compositores eruditos, tanto pela sua estreita relação com a indústria e o mercado como pelo fato de ser expressão cultural de contingentes populacionais urbanos considerados, a partir da perspectiva das elites, como rebeldes, indisciplinados e perigosos.

Porém, aos poucos a postura de segregação da música popular urbana foi perdendo força. Como já foi destacado, o trabalho do compositor modernista Villa-Lobos abre-se, especialmente nos anos 20, para as influências da música popular urbana o que se evidencia principalmente na sua série "Choros". Esse fato demonstra a interpenetração entre produção musical erudita e popular no Brasil o que, de certa forma, se explica pelo fato da sociedade brasileira não apresentar, como os países europeus, um campo estético-cultural unificado, hierarquizado, e uma esfera erudita dotada de grande organicidade.

Nos anos 30, esses compositores vão incorporar de uma maneira mais profunda os referenciais nacionalista. Mário de Andrade e Renato Almeida produzem, nesse período, um conjunto de obras sobre história da música brasileira, através das quais contribuirão para a construção e a consolidação do "mito do nacionalismo musical"¹⁹⁰. Ao mesmo tempo, os músicos nacionalistas procuram se acercar do governo de Vargas visando implementar uma política cultural compatível com

¹⁹⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*, São Paulo, Novas Metas, 1985, p. 65

os seus ideais e que valorizasse a música erudita nacional, considerada por eles como importante fator não só "civilizador" como capaz de dar consistência ao projeto de consolidação da nacionalidade.

Nos anos 40, verifica-se uma cisão entre compositores eruditos. A formação de uma nova tendência ligada à vanguarda européia, entra em conflito com o nacionalismo dos modernistas brasileiros. O músico alemão Hans Joachim Koellreutter, radicado no Brasil desde 1937, inicia um movimento, juntamente com os brasileiros Guerra Peixe, Eunice Catunda, Cláudio Santoro e Edino Krieger, opondo-se ao nacionalismo. Em 1946, o grupo divulga o "Manifesto Música Viva", defendendo a incorporação, ao universo musical do país, das novas experiências de compositores europeus como Schoenberg, Webern e Berg. O manifesto atacava as tendências "egocêntricas" e individualistas, bem como a exaltação de sentimentos de superioridade étnico-cultural presentes no nacionalismo. Ao mesmo tempo, a música como uma linguagem universal, inteligível por todos os homens, e em condições de contribuir para a integração e a solidariedade entre os povos.

Quatro anos depois, Camargo Guarnieri publica a "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil" combatendo o Grupo "Música Viva" e reafirmando o nacionalismo musical. Para Guarnieri, o dodecafonismo defendido por Koellreutter e seus seguidores implicava num cosmopolitismo nocivo ao caráter nacional. Tratava-se, segundo ele, de um sistema originário de "culturas superadas", uma espécie de "antimúsica" de natureza antinacional e antipopular¹⁹¹. A formação dessas duas correntes vai ter desdobramentos na produção musical das décadas seguintes, chegando a produzir algumas ressonâncias na própria música popular, especialmente na década de 60.

No plano da música popular verifica-se o crescimento do mercado através do sistema elétrico de gravação e a expansão da radiofonia baseada no modelo comercial. A ação de músicos, radialistas e produtores, contribuiu para a "estilização" da música popular urbana, especialmente o samba. Alguns

¹⁹¹ *Idem*, pp 37 à 41

deles atuaram como uma espécie de "mediadores culturais" dando novos tratamentos harmônicos, orquestrais, temáticos e poéticos ao samba que, gradativamente, foi sendo aceito e reconhecido amplos setores da sociedade. Aos poucos, o samba foi passando por um processo de "refinamento" e "intelectualização" convertendo-se de manifestação musical de caráter étnico para nacional.

O fechamento dos cassinos pelo Governo Dutra modificou profundamente o mercado artístico-musical no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro. De um lado, artistas e empresários começaram a se deslocar para a região central da cidade, principalmente para a Praça Tiradentes, reativando o Teatro de Revista. De outro lado, surgiram pequenas boates nos bairros da Zona Sul do Rio, principalmente Copacabana, onde instrumentistas e intérpretes se apresentavam em pequenos conjuntos, compatíveis com os espaços acanhados dessas casas de espetáculos, freqüentadas por um público de classe média e de turistas estrangeiros¹⁹². Essa reorganização espacial do mercado artístico ocorreu concomitantemente a definição de duas grandes tendências que começaram a se configurar na música popular desde o final do Estado Novo. De um lado, formava-se um segmento que articulava toda uma linha de desenvolvimento passando pelo samba exaltação e pelo samba-canção, este na sua versão mais próxima do *fox*, pautada por sofisticações poéticas, harmônicas e orquestrais. De outro, definia-se o que se pode chamar de uma linha explicitamente de massa da música popular, reunindo um amplo leque de gêneros incluindo desde os regionais como o baião, o chote e a moda de viola, até gêneros estrangeiros como o bolero, a rumba, o calipso, o chá-chá-chá, o tango, a guarânia, etc. Enquanto a primeira tendência guardava maior afinidade com o cotidiano da nova boemia dos bairros da Zona Sul do Rio, com o intimismo das boates e um público de classe média com pretensões cosmopolitas, a segunda apresentava forte identidade com o rádio, com o teatro de revista e com as chanchadas do cinema brasileiro. Começa a se configurar portanto, de uma forma mais clara, uma nova

¹⁹² LENHARO, Alcir. 1995, op. cit., p. 47

hierarquia de gostos e de legitimidade na música popular. Ao contrário do que ocorria nas primeiras décadas do século, as novas modalidades de samba, já profundamente estilizadas, passaram a ser reconhecidas como signo não só de bom gosto como de brasilidade pelos segmentos sociais médios e de elite. Por outro lado, os gêneros regionais e internacionais de massa eram consumidos por um público mais popular, suburbano e interiorano, e identificado com o rádio na sua fase mais massificada.¹⁹³

Essa segmentação reflete-se nas duas principais publicações voltadas para o público da música popular durante os anos 50: a "Revista do Rádio" e a "Revista da Música Popular". A primeira, era uma publicação semanal, dirigida por Anselmo Domingues, destinada especialmente ao público de rádio, dos auditórios e aos fãs-clubes. Era composta de matérias curtas, em geral referindo-se à intimidade das grandes estrelas do rádio, ilustradas com fotos dos ídolos da música popular. Funcionava, de certa forma, como meio de construção da imagem pública dos artistas. A segunda, revista mensal dirigida por Lúcio Rangel, voltava-se para um público mais "culto". Sua linha editorial refletia a preocupação com a pesquisa e a valorização da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que assumia uma posição de resistência à presença cada vez mais forte da música estrangeira no mercado nacional. É interessante observar que a revista contava com um corpo de colaboradores composto por críticos de rádio e música popular, músicos e intelectuais.¹⁹⁴ Cada uma, a seu modo,

¹⁹³ É interessante notar a maneira preconceituosa como o jornalista Ruy Castro se refere tanto ao lado "cafona" da Rádio Nacional como ao baião e ao Luiz Gonzaga contrapondo-os à música e aos músicos "sofisticados". "Mas, como ninguém passava pela Rádio Nacional impunemente, 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 Luiz 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, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990 p. 60)

¹⁹⁴ Além do diretor Lúcio Rangel, colaboravam com a "Revista de Música Popular", Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto, Ari Barroso, Herberto Sales, Almirante, Haroldo Barbosa, Guerra Peixe, Mariza Lira, Jota Efegê, Jacy Pacheco, Sílvio Túlio Cardoso, José Sanz e Nestor de Holanda.(MÁXIMO, João. em *Brasil Musical: viagem pelos sons e ritmos populares*, op. cit., p. 189)

atuava como "instância de consagração", para usar um conceito de Bourdieu, do produto musical perante o seu público. Porém, enquanto a Revista do Rádio sobreviveu dos anos 40 até meados dos 60, entrando em decadência somente com a consolidação da televisão no Brasil, a Revista de Música Popular não passou do 16º número.

A segmentação do campo musical e a configuração de uma certa hierarquia de legitimidades no plano da música popular que começa a se esboçar nesse período, tem como base uma cultura de massa ainda incipiente e um mercado de bens simbólicos não unificado. De acordo com Ortiz, devido à ausência de uma forte tradição clássica e de uma esfera erudita de alto grau de organicidade no Brasil, ocorria, especialmente nos anos 60, um "livre trânsito" entre grupos de artistas eruditos e populares. O autor aponta como exemplos desse processo na música popular a Bossa Nova e o Tropicalismo que, segundo ele, podem ser reconhecidos como segmentos de caráter "erudito-popular"¹⁹⁵. Nessa linha, pode-se dizer que essa tendência de "eruditização" já se manifestava desde os anos 40. Porém, mesmo considerando que alguns compositores, arranjadores e regentes que atuavam na música popular tivessem uma certa formação erudita, a maneira através da qual eles aplicavam seus conhecimentos musicais guardava uma correspondência muito maior com a música popular norte-americana, do que com a música erudita nacional¹⁹⁶. É bom lembrar que Benny Goodman e George Gershwin foram muitas vezes lembrados como parâmetros para músicos como Radamés Gantalli, Ary Barroso e Tom Jobim. Isso levou à formação de um segmento "culto" de música popular brasileira na qual os músicos

¹⁹⁵ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988, pp. 103-104

¹⁹⁶ Sobre isso Miceli afirma que, devido ao caráter fragmentado da cultura da "coalizão dominante" no Brasil, e à condição de dependência do nosso mercado material e simbólico em relação aos centros hegemônicos internacionais, parte da "matriz de significações" que constituem o *habitus* das classes altas contém elementos da cultura dominante desses centros. Constituída a partir da "incorporação e da retradução local por via do artesanato de luxo," essa matriz, "filiada ao estilo de vida distintivo que a burguesia internacionalizada propaga, tende a impor-se de preferência, aos produtos e mensagens simbólicos destinados aos setores médios" dos grandes centros urbanos. (MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 244)

procuram se legitimar pelo aprimoramento técnico e pela preservação da "qualidade" estética, opondo-se ao comercialismo. Por outro lado, vai se definindo outro segmento, mais amplo, no qual os artistas e demais agentes ligados à produção e divulgação da música popular trabalham no sentido de conquistar o reconhecimento do grande público. É sobre essa base que vão surgir "gêneros" ou estilos que passarão a balizar os conflitos simbólicos que marcarão a dinâmica do mercado de música popular nos anos 60, ou seja, a Bossa Nova e o Rock.

CAPITULO IV - "NO TEMPO DA DELICADEZA"

O disco de 78 rpm lançado pela gravadora Odeon, em novembro de 1958, com João Gilberto interpretando as músicas "Chega de Saudade" de Tom e Vinícius e "Bim Bom" dele próprio, é considerado o fonograma que inaugurou o movimento que representou uma mudança de rumos na música popular brasileira. Os elementos inovadores contidos tanto nos aspectos musicais como nas letras das canções do disco chamaram a atenção de críticos e outros profissionais da indústria fonográfica, provocando surpresa, elogios, polêmicas ou reações mais radicais como a do diretor de vendas da Odeon em São Paulo que supostamente teria quebrado o disco, decepcionado com a qualidade do produto que os agentes da gravadora lhe enviaram do Rio de Janeiro. De fato, aquele som destoava profundamente do padrão dos sucessos que predominavam no mercado fonográfico da época, representados principalmente por boleros, sambas-canções e baiões. Naquele disco estavam presentes novas concepções melódicas, harmônicas, rítmicas, poéticas e interpretativas que iriam influenciar gerações futuras de músicos, compositores e intérpretes de música popular tanto no Brasil como no exterior.

Para o jornalista Sérgio Cabral, é difícil identificar com precisão o momento em que teve início esse movimento que acabou sendo batizado de Bossa Nova. Pode ter começado, segundo ele, no dia em que o poeta Vinícius de Moraes, num bar famoso do centro do Rio, o Vilarino, convidou Antônio Carlos Jobim para compor as músicas para a sua peça *Orfeu da Conceição*. Ou no dia em que Jobim convidou o então diretor artístico da Odeon Aloysio de Oliveira para conhecer, em sua casa, "o baiano que canta diferente" chamado João Gilberto. O começo de tudo pode ter sido ainda a participação de João Gilberto como violonista acompanhando Elizeth Cardoso na música *Chega de Saudade*, faixa do LP *Canção do Amor Demais*, contendo músicas de Vinícius e Jobim, gravado pelo

remontem à década de 40, quando o compositor Custódio Mesquita passou a incorporar em suas músicas elementos melódicos e harmônicos mais elaborados retirados do *jazz* e da música erudita; ou quando os violonistas Garoto e Valzinho passaram a desenvolver novos estilos de execução do instrumento, utilizando-se de harmonias mais sofisticadas e de novas concepções composicionais¹²⁵.

Mas a Bossa Nova certamente está associada ainda com o clima cultural dos anos 50 (era JK), a expectativa de modernidade presente na mentalidade de alguns setores sociais, a influência da cultura de massa norte-americana que se intensificou a partir da Segunda Grande Guerra com a política da boa vizinhança, e a ascensão das camadas médias urbanas no Brasil. Além disso, pode ser entendida como a expressão de transformações técnicas e sociais que ocorriam, na época, no plano dos ramos da indústria cultural por onde se davam a produção, a distribuição e o consumo de música popular. É considerando esse conjunto de fatores e privilegiando estes últimos, relacionados com os aspectos técnicos e mercadológicos da indústria do disco, que pretendo analisar a emergência desse movimento.

O Novo Espaço da Boemia

No final dos anos 40, o Bairro da Lapa na região central do Rio de Janeiro, em que durante anos se concentrou uma boemia da qual fizeram parte muitos dos grandes nomes da nossa música popular urbana, estava em decadência. O fechamento dos prostíbulos em 1942 e a proibição do jogo em 1946 contribuíram decisivamente para isso. Gradativamente, a prostituição foi se transferindo para outras áreas da cidade como a Cinelândia, o Catete e o Mangue. Com o fim do jogo, membros de segmentos endinheirados da sociedade carioca deixaram de freqüentar o bairro. A maioria dos cabarés

¹²⁵ CABRAL, Sérgio. "A Bossa Nova", em CHEDIAK, Almir. *Bossa Nova: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, Vol. 1, 1990, p. 14

fechou suas portas. Ao mesmo tempo, o policiamento tornava-se mais ostensivo e a violência crescia, afugentando os intelectuais e os freqüentadores oriundos dos bairros da zona sul da cidade¹²⁶.

Nesse mesmo período, Copacabana vivia uma ascensão vertiginosa. Formada por uma estreita faixa de terra situada entre o mar e os morros litorâneos da zona sul do Rio, o bairro viveu uma verdadeira explosão demográfica entre 1940 e 1960, quando passou dos 74.133 para 165.986 habitantes¹²⁷. A especulação imobiliária se intensificou nesse período, provocando um rápido crescimento vertical de seus quarteirões com a multiplicação de grandes edifícios residenciais, fazendo de Copacabana um bairro típico de classe média.

A despeito do aspecto decadente e sombrio que pudesse ter, de acordo com algumas crônicas do jornalista e compositor Antônio Maria (o que se reflete, de certo modo, em muitas de suas letras), Copacabana possuía, especialmente nos anos 50, uma aura de romantismo, *de glamour*, de cosmopolitismo e de modernidade. Em seus bares, restaurantes e *boites* transitava uma nova boêmia composta por intelectuais, artistas e grande parte dos jovens músicos que fizeram a Bossa Nova. A elevada densidade demográfica do bairro, com seus prédios de apartamentos e uma vida noturna extremamente movimentada, formavam um ambiente propício à emergência de um estilo musical mais intimista, adequado aos pequenos ambientes¹²⁸. É bom lembrar que com o fechamento dos cassinos por um decreto do Presidente Dutra em 1946, multiplicaram-se, no Rio de Janeiro, as boates caracterizadas por pequenos espaços que não comportavam os tradicionais espetáculos musicais que reuniam grandes orquestras com bailarinas e cantores. As novas casas noturnas apresentavam muitas vezes acomodações para apenas um piano ou um pequeno palco para um cantor e um violão. Muitos

¹²⁶ LENHARO, Alcir. , 1995, op. cit., p. 17

¹²⁷ VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973, p. 21

¹²⁸ MEDAGLIA, Júlio. "Balanço da Bossa Nova" em CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 4ª edição, 1986, p. 72

músicos profissionais e empresários da noite passaram a organizar pequenos conjuntos e a montar espetáculos com formatos adequados a esses espaços: os *pocket shows*¹²⁹. Desse modo, como bem diz Mammi, "surge a bossa nova e morre o botequim como lugar de criação da música popular"¹³⁰.

Nessa mesma época, o rádio vivia o seu apogeu. Nas principais emissoras do Rio de Janeiro como a Tupi, a Mayrink Veiga e a Rádio Nacional, os programas de auditório eram as grandes atrações. Liderados por homens que fizeram fama através desse meio de comunicação como Paulo Gracindo, César de Alencar, Herber de Bôscoli, esses espetáculos atraíam multidões em seus auditórios e garantiam a audiência em todo o território nacional. Os cantores do rádio, ídolos da nossa música popular da época, mobilizavam milhares de fãs por todo o país. Porém, quanto mais se aproximavam do grande público mais os programas se adequavam às expectativas dos setores sociais populares. Como consequência, verifica-se uma reação dos setores médios da sociedade descontentes com o padrão estético da programação de rádio¹³¹. Nesse contexto, a entrada da televisão no Brasil, em 1950, representou uma alternativa para esse público.

Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica, até então estreitamente articulada ao rádio, inundava o mercado com marchinhas de carnaval, boleros, sambas-canções, baiões, tangos, etc., nem tudo adequado aos padrões de gosto da classe média. Pode-se deduzir de tudo isso que se formava uma espécie de "demanda insatisfeita" entre esse segmento social que certamente favoreceu a eclosão do movimento bossanovista. Ou, em outras palavras, criou-se no interior do público de classe média a

¹²⁹ SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. op. cit., 1984, p. 76

¹³⁰ MAMMI, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova" em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, nº 34, nov. de 1992, p. 63

¹³¹ Sobre esse aspecto Tinhorão afirma que "exatamente por esse contato íntimo com as mais amplas camadas populares do Rio de Janeiro, os programas de rádio - já normalmente influenciados pela força dos fãs-clubes - teriam que traduzir artisticamente o nível de gosto do povo, constituído por gente em sua maioria analfabeta ou semi-alfabetizada.

"E foi essa circunstância que, já ao final da década de 1940, começou a provocar na imprensa e nos meios do próprio rádio uma reação de caráter elitista contra os programas de auditório e os fãs-clubes, cujo conteúdo socialmente preconceituoso merece ser estudado." (TINHORÃO, José Ramos. op. cit., 1981, p. 81)

expectativa por uma música popular dotada de um padrão estético mais adequado ao seu nível sócio-cultural.

Esses fatores desempenharam um papel decisivo no aparecimento da Bossa Nova nos anos 50. Para alguns, ela representou o aprofundamento da desnacionalização da música popular brasileira¹³². Para outros, mesmo apresentando forte influência do *jazz* e da música erudita européia, ela significou uma reação nacionalista ao predomínio de gêneros de origem estrangeira no mercado fonográfico brasileiro da época como boleros, tangos, rumbas, etc.¹³³.

De qualquer forma, a Bossa Nova talvez tenha sido o movimento que representou o mais elevado grau de estilização de gêneros musicais populares brasileiros, especialmente o samba.

Revolução Estilística

Com a Bossa Nova aprofundou-se a cisão entre a produção fonográfica destinada ao grande público, normalmente caracterizada por algumas fórmulas até certo ponto seguras de sucesso, como boleros e sambas-canções, gêneros caracterizados por um certo "romantismo de massa", e uma produção voltada por um consumidor mais "intelectualizado" e, em geral, de formação universitária¹³⁴. Ao mesmo tempo, com esse movimento, a música popular aproximou-se a tal ponto da erudita, que os limites entre esses níveis da produção artística tornaram-se altamente fluidos. Pode-se dizer que a BN representou o ápice do processo de refinamento estilístico da música popular, iniciado principalmente

¹³² Tinhorão é sem dúvida o principal representante dessa corrente de opinião. Sobre isso ver PARANHOS, Adalberto. "Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB" em *História & Perspectivas*, Uberlândia, UFU, n° 3, jul/dez. de 1990

¹³³ SODRÉ, Muniz. 1979, op. cit., p. 36

¹³⁴ WISNIK, José Miguel. 1987, op. cit., p. 121

com o aparecimento da indústria do disco. Ao mesmo tempo, a produção dos músicos bossanovistas demonstrou que é possível a ocorrência de inovações e diversificação de linguagens no campo da música popular. É interessante notar que, talvez por essa razão, esse movimento tenha provocado tantas e tão calorosas reações, tanto de apoio como de crítica.

Como tem sido apontado por diversos autores, a produção musical identificada como BN apresentou inúmeras inovações em termos de linguagem musical das quais destacam-se as novas concepções harmônicas, rítmicas, melódicas, poéticas, orquestrais e interpretativas. Rompeu-se, por exemplo, com o padrão de performance e de interpretação dominante até então. Os cantores bossanovistas primavam por uma narrativa musical de caráter coloquial, abolindo certos excessos. "Era" - como diz Medaglia - "a negação do 'cantor', do 'solista' e do 'estrelismo' vocal e de todas as variantes interpretativas ópera-tango-bolerísticas que sufocavam a música brasileira de então"¹³⁵.

O acompanhamento ao violão também se modificou. Os violonistas da Bossa Nova abandonaram o uso tradicional dos acordes de tônica, dominante e subdominante nos acompanhamentos. Tornou-se corrente o emprego de acordes alterados e modulações pouco convencionais. Além disso, deixou de ser uma preocupação a colocação da nota fundamental do acorde no baixo, dando ao contrabaixo, ou mesmo ao violão, maior liberdade para a introdução de desenhos melódicos ao acompanhamento¹³⁶.

Com relação aos arranjos orquestrais, abandonou-se o emprego de introduções e de finais sinfônicos e grandiloqüentes. Os arranjos tornaram-se mais econômicos, com poucos instrumentos e com características camerísticas fazendo com que houvesse maior integração entre os instrumentos e o canto¹³⁷. Ao mesmo tempo, modificou-se o papel atribuído aos acordes nos acompanhamentos. Tanto

¹³⁵ MEDAGLIA, Júlio. 1986, op. cit., p. 75

¹³⁶ Idem. p. 76

¹³⁷ Idem. pp. 75-76

em acompanhamentos ao violão como ao piano, passa-se a empregar os acordes como suporte, ao mesmo tempo, harmônico e rítmico das melodias¹³⁸.

A Bossa Nova caracterizou-se ainda por um novo estilo composicional que, segundo Medaglia, está associado ao seu próprio meio de origem. O tipo de performance bossanovista, normalmente realizado por pequenos grupos ou por apenas um intérprete acompanhando-se ao violão demanda um tipo de "técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhes, assim como um vocabulário expressivo que prevê um contato direto e íntimo com o ouvinte"¹³⁹. Em função do seu caráter "camerístico", a proximidade entre músico e público nos espetáculos musicais fez com que se valorizasse mais os aspectos poético-literários da letras. Elas deixaram de ser secundárias, articulando-se de forma mais efetiva com as melodias, constituindo uma linguagem mais integrada como pode-se observar nas composições *Desafinado* e *Samba de uma nota só*¹⁴⁰.

Muitos desses aspectos formais e interpretativos da BN tem suas origens em manifestações musicais diversas. A música erudita e o *jazz* têm sido identificados por vários autores como matrizes de influências importantes.

A valorização da pausa e do silêncio na linguagem musical é, por exemplo, uma das influências marcantes que a BN recebeu da música erudita. Esse recurso foi empregado com muita frequência pelos músicos impressionistas, por Debussy, e ganhou maior valorização com a obra de Anton Webern¹⁴¹.

¹³⁸ BRITO, Brasil Rocha. "Bossa Nova", em CAMPOS, Augusto. 1986, op. cit., pp. 22-23

¹³⁹ MEDAGLIA, Júlio. 1986, op. cit., p. 82

¹⁴⁰ Idem, pp. 83-84

¹⁴¹ BRITO, Brasil Rocha. 1986, op. cit., p. 27

O emprego de acordes alterados ou dissonantes como suporte harmônico das melodias bossanovistas e o uso de modulações não convencionais, são outros procedimentos que guardam uma certa correlação com essas tradições musicais. Na música erudita, essas práticas tornaram-se correntes principalmente a partir das obras de César Frank e dos impressionistas; e no *jazz*, de forma mais acentuada, após o *be-bop*.

O modo característico com que os compositores da BN empregavam esses acordes dava às suas músicas um colorido muito particular, fazendo com que as sonoridades se compatibilizassem com os aspectos temáticos das composições. O músico Gilberto Mendes chama a atenção para os modos distintos com que jazzistas e bossanovistas empregavam esses acordes. "As sétimas, nonas, décimas-primeiras" - diz ele - "já evocavam o mar em Debussy. João Gilberto compreendeu o sentido exato que deveria dar ao seu uso, à sua assimilação pela MPB. Sentido completamente oposto ao que lhes dá o *jazz*, usando-as duramente, em secas marteladas. Na BN se desfazem em acordes águas, em flutuações ao sabor das vagas e da vertigem dos horizontes longínquos, em doce imprevisto"¹⁴². Com relação ao *jazz*, as influências não param por aí. Do *cool jazz*, a BN herdou as harmonizações elaboradas, quase eruditas, e a linguagem contida e pouco contrastante. Os cantores ligados ao *cool jazz*, como os da BN, adotaram um estilo suave, quase sussurrado, utilizando, em alguns casos, um registro muito próximo ao da fala¹⁴³. Dick Farney foi um dos precursores desse estilo no Brasil. Aceitando a sugestão do violonista e compositor Oscar Belandi, passou a adotar o estilo de Bing Crosby, com um timbre mais sussurrado, nas interpretações de sambas com andamento mais lento. Esse tipo de canto mais

¹⁴² MENDES, Gilberto. "De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda", em CAMPOS, Augusto de. 1986, op. cit., p. 138

¹⁴³ BRITO, Brasil Rocha. 1986, op. cit., p. 18

intimista acabou influenciando toda uma geração de cantores e intérpretes como Dóris Monteiro, Cauby Peixoto, Lúcio Alves, Nora Ney, Tito Madi, Agostinho dos Santos, dentre outros¹⁴⁴.

De um modo geral, as influências estrangeiras sofridas pela música popular brasileira ao longo deste século estão, em grande parte, relacionadas com o desenvolvimento e a expansão da indústria cultural nos Estados Unidos. Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, houve um aumento considerável da entrada de filmes, publicações e discos norte-americanos no Brasil. A política cambial adotada por Dutra, especialmente entre os anos de 1946-47, e a abolição das restrições às importações de mercadorias estrangeiras de todos os tipos, certamente contribuíram para que os produtos da indústria cultural dos Estados Unidos chegassem em grande quantidade ao mercado brasileiro¹⁴⁵. Desse modo, as influências da cultura de massas norte-americana tornaram-se mais fortes. Além de criar novas expectativas de consumo no público, a chegada desses bens culturais passou a influenciar de maneira mais acentuada os músicos brasileiros. Muitos arranjadores, por exemplo, como já foi mostrado no capítulo anterior, procuravam reproduzir o *glamour* presente nas sonoridades das orquestras americanas. Instrumentistas passaram a estudar, através de gravações em discos, os estilos dos músicos de *jazz* norte-americanos.

No caso dos músicos bossanovistas, seus contatos com a música popular norte-americana vão se estreitar ainda mais através dos fãs-clubes e das programações de rádio. Em 1949, foi fundado no Rio de Janeiro o *Fã-clube Sinatra-Farney* que se transformou num centro catalisador de jovens músicos empolgados com a música popular dos Estados Unidos. Através dele, chegavam até esses

¹⁴⁴ MÁXIMO, João. "Dick, a arte de ser romântico" em CHEDIK, Almir. *Bossa Nova: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, Vol. 5, pp. 12-13

¹⁴⁵ Essa política fez com que num prazo de apenas um ano e meio as reservas cambiais acumuladas pelo Brasil durante a guerra fossem totalmente consumidas. Ver SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*, Rio de Janeiro, Editora Saga S/A, 1969, p. 96 e IANNI, Octavio. *Estado e Planejamento Econômico no Brasil (1930-1970)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 85.

jovens os últimos lançamentos de cantores como Frank Sinatra, Nat "King" Cole, Mel Tormé e de *big bands* como Woody Herman e Stan Kenton¹⁴⁶. O sucesso do Sinatra-Farney fez com que surgissem outros como o *Glenn Müller Fan Club*, o *Stan Kenton Progressive Club* e o *Dick Haymes-Lúcio Alves Fan Club*¹⁴⁷. A escolha dos sócios desses fãs-clubes seguia alguns critérios como ter algum talento musical e ser apresentado por pessoas já associadas. Eram, portanto, bastante seletivos e seus quadros de sócios não ultrapassavam a casa de algumas dezenas. Eram espaços onde se ouvia música, em geral importada, e se fazia música.

Além disso, surgiam no Rio de Janeiro novos programas de rádio em que eram apresentados os últimos lançamentos das gravadoras americanas. Um dos precursores desse tipo de programa foi o radialista Luís Serrano que, a partir de 1948, passou a atuar como agente de intercâmbio entre a gravadora norte-americana *Capitol* e a *Sinter*, sediada no Brasil e vinculada técnica e economicamente à *Philips* holandesa. Através da *Sinter*, discos de cantores e orquestras que poderiam ser obtidos apenas através da importação passaram a ser lançados no mercado brasileiro. Ao mesmo tempo, Serrano criou o programa diário na Rádio Globo chamado *Disc-Jockey*. Inspirado no formato dos programas dos Estados Unidos, ele apresentava e comentava discos novos¹⁴⁸. Seu programa motivou o aparecimento de vários outros durante os anos 50 que contribuíram para divulgar ainda mais a música americana no mercado brasileiro.

A música popular norte-americana foi, portanto, referência para muitos dos músicos que se integraram ao movimento como Johny Alf, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli, Baden Powell e o próprio Antônio Carlos Jobim. Alguns deles tiveram, ao mesmo tempo, formação erudita,

¹⁴⁶ CASTRO, Ruy. 1990, op. cit., pp. 31-32

¹⁴⁷ Idem, pp. 47-48-49

¹⁴⁸ Idem., p. 36

jazzística e se profissionalizaram tocando em shows e casas noturnas da zona sul do Rio de Janeiro. Isso certamente contribuiu para a formação de uma geração de músicos populares preocupados com a pesquisa e o aprimoramento técnico. É por essa razão que Júlio Medaglia afirma que, com a Bossa Nova, superou-se o "amadorismo musical, não no sentido profissional, mas artístico do termo"¹⁴⁹.

Porém, os músicos da BN não incorporaram as influências vindas da música erudita e do *jazz* de forma a-crítica mas procuraram articular de maneira bastante original as "tradições" da música popular brasileira com os elementos originários das manifestações estrangeiras e eruditas. Desse modo, com a BN dá-se o que Brito identifica como a "edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade." Para o autor, "os recursos tomados pela bossa nova ao *be-bop* foram adaptados a ela, transformaram-na à sua medida, ou simplesmente serviram para inspirar a criação de processos homólogos. Poucos são os casos de transladação direta"¹⁵⁰.

Por outro lado, a base brasileira da BN era representada principalmente pela produção dos cancionistas do final dos anos 20 e início dos 30, momento em que entrou no Brasil a tecnologia das gravações elétricas. Dos compositores e intérpretes desse período, Noel Rosa é apontado por Medaglia como o que mais influenciou os jovens compositores bossanovistas. É dele que esses novos músicos herdaram o estilo de canto quase falado, a simplicidade e o despojamento das composições, o caráter coloquial, espontâneo, direto e bem humorado das letras¹⁵¹. Além de Noel, os músicos da BN tiveram ainda como parâmetro as canções de Custódio Mesquita, Geraldo Pereira, Ary Barroso, além do canto de Mário Reis. Se o estilo *cool jazz* manifestava-se de maneira bastante nítida na música de Johnny Alf, Dick Farney, Lúcio Alves e no grupo Os Cariocas, especialmente na passagem dos anos 40

¹⁴⁹ MEDAGLIA, Júlio. 1986, op. cit., pp. 78-79

¹⁵⁰ BRITO, Brasil Rocha. 1986, op. cit., pp. 24-25

¹⁵¹ MEDAGLIA, Júlio. 1986, op. cit., pp. 81-103-104

para os 50, o mesmo já não ocorria com a produção de Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli. Esses novos compositores e intérpretes chegaram a uma linguagem sintética reprocessando os elementos jazzísticos e eruditos a partir da base deixada pelos cancionistas brasileiros das décadas anteriores¹⁵². Para Sodré, os elementos jazzísticos adicionados à BN permitiram que seus compositores incorporassem e até valorizassem a síncopa do samba¹⁵³.

Com relação às letras, a BN vai apresentar influências da lírica modernista brasileira. A própria presença de Vinícius de Moraes vai contribuir para a diluição das fronteiras entre canção e poesia. Além disso, seus compositores desenvolveram novas formas de estruturação das letras e de abordagem de suas temáticas. Para Sant'Anna, as letras das composições de Ronaldo Boscoli, Carlos Lyra, Johny Alf ou Tom Jobim apresentam algumas características comuns como o vocabulário simples e reduzido, versos curtos, recorrência aos jogos de linguagem em que a música comenta-se a si própria, o senso de humor, etc. Além disso, ao contrário das canções sertanejas e sentimentais, definidas pelo autor como "músicas narrativas", as composições bossanovistas podem ser definidas como "músicas de situação", o que leva a uma certa impessoalidade da composição acentuando o seu sentido lírico. "Pode-se dizer então" - diz Sant'Anna - "que a Bossa Nova substituiu o dramático pelo lírico"¹⁵⁴. Para Brito, a espontaneidade, o intimismo, a ironia leve, a preocupação em dar um tratamento poético aos temas do cotidiano através de uma "linguagem de queixa e desabafo", elementos presentes em canções de Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, guardam uma certa correspondência com a fase inicial de Carlos Drummond de Andrade (*Alguma Poesia*) e de

¹⁵² TATTT, Luiz. 1996, op. cit., p. 161

¹⁵³ SODRÉ, Mmiz. 1979, op. cit., pp. 36-37

¹⁵⁴ SANT'ANNA, Affonso Romano de. 1986, op. cit., p. 218

Manuel Bandeira (*Libertinagem*). A autor aponta ainda uma certa identidade entre as composições de Menescal e Boscoli e a poesia da *Geração de 45*, especialmente no que se refere ao lirismo de "azul demais" e às temáticas do "mar-moça-flor-amor" presentes em poemas de Paulo Mendes ou de Geir Campos¹⁵⁵. Perrone também reconhece a existência de elementos da lírica modernista na Bossa Nova e afirma que, de um modo geral, a "música popular tem sido uma área de florescimento tardio de sensibilidades poéticas do Modernismo"¹⁵⁶. Por fim, a BN apresenta ainda alguns pontos de contato, embora limitados, com a poesia concreta. O principal exemplo é dado por Medaglia ao apontar a letra de Ronaldo Boscoli da canção *Rio* (1963) em que o compositor, ao se referir à cidade do Rio de Janeiro, lança mão de recursos como "...é sol, é sal é sul..." e "...Rio, só Rio, sorrio"¹⁵⁷.

Anos Dourados

Para Bourdieu, as atividades intelectuais e artísticas organizam-se, na modernidade, em *campos* específicos de produção e circulação de bens simbólicos dotados de uma relativa autonomia. A formação desses campos ocorre ao mesmo tempo em que, com a modernização, verifica-se a autonomização da vida intelectual e artística em relação às tradicionais "instâncias de legitimação externas" como a igreja e a corte. Esse processo foi acompanhado por inúmeras transformações, tais como: a) a constituição de um público amplo e diferenciado de consumidores de bens culturais capaz de garantir a independência econômica dos produtores em relação às esferas religiosa e política; b) o

¹⁵⁵ BRITO, Jomard Mmiz. 1966, op. cit., pp. 124-125. Deve-se ressaltar ainda que Sant'Anna associa a *Geração de 45* não com a Bossa Nova mas com a fase dos boleros e sambas-canções do final dos anos 40 e início dos 50. SANT'ANNA, Affonso Romano de. 1986, op. cit., p. 206

¹⁵⁶ PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*, Rio de Janeiro, Elo Editora e Distribuidora Ltda, 1988, p. 29

¹⁵⁷ MEDAGLIA, Júlio. 1986, op. cit., p. 85

aparecimento de um corpo de produtores e empresários profissionalizados voltados para a produção de bens simbólicos e c) a formação de uma gama de instâncias de consagração e de difusão desses bens como academias, salões, editoras, teatros, etc.¹⁵⁸. O nível de autonomia de um determinado campo de produção cultural ou artística pode ser percebido em função da maior ou menor capacidade de que dispõe para "definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento", bem como de "funcionar como arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural"¹⁵⁹.

Adotar esse referencial teórico de Bourdieu para analisar o universo da música popular brasileira pode parecer arriscado. A inadequação pode se evidenciar na tentativa de se empregar conceitos construídos a partir do estudo das formações históricas dos campos intelectuais e artísticos de países europeus no estudo de apenas um setor da produção cultural brasileira. Porém, fazendo uma retrospectiva da formação da música popular industrializada no Brasil, analisada nos capítulos anteriores, pode-se considerar que o referencial de Bourdieu pode ser bastante útil. Como já foi demonstrado, aquele processo foi acompanhado pela formação da indústria do disco que passou por diversas etapas de desenvolvimento tecnológico: a da gravação mecânica, do sistema elétrico, da introdução da fita magnética e, por fim, do sistema de duplo canais e do HI-FI. Ao mesmo tempo, a indústria foi estabelecendo articulações com outros meios de comunicação ou ramos da indústria cultural como o rádio, o setor editorial, o teatro de revista, o cinema e, por último, a TV, já a partir do final dos 50. Aos poucos, começava a se constituir, principalmente do final dos 40 para a frente, o que Krausche chamou de "complexo fonográfico-cultural". Tudo isso foi sendo acompanhado, por um

¹⁵⁸ BOURDIEU, Pierre. "O mercado de bens simbólicos", in MICELI, Sérgio (org.). *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 100.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 106.

lado, pelo aparecimento de profissionais ligados direta ou indiretamente à produção da música popular, como músicos, compositores, arranjadores, profissionais de rádio, empresários do *show business*, jornalistas e críticos; e por outro, pela formação de um público consumidor de música popular. Além disso, verificava-se nos anos 50, o aprofundamento da segmentação tanto da produção fonográfica como do público. Portanto, percebe-se que todo esse universo ligado à música popular no Brasil começava a adquirir características de um campo de produção simbólica no sentido de Bourdieu. Os agentes que atuavam no seu interior passavam a ocupar posições diferenciadas e a lutar pela disputa de capital simbólico. Começava a se configurar, portanto, uma hierarquia de legitimidades e de gostos no interior do campo. É a partir desse referencial que se pretende buscar as conexões entre a emergência da BN e aquele momento histórico da sociedade brasileira.

A combinação dos elementos poéticos e musicais que constituem o que se pode chamar de uma estética da BN ocorreu num contexto que pode ser examinado a partir de várias dimensões. Ele guarda nexos com a conjuntura político-cultural do país em fins dos 50 e início dos 60, com o espaço urbano onde se configura o cotidiano do movimento, com a origem de classe dos seus músicos, com o nível de desenvolvimento da indústria do disco e, por último, com os meios técnicos envolvidos na produção da música popular industrializada concentrados principalmente no estúdio de gravação. Porém, a produção artística não pode ser vista como um simples reflexo das condições sociais e materiais, ou dos fatores externos à sua produção. A inserção do artista em determinados contextos históricos passa pela mediação do campo da arte e o *habitus* do produtor/criador. Como diz Bourdieu, "a história que existe depositada na própria estrutura do campo e também nos *habitus* dos agentes é o *prisma* que se interpõe entre o mundo exterior ao campo e a obra de arte, fazendo com que todos os

acontecimentos exteriores, crise econômica, reação política, revolução científica, sofram uma verdadeira *refração*¹⁶⁰.

A BN pode ser associada com o clima político e cultural do governo JK. A expectativa criada desde a campanha de Juscelino, centrada na promessa de desenvolver o país "50 anos em 5", os objetivos de desenvolvimento definidos no Programa de Metas, a arrancada na industrialização brasileira com a implantação de uma estrutura produtiva voltada para os setores de base e de bens de consumo duráveis, contribuíram para criar, em amplos setores da população, um certo otimismo com relação à modernização da sociedade brasileira. A mobilização de segmentos intelectuais nacionalistas em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) visando produzir uma ideologia que desse sustentação política e cultural ao projeto desenvolvimentista do governo e o início da construção da nova capital federal, Brasília, a partir do projeto modernista de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, que se converteu no símbolo do novo momento histórico em que o país ingressava, contribuíram para reforçar esse sentimento. Nesse contexto, é que os músicos da BN vão se preocupar em produzir uma música brasileira tecnicamente mais elaborada, em condições, inclusive, de representar culturalmente esse novo Brasil nos mercados fonográficos dos países desenvolvidos.

A sensação de que o Brasil estava se convertendo num país industrializado, moderno e superando o subdesenvolvimento pode ser notada, por exemplo, numa declaração de Jobim sobre a apresentação dos músicos bossanovistas no Carnegie Hall em 1962. "Já não vamos tentar 'vender' o aspecto exótico de café e do carnaval". - dizia ele - "Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível

¹⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. 1983, op. cit., p. 171

técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil, muito acima de seus interesses e de suas conveniências"¹⁶¹.

A confiança de que a política econômica despertava em amplos setores de classe média e a aura democrática do governo JK, que procurava se diferenciar do populismo de massa do período getulista, guardam alguma relação com a "leveza" que caracterizava o estilo das canções bossanovistas. Desse modo, a resposta à indagação de Sant'Anna: "haveria alguma relação entre a limpeza das formas da Bossa Nova e a pureza das linhas arquitetônicas da Niemeyer em Brasília?", pode ser afirmativa¹⁶².

Essa "leveza" que caracterizava a BN associava-se, segundo Medaglia, com o cotidiano e a origem social de seus integrantes. É nesse contexto que, além da sutileza e maior elaboração da linguagem, "a expressão 'cabocla' é substituída por 'garota', 'requebrado' por 'balanço', e, às vezes, 'mulata' por 'morena". Além disso, as formas bossanovistas de expressão podem representar uma maneira através da qual esse segmento social encontrou para expressar seus dilemas do dia-a-dia. "Como que tentando uma reação, a fim de não sucumbir ao determinismo da técnica, à aridez do asfalto, à luta aflitiva pela sobrevivência material, problemas que enfrenta no cotidiano a faixa mais 'civilizada' da população, a imaginação poética BN foi encontrar na simbologia do 'amor, o sorriso e a flor' a sua fonte de inspiração e energia espiritual"¹⁶³. Era uma forma totalmente diversa de se relacionar com os percalços e aflições da vida diária. Com diz Nara Leão, "antes as pessoas só faziam letras muito folclóricas: 'vou morrer', 'vou te matar', 'minha mãe morreu queimada', etc. e tal. A BN introduziu uma certa delicadeza, uma certa ingenuidade, ou seja, assuntos mais leves. Falava-se de praia, de sol, etc."¹⁶⁴.

¹⁶¹ Entrevista de 1962 citada por TINHORÃO, José Ramos. 1969, op. cit., p. 104

¹⁶² SANT'ANNA. Affonso Romano de. 1986, op. cit., p. 222

¹⁶³ MEDAGLIA, Júlio. op. cit., p. 87

¹⁶⁴ Entrevista citada em HOMEM DE MELLO, José Eduardo. 1976, op. cit., p. 154

Para Mammi, a base social da BN, classe média carioca tradicionalmente improdutiva, cultivava expectativas em relação a uma condição sócio-cultural mais rica, sofisticada e até mesmo aristocrática. Ao mesmo tempo, era um segmento social que alimentava o sonho de fazer parte de um país desenvolvido e moderno, construção que acabou se perpetuando como utopia. Para o autor, "a intimidade tão exibida dos shows de bossa nova, o excesso de apelidos carinhosos (Tonzinho, Joãozinho, Poetinha), tão contrastantes com a boemia cruel de Noel Rosa, essa necessidade contínua de confirmações afetivas - tudo isso talvez sinalize um mal estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar"¹⁶⁵. De certa forma, isso pode explicar o fato de que, de um modo geral, o músico bossanivista, ao contrário dos jazzistas, tenha optado por um certo amadorismo. Não um amadorismo de fato mas enquanto "convenção de gênero". Aliás, é bom lembrar que em outros momentos o músico popular originário da classe média já havia demonstrado resistências à profissionalização. Os jovens de Vila Isabel, integrantes do conjunto A Flor de Tempo (posteriormente O Bando de Tangarás), na passagens dos anos 20 para os 30, tentavam se esconder da profissionalização atrás de pseudônimos (João de Barro, Almirante). Num país em que o advento da indústria do disco e do rádio passou a ser visto pelas classes subalternas como um meio de ascensão social¹⁶⁶, o descompromisso com relação ao mercado passa a ser um sinal de distinção.

Entendido dessa forma, o amadorismo do músico BN vai se refletir nos seus aspectos estilísticos, diferenciando-a do *jazz*. Enquanto a música jazzística baseia-se no acorde e na harmonia, a BN é essencialmente melódica. Jobim, por exemplo, evita permanentemente o "tecnicismo" do *jazz*, montando seus arranjos de forma sutil e econômica criando condições para que prepondere a melodia.

¹⁶⁵ MAMMI, Lorenzo. 1992, op. cit., p. 64

¹⁶⁶ PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade (o negro e o rádio de São Paulo)*, São Paulo, Editora Pioneira, 1967

João Gilberto, à sua maneira, também resiste ao profissionalismo. Seu perfeccionismo excessivo aproxima-se do diletantismo, ultrapassando em muito os parâmetros exigidos pelo mercado¹⁶⁷. Essa postura expressa, de certa forma, a estratégia através da qual os músicos bossanivistas procuravam diferenciar suas obras das produções direcionadas para o grande público. Vai se consolidando a partir de então a distinção entre a música popular brasileira de "qualidade" e a "comercial". É interessante observar que Bourdieu reconhece que um dos sinais da autonomização de um determinado campo artístico é o fato dos referenciais de valorização dos artistas e de suas obras serem opostos aos critérios de sucesso comercial. Em outras palavras, o capital simbólico em disputa no interior do campo vai se tornando uma espécie de imagem invertida do valor associado aos índices de vendagem¹⁶⁸.

A Base Técnica

Na década de 40, nos Estados Unidos e em alguns países europeus, novas tecnologias de gravação e de reprodução possibilitaram aos discos uma sonoridade mais depurada. Os estúdios passaram a ser equipados por gravadores de fita mais modernos, por equipamentos de reverberação, por microfones mais sensíveis e por máquinas de corte mais precisas. As gravações em dois canais permitiam uma nitidez maior e uma melhor percepção de instrumentos e vozes presentes nas gravações¹⁶⁹. Tudo isso para a produção de discos de "Alta Fidelidade" que seriam reproduzidos em aparelhos dotados de qualidade técnica compatível com a potencialidade das gravações. Os discos que

¹⁶⁷ *Idem*, pp. 65-66

¹⁶⁸ "Os progressos do campo literário na direção da autonomia - diz Bourdieu - assinalam-se pelo fato de que, no fim do século XIX, a hierarquia entre os gêneros (e os autores) segundo os critérios específicos do julgamento dos pares é quase exatamente o inverso da hierarquia segundo o sucesso comercial." (BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp. 133-134)

¹⁶⁹ VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*, Campinas, UNICAMP/IFCH, (Dissertação de Mestrado), 1996, p. 14.

chegavam ao mercado brasileiro vindos desses países apresentavam, portanto, uma qualidade técnica muito superior aos gravados por aqui.

Com base num referencial benjaminiano, pode-se dizer que esses novos meios passaram a compor o complexo técnico daquele novo estágio de treinamento do *sensório humano*. Ocorria, dessa forma, a produção de um novo ouvido social ou de uma nova sensibilidade auditiva. Nesse contexto, músicos, técnicos de estúdio e diretores artísticos passam a buscar a obtenção daqueles novos padrões de sonoridade a partir das condições técnicas dos estúdios nacionais. Um exemplo bastante ilustrativo disso foi a "experiência do banheiro", narrada pelo técnico de estúdio da gravadora Continental, Norival Reis, quando da gravação do baião *Delicado* por Valdir Azevedo em 1950. Após ter lido algumas publicações estrangeiras sobre as novas tecnologias que estavam surgindo na área fonográfica, Reis resolveu improvisar um equipamento para obter o efeito da reverberação na citada gravação. Ele transformou o banheiro próximo ao estúdio em câmara de eco, o que somente foi possível porque o pé-direito do pavimento onde funcionava o estúdio era bastante alto e as divisórias do banheiro eram mais baixas que o teto. "O som produzido no estúdio" - descreve o técnico - "era mandado para o gravador e para um alto-falante, instalado no banheiro, onde era captado por um microfone, também ligado ao gravador. Assim, o gravador registrava simultaneamente os sons que recebia do estúdio e do banheiro, sendo que o do banheiro tinha um retardamento de alguns segundos, em razão de efeito de reverberação. Esse efeito nós regulávamos à vontade, fazendo o microfone, pendurado no teto, subir ou descer - quanto mais longe do teto maior o eco"¹⁷⁰. É interessante registrar ainda que o referido disco bateu recordes de vendagem no ano seguinte.

Esse relato traz elementos para uma melhor reflexão sobre a relação existente entre técnica e sensibilidade. De certa forma, a revolução estilística promovida pelos músicos bossanovistas não se

¹⁷⁰ SEVERIANO, Jairo. 1987, op. cit., p. 81

explica simplesmente pela inventividade, pelo talento ou pela sensibilidade entendidos como atributos em abstrato daqueles artistas. Essas propriedades devem ser analisadas não apenas a partir da inserção dos músicos nos seus respectivos contextos históricos, sociais e culturais mas também no complexo técnico que compõe a indústria do disco. Desse modo, talvez seja possível compreender melhor a saga de um João Gilberto na busca da sonoridade tão fundamental da BN, resultante daquela combinação tão característica entre violão e voz. É provável que o cantor perseguisse aspectos das sonoridades fonográficas que tivessem chegado até seus ouvidos desde as programações de rádio transmitidas pelo alto-falante da praça central da sua cidade, Juazeiro(BA), até através de discos importados de Stan Kenton, Mel Torme e Chet Baker. Nessa busca, o banheiro parece ter desempenhado também um papel importante, agora como ambiente acústico, no trabalho de João. Tudo indica que os longos meses que o cantor baiano passou na residência de sua irmã em Diamantina, trancado, boa parte do tempo, naquele nobre compartimento da casa com seu violão, foram decisivos para que ele depurasse aquela combinação sonora e aquele sotaque que marcou definitivamente a BN.

Mas se nesse trabalho, profundamente artesanal, João Gilberto reprocessou os elementos jazzísticos, presentes principalmente na maneira com que emprega a harmonia, incorporou também as heranças que recebeu de cancionistas brasileiros de décadas passadas. Talvez seja por essa razão que João Gilberto se preocupa em definir sua música não como bossa nova mas como samba. No toque do seu violão, ao mesmo tempo harmônico e rítmico, está presente a síncopa, elemento rítmico básico de grande parte da música brasileira de raízes africanas.

Para vários de seus colegas músicos, sua batida ao violão reproduz os tamborins da escola de samba. Para o violonista Baden Powell, por exemplo, ele retirou de toda a polirritmia da escola o instrumento que se sobressai de forma mais nítida, o tamborim.¹⁷¹ Desse modo, a BN não pode ser

¹⁷¹ "Eu acho que o João Gilberto fez o seguinte": - diz Baden Powell - "ficou só com os tamborins da escola de samba, sabe? É o troço mais nítido que você ouve no meio daquilo tudo(...) E a parte mais embrulhada ele tirou. Pode ser que a

identificada como simples ruptura com relação às "tradições" da música popular brasileira convertendo-se numa modalidade de *jazz*. Ao contrário, percebe-se na obra de João Gilberto um cuidadoso trabalho de articulação do que se pode chamar, de acordo com a terminologia de Williams, de "residual" e "emergente". O primeiro, formado no passado e reativado no processo cultural presente, está representado principalmente pela batida sincopada do músico baiano ao violão, o que se transformou numa espécie de marca registrada da BN. Quanto ao aspecto emergente, sua presença é reconhecida principalmente pelos traços harmônicos das canções em que se percebe a presença marcante do *jazz*. Porém, não se trata de um *jazz* estritamente norte-americano, mas como era percebido tanto por músicos brasileiros como por uma parcela do público de música popular da época; ou seja, como signo de modernidade musical. Ainda com base no referencial do autor inglês, um *jazz* lido a partir de uma determinada "estrutura de sentimento" presente em parte da população brasileira dos anos 40 e 50¹⁷².

idéia dele nunca tenha sido essa, mas o resultado acho que foi: ficou um negócio mais limpo."(Entrevista citada em HOMEM DE MELLO. 1976, op. cit., p. 139)

¹⁷² Williams define o *residual* como os aspectos culturais que são efetivamente formados no passado mas que permanecem ativos no processo cultural presente. Alguns deles podem ser incorporados pela cultura dominante, confundindo-se com a "tradição seletiva". Outros são "vivos e praticados sobre a base de um remanescente - cultural tanto como social - de alguma formação ou instituição social e cultural anterior."(p. 144) Neste caso, eles podem adquirir o caráter de elementos culturais alternativos ou de resistência à cultura dominante. O *emergente* é definido pelo autor como "os novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relações que se criam continuamente."(p. 145) Com efeito, a formação de uma nova classe social ou a configuração de segmentos sociais excluídos constituem fontes importantes de elementos culturais emergentes. Mesmo que parte deles tenda a ser incorporada ou neutralizada pela cultura hegemônica, o fato é que tais práticas culturais, juntamente com o residual, convertem-se em "necessária complicação à suposta cultura dominante." (p. 149) Por fim, Williams propõe um novo conceito que, de certa forma, atua como um termo médio entre os aspectos sócio-culturais já consolidados, identificados, racionalizados, e a experiência prática do momento presente. Trata-se do conceito de *estruturas do sentir*. Contrapondo-se às formações, instituições e relações culturais já configuradas, objetivas, fixas, e que se remetem necessariamente a um tempo passado, essas estruturas de sentimento referem-se ao agora, ao pessoal, ao subjetivo. Trata-se de "uma consciência prática de tipo presente, dentro de uma continuidade vivente e interrelacionada." Ao mesmo tempo, é definida como "estrutura", isto é, "como um grupo com relações internas específicas, entrelaçadas e às vezes em tensão(...) que a rigor não é reconhecida como social, senão como privada, idiossincrática e inclusive individualizante, porém que na análise (ainda que raramente ocorra de outro modo) tem suas características emergentes, conectoras e dominantes e, certamente, suas hierarquias específicas."(p. 155) Definida ainda como "experiências sociais em solução", as estruturas do sentir permitem que as análises sobre os eventos culturais e artísticos não caiam nas armadilhas teóricas do determinismo ou do reducionismo sociológico.(WILLIAMS, Raymond. 1980, op. cit., p. 143).

A depuração do estilo musical bossanovista envolve ainda a questão implícita na relação entre arte e técnica. Benjamin, no ensaio "O autor como produtor", contrapondo-se à concepção romântica que considera o artista enquanto "criador" individual, passa a considerá-lo como produtor inserido em contextos históricos concretos. O dilema do engajamento político do autor, ou seja, de assumir a "tendência" correta, não deve se resolver a partir de uma postura puramente voluntária mas, basicamente, através da sua inserção nas relações de produção de sua época que, por sua vez, correspondem ao estágio de desenvolvimento das técnicas de produção artística ou das forças produtivas da arte. É esta a pré-condição para que o artista garanta, ao mesmo tempo, a *tendência* correta e a *qualidade* da sua obra. A síntese entre esses dois termos é o que Benjamin define como *técnica*. "O conceito de técnica" - diz ele - "representa o dialético ponto de conexão a partir do qual se pode superar a simples e estéril contraposição de forma e conteúdo. E, além disso, esse conceito de técnica contém as diretrizes para a definição correta da relação entre tendência e qualidade"¹⁷³. Dessa forma, Benjamin reafirma a materialidade e a historicidade das formas artísticas e concebe as relações de produção e as forças produtivas como elementos constitutivos das manifestações artísticas.

Essa questão relacionada à noção de técnica aparece numa das entrevistas de Tom Jobim em que ele descreve com detalhes suas pesquisas no estúdio de gravação em busca do padrão de orquestração característico da BN. A longa citação se justifica pela riqueza de detalhes com que o arranjador e compositor narra suas descobertas. "A harmonia" - diz ele - "de uma maneira geral simplificou-se. Simplificou-se e enriqueceu-se. Muitas notas foram tiradas dos acordes: tirou-se as quintas que já soavam no harmônico do baixo, etc. Por causa da precariedade das gravações de nossos estúdios. A gente tinha vontade de que se ouvissem as vozes que a gente queria que fossem ouvidas.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. "O Autor como Produtor", in KOTHE, Flávio R. (org.), *Walter Benjamin*, Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 50, São Paulo, Editora Ática, 1985, p. 189.

Isso nos obrigou a uma redução de notas nos acordes. Foi o resultado de um estudo longo, com a combinação de um som de orquestra, com um som de piano, com um som de voz, com um som de violão, na tentativa de que aparecesse o que até então não aparecia. Não adiantava aquela massa amorfa de 100 violinos. Então veio aquela economia total: uma flautinha, 4 violinos tocando em uníssono, na maior parte das vezes, numa tentativa de fazer chegar ao ouvinte uma idéia.

"Uma série de coisas assim foram introduzidas na técnica de instrumentação, que até então empregava acordes cheios, completos, (quanto mais notas melhor). Nós começamos a esvaziar os acordes, esvaziar no bom sentido, isto é, para que aparecesse o principal, o miolo, o cerne (...)

"A música de estúdio destruiu todo o equilíbrio que havia nas execuções ao vivo, com tantos violinos para uma viola, tantas violas para um celo. Essas relações todas foram destruídas: hoje em dia, você pode ter uma flauta grave, com 20 metais acompanhando. Então cria-se uma dinâmica diferente. A dinâmica clássica de escrever para orquestra está toda mudada: o engenheiro de som passa a ser mais importante que o músico, porque a dinâmica depende do volume que cada microfone tem"¹⁷⁴.

Percebe-se no depoimento que a simplificação do arranjo e a redução dos acordes são justificados, em parte, pela precariedade dos nossos estúdios. É evidente que eram estúdios ainda deficientes se comparados com os internacionais. Portanto, o referencial perseguido por Jobim é o padrão de sonoridade estabelecido pelo patamar tecnológico da indústria fonográfica dos países desenvolvidos. A criação de um novo estilo de arranjo ocorre em função da tentativa de se chegar a determinados efeitos sonoros a partir das limitações da nossa tecnologia de gravação. Por outro lado, há que se considerar que os estúdios locais possuíam qualidade técnica suficiente para possibilitar que uma flauta pudesse soar em primeiro plano, acompanhada por uma banda de metais. E o mais interessante é que tendo como base concreta o padrão tecnológicos dos estúdios nacionais o músico

¹⁷⁴ HOMEM DE MELLO, José Eduardo. 1976, op.cit. p. 149.

chega a definir um estilo que vai, inclusive, influenciar arranjadores dos próprios países dotados de tecnologia de gravação mais desenvolvida.

Nessa mesma linha, Castro fala da surpresa e a irritação do técnico da Odeon quando João Gilberto pediu-lhe um microfone para a voz e outro para o violão, durante a gravação de "Chega de Saudade"¹⁷⁵. Se a tecnologia disponível até então não permitia que se ouvisse com clareza as vozes dos cantores juntamente com aquela "massa amorfa de 100 violinos"- como dizia Jobim - já era suficiente para permitir novas técnicas de interpretação que implicavam uma sintonia mais apurada entre voz e violão. Podemos dizer que as novas formas de interpretação, de execução do violão, as novas concepções de arranjo e orquestração, as relação entre melodia e harmonia, o diálogo entre letra, melodia e arranjo, tudo isso, consistia na depuração de uma nova *técnica*, no sentido benjaminiano, para a música popular, relacionada com o nível de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira da época.

O desenvolvimento da indústria do disco implica também numa nova divisão de trabalho. Nos anos 50 e 60, foram se constituindo departamentos com finalidades específicas dentro das gravadoras como as diretorias artística, comercial e de divulgação. Composta por um diretor que coordenava os trabalhos dos produtores, a direção artística adquiriu um papel de grande relevância nesses anos. A estes personagens quase anônimos são atribuídas várias funções como: descobrir "novos talentos", fazer os orçamentos dos discos a serem gravados e apresentá-los à diretoria financeira, definir o perfil dos discos, mobilizar músicos, escolher repertório, acompanhar todo o processo de gravação impondo uma disciplina de trabalho aos músicos, orientar e acompanhar os trabalhos de mixagem, etc.¹⁷⁶. Portanto, são personagens cujo papel principal é estabelecer a conexão entre a gravadora e o artista.

¹⁷⁵ CASTRO, Ruy. 1990, *op.cit.*, p. 181.

¹⁷⁶ JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições de produção*, São Paulo, Liv. Pioneira Ed., 1975, p. 14.

Sua atuação está voltada, dentre outras coisas, para a subordinação dos músicos à racionalidade e à disciplina da empresa, porém, sem tolher-lhes excessivamente a "criatividade". Por ter que interferir nos arranjos, no repertório, na mixagem etc, exige-se do produtor uma certa polivalência. Ele é, até certo ponto, um pouco agente da empresa e músico, um pouco técnico de estúdio e arranjador.

No caso da Bossa Nova, a ação de produtores e diretores artísticos capazes de aglutinar músicos, idealizar os discos e, o mais importante, convencer a diretoria da empresa a investir na gravação de um disco distante dos padrões de sucesso, foi decisiva. E neste contexto, ganha destaque o nome de Aloysio de Oliveira. Músico desde a adolescência, fundou o conjunto vocal e instrumental Bando da Lua que acompanhou Carmem Miranda durante muito tempo nos EUA. Depois de uma permanência de 17 anos na América do Norte, regressou ao Brasil em 1956 e passou a trabalhar como diretor artístico na gravadora Odeon coordenando os trabalhos dos então produtores, os maestros Antônio Carlos Jobim, Léo Peracchi e Lindolfo Gaia. Ocupando uma função já existente nas matrizes das gravadoras internacional que atuavam no Brasil, a contratação de Aloysio de Oliveira significava um avanço na reestruturação da Odeon, bem como uma maior divisão de trabalho e de racionalização da produção fonográfica.

É interessante observar que a segmentação que vinha se configurando no mercado fonográfico brasileiro desde os anos 40 vai se refletir na organização interna das gravadoras. Quando foi contratado pela Odeon, Aloysio de Oliveira ficou responsável na verdade por um dos setores do departamento artístico da gravadora, voltado para a produção de discos com um repertório mais "refinado" reunindo compositores como Ari Barroso, Caymmi, Antônio Carlos Jobim, dentre outros. O outro setor do departamento, dirigido por Ismael Correia, era direcionado para os lançamentos mais comerciais em que se destacava como intérprete líder de vendas o cantor de boleros Anísio Silva¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Entrevista com Aloysio de Oliveira, 22 de agosto de 1994

Durante sua gestão na gravadora Odeon, Aloysio de Oliveira lançou nomes importantes da nossa música popular como Lúcio Alves, Sílvia Telles, Nara Leão, Tamba Trio, dentre outros. Foi um dos responsáveis pelo lançamento do famoso 78rpm "*Chega de Saudade*" de João Gilberto em 1958, e do LP com o mesmo título no ano seguinte.

Se é verdade ou não que Aloysio de Oliveira inicialmente resistiu à proposta de gravação do "*Chega de Saudade*", com o sucesso conquistado pelo disco, as últimas barreiras foram derrubadas¹⁷⁸. No ano seguinte, a gravadora lançou o LP de João Gilberto contendo 12 músicas, incluindo as do 78 rpm. Segundo dados do IBOPE, esse LP teve um alto índice de vendagem chegando a ocupar o 3º lugar nas paradas daquele ano¹⁷⁹. Ao mesmo tempo, a Odeon formou, nesse período, um amplo *cast* com os maiores nomes da Bossa Nova.

A Gravadora Elenco

Em 1960, o presidente da EMI veio visitar a Odeon e, segundo o próprio Aloysio, declarou que a gravadora estava muito a frente do mercado. É provável que o grande número de artistas contratados e de lançamentos novos estivesse, para os olhos do presidente da empresa, em descompasso com o tamanho do mercado brasileiro. Isso pode ter pesado na decisão do diretor geral

¹⁷⁸ Segundo Ruy Castro, Aloysio de Oliveira relutou em gravar João Gilberto. Sua quase obsessão pelos padrões interpretativos de cantores de grande potência vocal - de acordo com o autor -, fez com que ele apresentasse sérias resistências para com os intérpretes típicos da Bossa Nova. Tom Jobim chegou a gravar um acetato com João Gilberto cantando "*Chega de Saudade*" e mostrou-o ao Aloysio que não se convenceu. André Midani, diretor de vendas da empresa, usou o argumento de que João poderia sensibilizar o público jovem para música brasileira, o que também não foi suficiente. Por fim, Caymmi foi quem quebrou as resistências do diretor artístico da Odeon, ao promover um encontro entre ele e João em sua casa. Aloysio resolveu liberar o estúdio da gravadora a Tom e João Gilberto para gravar o famoso 78 rpm. (CASTRO, Ruy. 1990, op. cit., pp. 180-181) Aloysio de Oliveira nega essa versão de Ruy Castro afirmando que quem o apresentou a João Gilberto foi Antônio Carlos Jobim e que seu interesse em gravar um disco com João foi imediato. (Entrevista com Aloysio de Oliveira, agosto de 1994)

¹⁷⁹ IBOPE, Pesquisas de Discos, 13-18 de abril de 1959, em Acervo IBOPE do Arquivo Edgar Leuenroth, UNICAMP.

da Odeon, Mr. Morris, de dispensar uma parte dos artistas bossanovistas, dentre eles, Sílvia Telles, Lúcio Alves e Sérgio Ricardo, ficando apenas com João Gilberto. Aloysio, que não concordava com essa alternativa, demitiu-se também e foi para a Philips. Aí, gravou o LP "*Bossa Nova mesmo*", com a participação de Carlos Lyra e do próprio Vinícius de Moraes, atuando pela primeira vez como cantor. Sentindo-se tolhido em suas decisões na Philips, decidiu criar sua própria gravadora. Em 1962, em sociedade com Flávio Ramos, proprietário do restaurante Au Bon Gourmet, fundou a Elenco. Pouco tempo depois, a sociedade foi rompida e Aloysio assumiu sozinho os negócios da gravadora. De 1963 a 1967, a Elenco lançou mais de sessenta discos com a participação dos maiores nomes da Bossa Nova como Tom Jobim, Dick Farney, Sílvia Telles, João Donato, Lúcio Alves, Sérgio Ricardo, Baden Powell, Edu Lobo, Menescal, Quarteto em Cy, Nara Leão, e muitos outros¹⁸⁰.

A intenção inicial de Aloysio era criar um selo que funcionasse dentro de uma gravadora, o que lhe garantiria boa distribuição e comercialização. Após ter procurado a CBS, que não aceitou a proposta, resolveu fundar sua própria gravadora. Desse modo, a Elenco não era exatamente um selo. Tratava-se, na verdade, de uma gravadora independente que se utilizava do estúdio, da fábrica e do esquema de distribuição da RCA. Fora isso, o seu proprietário e diretor gozava de total autonomia para gravar o que desejasse.

A estrutura da Elenco era bastante simples. Aloysio de Oliveira reunia as funções de proprietário e diretor artístico, e ainda redigia as contracapas dos LPs e o material de divulgação para a imprensa. Humberto Catarti era o técnico de som, José Delphino Filho o arregimentador de músicos e César Villela o diretor de arte. A gravadora não tinha artistas, arranjadores e regentes contratados permanentemente. As gravações eram feitas em um ou dois canais, nos estúdios da Rio Som ou da RCA, não sendo possível ainda a gravação em separado dos instrumentos e dos cantores como passou

¹⁸⁰ CASTRO, Ruy. 1990, op. cit.

a ocorrer a partir do final dos anos 60 com o sistema multicanais. O LP "Odete Lara e Vinícius" com o poeta cantando juntamente com a atriz, foi o primeiro lançamento da gravadora.

O jornalista Sérgio Augusto afirma que a Elenco está para a música popular brasileira assim como a Verve está para o jazz e a Deutsche Gramophon para a música erudita¹⁸¹. De fato, o acervo deixado pela gravadora transformou-se numa base importante para a música popular brasileira produzida nas décadas seguintes e em fonte de inspiração para diversos músicos internacionais, especialmente aqueles ligados ao jazz. As produções de Aloysio de Oliveira combinavam a espontaneidade dos shows com tecnologia e artesanidade. Muitos de seus discos foram concebidos em espetáculos musicais, os *Pocket Shows* (shows de bolso), produzidos por ele no Zum-Zum e no restaurante Au Bon Gourmet. Eram eventos montados para ambientes pequenos, para um público diferenciado e tinham a marca do intimismo que caracterizou a Bossa Nova. Alguns discos preservaram a espontaneidade das gravações ao vivo. A gravação do LP "Vinícius e Caymmi no Zum-Zum", de 1965, não teve cortes. "Cantamos do princípio ao fim, como se fosse num show". - diz Cynara - "Aloysio deixou até algumas risadas que demos durante 'Formosa' e as piadas de Vinícius"¹⁸². Além disso, a tecnologia de gravação da época era complementada com o improviso artesanal. O depoimento de Cynara do Quarteto em Cy é ilustrativo sobre esse aspecto: "Era coisa de amigos. Gravávamos tudo direto nos estúdios da Rio Som e da RCA. O corte era feito na gilete mesmo. Isso não impediu que os discos tivessem qualidade musical e sonora"¹⁸³.

As capas dos discos da Elenco eram características. Normalmente vinham com uma foto processada em alto-contraste feitas por Chico Pereira, fotógrafo, e César Villela, diretor de arte. O

¹⁸¹ FOLHA DE SÃO PAULO. 26 de setembro de 1991, caderno 5, p. 14.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

sucesso alcançado pelos discos fez com que outras gravadoras como RCA e RGE começassem a imitá-las. Para muitos críticos da época, aquelas capas eram extremamente modernas. Para o diretor de arte eram produto da falta de dinheiro¹⁸⁴.

Foi à frente da Elenco que Aloysio de Oliveira desenvolveu um trabalho que lhe garantiu o *status* de maior produtor da música popular brasileira. Ele definiu o perfil daquilo que poderíamos chamar de produtor/artista. Sua larga experiência com música, sua sensibilidade e seu profundo conhecimento do *show business* davam-lhe condições para atuar como intermediador entre o intérprete, o arranjador, o regente e o técnico de som, garantindo a realização do trabalho. Ele era extremamente consciente do fato de ser a produção de um disco um trabalho coletivo, de equipe, mas que não pode prescindir da ação de um produtor que centralize os comandos e as decisões. "O produtor de discos" - diz ele - "é o cara que comanda. É como o produtor de um filme. O produtor do filme não pode deixar o fotógrafo fotografar da maneira que quiser. Não. Ele tem que fazer da maneira que você quer. Você não pode deixar o escritor escrever tudo o que quiser num filme. (...)No disco é a mesma coisa. O filme tem uma grande analogia com o disco. É a mesma coisa. É uma expressão artística que segue as mesmas regras"¹⁸⁵.

Em certos casos, sacrificava-se a perfeição técnica da gravação em troca da "emoção". Cynara, lembrando da gravação de um dos discos do Quarteto em Cy, diz: "Foi a coisa mais linda. A gente chorava no estúdio. Tinha aqueles momentos emocionantes...Era aí que às vezes a gente errava ou o Trio Tamba errava e Aloysio dizia: não, vamos manter isso porque tá lindo. Existia essa preocupação com a sensibilidade, com a emoção do momento"¹⁸⁶.

¹⁸⁴ CASTRO, Ruy. 1990, *op.cit.*, p. 340.

¹⁸⁵ Entrevista com Aloysio de Oliveira. 22 de agosto de 1994.

¹⁸⁶ Entrevista com Cynara, Cyva e Esdras Pereira. 19 de agosto de 1994.

A informalidade presente nas produções da Elenco expressa um conjunto de posturas que caracterizavam os músicos da Bossa Nova de um modo geral, ou seja, a postura amadorística assumida por boa parte dos músicos bossanovistas enfatizada por Mammi. Como já foi dito anteriormente, isto não significa que eles tenham resistido à profissionalização de fato. Ao contrário dos músicos de jazz dos Estados Unidos, que com a passagem do *dixieland* para a era do *swing* assumem uma profissionalização radical, o que vai desembocar na formação de uma elite negra extremamente consciente, o amadorismo na Bossa Nova converte-se, segundo Mammi, numa "convenção de gênero". Esse amadorismo enquanto opção estilística dos artistas da Bossa Nova pode estar associado com o comportamento empresarial pouco eficaz de Aloysio de Oliveira. De fato, como dizia André Midani, Aloysio de Oliveira era "um mestre - do estúdio para dentro"¹⁸⁷. Mas, para os negócios, ele não possuía o mesmo talento. Ele mesmo reconhece que num certo momento da Elenco gastava-se mais do que recebia para manter os lançamentos. Além disso, as estratégias de distribuição, deixadas a cargo da RCA, foram o ponto fraco da gravadora. Uma das principais falhas cometidas sobre esse aspecto foi a demora em lançar a gravadora em São Paulo, onde encontrava-se o maior mercado da Bossa Nova. Na capital paulista, várias empresas como a RGE, a filial brasileira da Audio Fidelity, a Farroupilha, a Forma, a Som Maior e a própria Philips, montaram seus *casts* de intérpretes bossanovistas e lançaram muitos discos.

Esse descuido do diretor da Elenco com o equilíbrio financeiro da empresa e com os esquemas de distribuição reflete um aspecto marcante do seu perfil. Era basicamente um produtor muito mais voltado para aquilo que ele entendia como sendo o lado artístico da música popular do que

¹⁸⁷ CASTRO, Ruy. 1990, op.cit., p. 340.

para a sua dimensão de negócio. Talvez seja essa razão da Elenco ter sido, segundo Castro, a única gravadora no Brasil que o público procurava os discos nas lojas pelo selo¹⁸⁸.

Aloysio de Oliveira acreditava, certamente, que a "qualidade artística" do disco garantia a sua vendagem. Mas esse fato traz à tona uma outra questão ligada à incapacidade das gravadoras que operavam no Brasil naquela época de gerir a imprevisibilidade de um mercado em expansão e aberto à diversificação. Pode-se dizer que quando o presidente da EMI e o diretor geral da Odeon no Brasil resolveram reduzir o *cast* de artistas da gravadora demitindo principalmente os músicos ligados à Bossa Nova, eles na verdade desconheciam as potencialidades do mercado em absorver a produção daqueles artistas. O sucesso obtido pelos lançamentos da Elenco de certa forma comprova isso. Por outro lado, o fato do público tomar a iniciativa de procurar nas lojas os discos da Elenco reflete a incapacidade da gravadora de administrar a diversidade que ela própria contribuiu para que se manifestasse com maior força. Em síntese, pode-se afirmar que, de um modo geral, a indústria fonográfica brasileira ainda apresentava debilidades no sentido de se adequar a um mercado não só caracterizado por um rápido crescimento, mas também pela formação de demandas insatisfeitas. Tem-se a impressão de que ao longo dos anos 50 e 60, as empresas do disco correram atrás dos movimentos que emergiram no campo da música popular, muitas vezes fora da sua área de controle. Quando a RCA sugeriu ao Aloysio de Oliveira que começasse a produzir coisas ligadas à Jovem Guarda (iê-iê-iê), devido à explosão do estilo no mercado, ele resolveu vender a gravadora para a Philips e voltar para os Estados Unidos.

É interessante notar que tanto a Elenco como muitas das gravadoras que produziam discos ligados ao repertório da Bossa Nova eram dirigidas por aficionados por esse tipo de música. Isso dá ao movimento um característica que o aproxima do *jazz*. Hobsbawm mostra que, apesar da

¹⁸⁸ Idem., p. 340

profissionalização do músico de *jazz*, sua relação com a indústria do disco foi sempre marcada por instabilidades. Mesmo integrado à indústria, o *jazzman*, de um modo geral, nunca fez parte do grupo de músicos de grandes vendas e de presença constante nas paradas de sucesso. Ele sempre conciliou suas atividades como músico de gravações com apresentações ao vivo, concertos, ou como instrumentista acompanhando em gravações grandes estrelas da música pop. "À medida que o *jazz* se tornava uma possibilidade comercial, a estrutura empresarial cresceu em volta desse núcleo não comercial, permanecendo porém muito diferente do aparelhamento normal do *show business*. Seus executivos, agentes, empresários, auxiliares de gravação, revendedores, organizadores, etc., são na grande maioria fãs, críticos e músicos que entraram para o negócio com a onda da popularidade do *jazz*, principalmente porque os executivos da indústria do entretenimento não tinham, inicialmente, o interesse, e mais tarde o *know-how*, para abordar o mercado do *jazz*"¹⁸⁹. Essa situação tem alguma analogia com a Bossa Nova. De um modo geral, os agentes da indústria fonográfica brasileira e do nosso *show business* também não tinham *know-how* para tratar com os músicos da Bossa Nova. A sofisticação musical e a irreverência da maioria desses músicos exigiam dos empresários e produtores ligados ao movimento formação musical, conhecimento do público, liderança e uma concepção estética compatível com esse ramo da música popular. Teriam que ser produtores/criadores capazes de estabelecer a intermediação entre a racionalidade empresarial, o cotidiano da Bossa Nova e o seu público. E o aparecimento de produtores com esse perfil somente foi possível num momento em que a organização racional da indústria e do mercado fonográfico caracterizavam-se, se comparados com as condições atuais, por uma certa incipiência. Mais que isso, a Bossa Nova surgiu num momento em que o Brasil ainda não apresentava um mercado de bens simbólicos plenamente unificado e com uma hierarquia de legitimidades bem definida. Embora possuindo uma indústria cultural em expansão, o

¹⁸⁹ HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*, São Paulo, Paz e Terra, 1990, p. 194.

Brasil não apresentava uma sociedade de consumo bem configurada. A inexistência dessa mediação social para a base técnica da indústria cultural impedia a manifestação de uma cultura de massa nos moldes da que caracteriza as sociedades desenvolvidas. Ela se manifestava de uma maneira mais clara apenas nos grandes centros, ou seja, nas chamadas "ilhas de modernidade". Talvez aí resida mais uma das razões das diferenças entre a Bossa Nova e o *jazz*. Talvez por isso que, como diz Mammi, "se o *jazz* é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade"¹⁹⁰.

¹⁹⁰ MAMMI, Lorenzo. 1992, *op.cit.* p. 70.

CAPITULO V - DA BOSSA NOVA À MPB

No início dos anos 60, começa a se delinear uma dissidência entre os músicos bossanovistas. Alguns dos seus compositores e intérpretes assumiram uma postura de engajamento político, incorporando elementos musicais e temáticos de cunho nacionalista e regionalista em suas composições. Essa mudança de rumos levou à configuração de uma nova sintaxe da música popular brasileira, cuja trajetória vai do engajamento cepecista à emergência da TV como um dos mais importantes canais de produção e divulgação da música popular.

Já no famoso e polêmico concerto da Bossa Nova realizado no Carnegie Hall de Nova Iorque, em 21 de novembro de 1962, duas das músicas apresentadas possuíam letras com características que as distinguiam do estilo bossanovista predominante até então. Eram elas: *Zelão* e *Influência do Jazz*.

A primeira, composta e interpretada por Sérgio Ricardo, que já havia sido lançada em disco no ano anterior, foi uma das primeiras canções de um compositor ligado à Bossa Nova a abordar um tema relacionado com o sofrimento da população pobre dos morros do Rio de Janeiro. Lembrando em alguns aspectos as composições de Dorival Caymmi, com a participação de um coro feminino repetindo a parte temática, a canção mantinha, no entanto, características harmônicas, melódicas e orquestrais compatíveis com o estilo bossanovista. A diferença estava no texto que narrava o drama de um morador do morro que tivera seu barraco destruído pelas chuvas. A letra enfatiza ainda a solidariedade dos vizinhos - "*...um pobre ajuda outro pobre até melhorar!*" -, pois mesmo sendo carnaval, "*...ninguém riu nem brincou!*"¹.

¹ Não se pode afirmar que essa canção refletia o engajamento político de Sérgio Ricardo. Ele próprio afirma que naquela época sua relação com as organizações políticas eram praticamente inexistentes. Conta que resolveu compor essa canção depois de ter assistido pela janela do seu apartamento o desmoronamento de uma barreira num morro vizinho durante um temporal. "Mais tarde - diz ele -, acompanhando a calamidade pela televisão, vi um repórter perguntar a uma senhora, entre tantos desabrigados acolhidos no Maracanã:

A música *Influência do Jazz*, composta e interpretada por Carlos Lyra, integrava o seu LP *O Samba de Carlos Lyra* lançado pela Philips naquele mesmo ano. Trata-se de um samba tipicamente bossa nova, com citações de clichês rítmicos e melódicos do *be bop*. Sua letra lamenta o fato do samba ter sofrido influências alienígenas (jazzísticas) e se distanciado de suas "raízes". O compositor propõe, que para se reencontrar ou renascer, o samba deve se libertar de toda essa influência e voltar... "*lá pro morro*" e pedir "...*socorro/onde nasceu*". No último segmento da canção, em que aparece o verso "*da influência do jazz*", a melodia reproduz as padronizadas finalizações das *big bands* norte-americanas.

Ainda em 1962, Vinícius de Moraes compõe em parceria com o violonista Baden Powell um conjunto de sambas com harmonias mais simples do que as das canções bossanovistas, ritmo e melodias fortemente influenciados pela música negra e letras ricas em citações de rituais lúdico-religiosos afro-baianos. É a safra dos *afro-sambas* em que se destacam canções como *Canto de Xangô*, *Canto de Ossanha*, *Canto de Iemanjá*, *Consolação*, *Samba da Bênção*, *Berimbau*, *Lamento de Exu*, dentre outros, bem compatível com o espírito da "volta às raízes"².

Essas produções estavam sinalizando para a dissidência que ocorreria entre os músicos bossanovistas logo após o Concerto do Cornegie Hall e que colocaria em lados opostos os que permaneceriam fiéis ao estilo original do movimento, e os que passariam a buscar tanto no samba mais tradicional como na música folclórica elementos musicais e temáticos para suas composições. É desse segundo grupo que nasceu uma nova tendência da Bossa Nova, que passou a incorporar letras com conotações sociais e políticas, em geral com forte coloração nacionalista, que acabou sendo identificada como Canção de Protesto.

"- Mas agora como que vocês vão viver depois dessa tragédia? Como vocês farão, por exemplo, com a comida?

"- Aqui não vai ter muito problema com isso não. Um pobre ajuda outro pobre até melhorar." (RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1991, p. 104.)

² CABRAL, Sérgio. "Entre Vinícius e Paulo o ritmo de Baden" em *História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Abril Cultural, 1982.

Especialmente a produção de Carlos Lyra refletiu o engajamento político do compositor que, naquele momento, aproximava-se tanto do PCB como do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Ele já havia revelado, numa matéria do *Jornal do Brasil* intitulada "Carlos Lira: a bossa nova está morrendo por falta de conteúdo", que era necessário uma aproximação dos novos compositores com a "música popular brasileira autêntica". "Enquanto Noel Rosa" - dizia ele - "cantava a operária da fábrica, o guarda noturno, tratava de problemas, nós estamos nos preocupando com barquinhas e florzinhas azuis, fazendo verdadeiros tratados de botânica que ao povo pouco interessa. Assim como Noel, um pequeno burguês ex-estudante de Medicina, tirava o conteúdo dos seus sambas do povo e os entregava com o seu talento, nós, rapazes da Zona Sul, podemos fazer o mesmo, pois talento não nos falta"³.

Lyra chegou a propor nessa ocasião a realização de um simpósio com as várias tendências da Bossa Nova representadas por Vinícius de Moraes, Baden Powell, Sérgio Ricardo, Oscar Castro Neves, dentre outros, na busca de soluções para o impasse em que se encontrava aquele movimento musical que, segundo ele, poderiam estar nos morros cariocas e com os cantadores do nordeste⁴. De fato, em 16 de dezembro de 1962, ele promoveu, juntamente com outros membros do CPC, a "Noite de Música Popular Brasileira", no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que reuniu músicos da Velha Guarda como Cartola, Nelson Cavaquinho, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira; a Escola de Samba da Mangueira; compositores representantes da chamada "Música Popular Brasileira Autêntica" como Zé Keti e João do Vale; e jovens compositores da BN⁵. Lyra declara mais tarde que sua intenção era trazer a "Liga Operária Camponesa" para a sua música⁶.

³ *Jornal do Brasil*, 24/6/1962, Cad. B, p. 6

⁴ *Idem*.

⁵ O contato de Carlos Lyra com os compositores da Velha Guarda se deu através da sua participação, juntamente com outros jovens intelectuais e artistas da Zona Sul, nas rodas de samba promovidas por Cartola em sua casa. Aos poucos, esses eventos passaram a ser vistos por eles como uma espécie de "reserva de autenticidade" da cultura brasileira. Em

Essa nova tendência que começava a se configurar na música brasileira refletia, de certa forma, o momento político por que passava o país. Com o governo meteórico de Jânio Quadros, que sucedera ao de JK, a ideologia do nacional-desenvolvimentismo toma novos rumos. A ênfase passa do discurso em defesa do desenvolvimento nacional associado ou integrado ao capitalismo internacional para o de cunho mais acentuadamente populista voltado para a "formação do povo brasileiro" e a consolidação da "comunidade nacional"⁷. Com a renúncia de JQ, seis meses após a posse, teve início o conturbado governo de João Goulart em que se retoma a tradição do populismo getulista. Durante o período que vai de 1961 até 1964, registrou-se no Brasil o acirramento dos conflitos sociais e um intenso movimento de politização de amplos setores da sociedade brasileira. Nesse contexto, ocorreram as mais ousadas experiências de engajamento estético, das quais a música popular sofreu ressonâncias importantes.

O CPC da UNE e a Música Popular

Criado por jovens intelectuais brasileiros em dezembro de 1961, o **Centro Popular de Cultura (CPC)** foi definido como um órgão cultural da *União Nacional dos Estudantes (UNE)*,

1963, os frequentadores mais assíduos desses encontros resolveram fundar, em sociedade com Dona Zica (esposa de Cartola), o Restaurante Zicartola, na Rua da Carioca nº 53, que se transformou numa típica casa de samba. Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Armando Costa, Sérgio Cabral eram alguns dos seus fregueses mais fiéis. O Zicartola e a vizinha gafeira Estudantina, situada na praça Tiradentes, transformaram-se em pontos de encontro de inúmeros poetas, compositores e jovens intelectuais da classe média carioca. (SILVA, Marília T. Barboza da, e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2ª edição, 1989, p. 97.)

⁶ BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994, p. 99.

⁷ CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento - Brasil: JK-JQ*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978, 2ª edição, p. 287. CHAUI, Marilena. *Seminários: o nacional e popular na cultura brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, p. 66

dotado de autonomia financeira e administrativa. Uma das experiências que serviu de base para a sua criação foi a iniciativa do Teatro de Arena de São Paulo de produzir um teatro político.

Oduvaldo Vianna Filho, que integrara o Arena, ao se transferir para o Rio de Janeiro no início dos anos 60, resolveu escrever e montar a peça "A mais valia vai acabar, seu Edgar". Ao procurar por alguém que lhe desse maiores informações sobre a "teoria da mais valia" acabou se aproximando do jovem sociólogo e freqüentador do ISEB, Carlos Estevam Martins. Durante a montagem do espetáculo na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil contou ainda com a colaboração do futuro cineasta Leon Hirzman. Foi desses três jovens intelectuais que partiu a iniciativa de criar o CPC⁸.

Vianna Filho argumentava que a limitação do Teatro de Arena (com o qual acabou rompendo) residia no fato de que, embora sua produção tivesse um caráter político, seu público era restrito e composto basicamente por segmentos sociais médios. Seu argumento principal era o de que um movimento cultural de massa para ter eficácia teria de estar empenhado em atingir um número maior possível de pessoas. "É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial." - dizia ele - "Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa"⁹.

Durante pouco mais de dois anos de atuação, o CPC contribuiu para a aproximação e a integração entre várias manifestações artísticas. A literatura, a música popular, o cinema e o teatro estabeleceram entre si um intenso intercâmbio. Constituiu-se, naquele momento, como diz Sant'Anna, "um verdadeiro mutirão estético-ideológico"¹⁰. Gradativamente foram sendo criados os CPCs estaduais levando para vários estados e capitais brasileiros atividades culturais produzidas pelos seus

⁸ BERLINCK, Manuel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*, Campinas, Editora Papyrus, 1984, p. 19

⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. "Do Arena ao CPC", em *Movimento (Revista da União Nacional dos Estudantes)*, out. 1962.

¹⁰ SANT'ANNA, Affonso Romano de. 1986, op. cit., p. 224

departamentos de teatro, cinema, música, alfabetização, etc. Os espetáculos eram montados em associações de bairro, sindicatos, sedes de entidades estudantis, etc, com o objetivo principal de levar a sua produção cultural aos segmentos sociais populares. Segundo Krausche, os CPCs representou a "maior expressão da arte engajada na história do país, em termos de uma prática orientada e mais ou menos sistemática"¹¹.

Mas a proposta cepecista de se produzir uma arte popular e revolucionária apresentava alguns limites. O anteprojeto do Manifesto do CPC, redigido em 1962, que procurou definir as linhas de atuação política e cultural de seus membros dentro do contexto nacional daquele momento, defendia o engajamento do artista afirmando que "em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular". Na tentativa de assumir uma atitude "revolucionária e conseqüente", seus membros diziam ter optado por "ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército na front cultural". O intelectual cepecista reconhecia o "povo" como o sujeito revolucionário em potencial, porém, dotado de uma cultura fragmentada e "alienada". Nesse sentido, caberia ao intelectual aproximar-se das massas com o objetivo de levar até elas a consciência política capaz de superar o seu estado de alienação e de produzir, a partir dos elementos da própria cultura do povo, a verdadeira "arte popular revolucionária".

Aqui reside, de acordo com Chauí, o caráter "missionário" da proposta cepecista. Para afastar-se da "alienação", o artista deveria fazer uma opção radical, isto é, tornar-se "povo". "Isto significa" - diz a autora - "que o artista tem o *dever* de abandonar seu próprio mundo, valores e padrões para adotar os que não são os seus. Para tanto, precisa educar-se a fim de se transformar em 'porta-voz dos interesses reais de uma comunidade'¹². Em última análise, o manifesto cepecista era

¹¹ KRAUSCHE, Valter A. T. *A rosa e o povo: arte engajada nos anos 60 no Brasil*, São Paulo, PUC, 1984, dissertação de mestrado, mimeografada, p. 4

¹² CHAUÍ, Marilena. 1983, *op. cit.*, p. 88

direcionado não ao povo mas aos intelectuais e artistas "alienados" que, para superar essa condição, eram chamados a "ir ao povo".

Porém, essa "palavra de ordem" não era capaz de superar o fosso existente entre o intelectual de origem pequeno-burguesa e as classes populares. Ortiz chama a atenção para o descompasso existente entre as concepções gramsciana e cepecista de intelectual. No primeiro caso, o intelectual não apenas vincula-se organicamente aos interesses das classes populares como emerge juntamente com elas. Sua relação com as massas "...é interna, e se realiza de baixo para cima". No caso da concepção cepecista, a relação se dá ao contrário: "são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se *sobre* o povo, *para* o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade"¹³.

Na proposta do "ir ao povo" está presente o componente populista do CPC. E, de certa forma, este é um fator limitador da vocação revolucionária da sua produção. Heloísa Buarque de Hollanda analisa esse problema de forma bastante interessante. Trabalhando com a poesia cepecista, e apoiada no referencial benjaminiano de arte engajada¹⁴, a autora afirma que o "ir ao povo" definido pelo CPC implica numa "solidariedade `espiritual" do artista com as classes populares. Sua opção pelo povo é de cunho moral. "Sua ação política é um problema de honra e de doutrina"¹⁵. Portanto, na poesia cepecista há uma disjunção entre "tendência" e "qualidade", ou seja, entre forma e conteúdo. Desse modo, ela carece do que Benjamin define como "técnica" literária. "É nesse sentido - diz a autora - que podemos dizer que a poesia populista não desempenha, apesar de seu propósito explicitamente engajado, função revolucionária"¹⁶.

¹³ ORTIZ, Renato. 1985, op. cit., p. 73

¹⁴ A autora baseia-se na noção de *técnica* literária contida no texto "O autor como produtor" de Walter Benjamin.

¹⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde - 1960/70*, 2ª edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1981, pp. 23-4

¹⁶ *Idem*, p. 27

Com relação à música popular, a produção específica do Departamento de Música do CPC, dirigido por Carlos Lyra, foi relativamente pequena. O departamento reuniu músicos como Carlos Castilho, Sérgio Ricardo, Nelson Lins de Barros, Geraldo Vandré, dentre outros. Além do famoso evento "Noite de Música Popular" realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma série de shows passaram a ser montados no pequeno teatro do CPC no prédio da UNE, reunindo compositores e intérpretes da velha guarda como Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Keti, João do Vale ao lado de jovens músicos vindos da Bossa Nova como Quarteto em Cy e Tamba Trio. Visando ampliar o alcance das suas ações culturais o CPC lançou em julho de 1962 o LP Compacto de 33 1/3 rotações 7", intitulado *O Povo Canta*, com as músicas: *Canção do subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis; *Canção do trilhãozinho*, dos mesmos autores; *João da Silva*, de Billy Blanco; *Zé da Silva*, de Geny Marcondes e Augusto Boal; *Grileiro vem, pedra vai*, de Rafael de Carvalho. As canções foram interpretadas por Nora Ney, Carlos Lyra, Rafael de Carvalho, Nara Leão, Vera Certel e o coro do CPC. Ao todo foram editados 11 mil discos que foram distribuídos por quase todo o país¹⁷. Desse disco, a música *Subdesenvolvido*, composta para o musical *Um Americano em Brasília*, montado em 1961, apresenta elementos formais típicos do teatro de revista. A melodia tem vários andamentos; do lento, quase declamado, à marcha bem rápida no estribilho "subdesenvolvido". A letra, com uma narrativa linear e didática, faz referência à situação do Brasil como nação dominada pelo imperialismo. O tema é tratado de forma satírica e debochada¹⁸.

Porém, a maior parte da produção musical ligada ao CPC estava associada ao teatro e ao cinema. Nas montagens das peças *Auto do 99%*, *Um Americano em Brasília* e *Os Azeredos e os Benevides*, foram incluídas músicas de Carlos Lyra, Armando Costa, Roberto Quartim Pinto, Luís

¹⁷ BARCELLOS, Jalusa. 1994, op. cit., p. 452

¹⁸ GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A Música de Protesto: d'O Subdesenvolvido à Canção do Bicho e Proezas de Satanás...(1962 - 1966)*, Campinas, Dissertação de Mestrado, mimeografada, IFCH/UNICAMP, 1985, p. 421

Carlos Saldanha, Vinícius de Moraes, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Nelson Lins de Barros, dentre outros. No cinema, na montagem de *Cinco Vezes Favela* as músicas ficaram sob a responsabilidade de Carlos Lyra, Mário Rocha e Hércio Milito, incluindo a canção *Quem quiser encontrar o amor* de Lyra e Geraldo Vandré no episódio *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade.

O inter-relacionamento entre música popular e cinema não se restringiu aos filmes produzidos diretamente pelo CPC. Carlos Lyra fez músicas para os filmes *Bonitinha Mas Ordinária*, baseado em texto de Nelson Rodrigues, *O Padre e a Moça*, inspirado num poema de Drumond de Andrade, e *Gimba*, de Guarnieri e dirigido por Flávio Rangel. Sérgio Ricardo compôs a trilha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Auto da Compadecida*, e Geraldo Vandré fez a música de *Hora e Vez de Augusto Matraga*, filme realizado a partir da novela de João Guimarães Rosa¹⁹.

Com o fechamento do CPC, após o golpe de 64, a produção cultural engajada passou a se dar em recintos fechados (teatros e casas de espetáculos) e destinada a um público restrito, composto principalmente por estudantes, artistas e intelectuais. Ainda em fins de 64, foi montado no teatro do Super-Shopping-Center em Copacabana, o espetáculo musical *Opinião*, com textos de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e direção de Augusto Boal, integrante do Teatro de Arena de São Paulo. O show incluía músicas de Zé Keti, João do Vale, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Ruy Guerra, dentre outros. Com a montagem desse espetáculo constituiu-se o Grupo Opinião que reuniu muitos dos artistas que integraram o CPC. Na avaliação dos seus fundadores, após o golpe de 1º de abril, era necessário constituir uma "frente ampla" contra o autoritarismo. Considerando que, sob o regime militar "a marginalização do processo político tinha se estendido a quase todos os setores da sociedade brasileira", as ações ou produções culturais deveriam voltar-se não apenas aos setores populares da

¹⁹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. 1986, op. cit., p. 227

população mas para um espectro social mais amplo. O próprio grupo era composto por artistas de origens diversas. Desse modo, o Opinião procurava encontrar, dentro do novo contexto político do país, uma nova "brecha de atuação"²⁰.

O *Show Opinião* abriu caminho para uma série de musicais. Esse mesmo grupo montou em seguida uma série de outros espetáculos com destaque para: *Liberdade Liberdade* de Millôr Fernandes e Flávio Rangel com músicas de Carlos Lyra, Vinícius, Geraldo Vandré, Billy Blanco, Baden Powell, e outros; *Telecoteco Opus nº 1*, musical de Oduvaldo Vianna Filho, Sérgio Cabral e Teresa Aragão, numa co-produção com o Teatro de Arena e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, com texto de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Em 1965, o Teatro de Arena montou a peça *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Guarnieri, com músicas de Edu Lobo em parceria com Boal, Guarnieri e Vinícius de Moraes. Foram organizados ainda vários outros espetáculos em que essa nova vertente da música popular brasileira marcou uma presença importante. Somente no eixo Rio São Paulo destacaram-se: *Rosa de Ouro*, musical de Hermínio Bello de Carvalho produzido por Cleber Santos para o Teatro Jovem; *Baden Powell: recital de samba*, com roteiro e direção de Rui Guerra montado no Teatro Santa Rosa e *Morte e Vida Severina*, auto de natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto com músicas de Chico Buarque de Hollanda.²¹

²⁰ Entrevista de Paulo Pontes à Associação Pró Teatro Tijuca, Rio de Janeiro, em 28 de agosto de 1976, citada por GIANI, Luiz Antônio Afonso. 1985, op. cit., pp. 253-54.

Heloisa Buarque de Hollanda afirma, no seu livro *Impressões de viagem*, que, com o golpe de 64, a produção artística de tradição cepecista manteve sua marca didática e ingênua porém, direcionada a um público culto e, em geral, de esquerda. Os espetáculos eram "verdadeiros *meetings* nos quais a *intelligentia* renova[va] entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias." Porém, no mesmo trabalho, faz uma espécie de depoimento que ilustra bem o clima político e cultural da época. "Lembro-me de ter assistido várias vezes ao show [o *Opinião*], de pé, arrepiada de emoção cívica. Era um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos. A platéia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em 'casa', sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro informulado e corrigível, uma falência ocasional cuja consciência o rito superava." (HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 1981, op. cit., pp. 31 e 35)

²¹ GIANI, Luiz Antônio Afonso. 1985, op. cit.

Bossa Nova X Canção de Protesto

As possíveis correspondências entre a Canção de Protesto e o contexto político reinante no Brasil naqueles anos não devem ser analisadas de forma direta ou mecânica. O mesmo cuidado deve ser tomado com respeito às relações do músico popular com o CPC. Como já foi afirmado anteriormente, o objeto deste trabalho é a música popular industrializada, uma manifestação cultural que não pode ser desvinculada da indústria cultural e do mercado. Essa indissociabilidade garante a ela uma certa autonomia face as instituições políticas. Por estar o músico popular inserido no mercado, suas relações com o CPC e com o próprio contexto sócio-político da época ocorreram através da mediação do campo da música popular. As tomadas de posição dos compositores apontando para o engajamento político se deram muito mais em função da lógica interna do campo do que como resposta imediata às determinações do órgão de política cultural da UNE ou mesmo de partidos políticos de esquerda. Talvez essa condição específica tenha garantido ao compositor popular uma certa liberdade no sentido de buscar um maior aprimoramento estético da canção.

Como foi visto anteriormente, as relações dos músicos populares durante os primeiros anos da Bossa Nova com o contexto político do governo JK também devem ser entendidas a partir da mediação do campo da música popular. A revolução estilística da BN que, num nível mais imediato, guarda uma certa correspondência com a ideologia nacional-desenvolvimentista, com a expectativa de uma modernidade brasileira, ou, como afirmou Sant'Anna, com as linhas retas de Brasília, na verdade reflete a tomada de posição de um grupo de compositores e intérpretes populares no interior do campo, contra o avanço da canção de massa representado pela onda de boleros, sambas-canções, chá-chás, baiões, etc., identificados com o "atraso" ou com o "mau gosto". A postura bossanovista trazia consigo uma certa rejeição ao mercado, mesmo estando dentro dele, o que se expressava na

postura amadorística dos seus integrantes; não um amadorismo de fato, mas enquanto "opção estilística." Tal postura associava-se a uma série de características da BN como o intimismo, o humor fino, a leveza dos arranjos, o lirismo das letras, etc.

A reviravolta representada pela Canção de Protesto atendeu, de certa forma, a uma lógica semelhante. Se ela incorporou elementos do nacional-populismo reinante durante os governos do JQ e JG ou da ideologia nacional-popular veiculada pelo CPC, isso se deu a partir da mediação do campo. Ao incorporarem esses componentes ideológicos, ao optarem pelo engajamento político, os compositores de protesto buscavam distinguir suas músicas das canções bossanovistas voltadas para a temática do "mar, amor e flor". "A Bossa Nova pode morrer por falta de conteúdo", dizia Carlos Lyra. Mas ao mesmo tempo buscavam diferenciá-las dos boleros, que continuavam a vender, do *rock*, identificado como gênero "alienante", das baladas norte-americanas e italianas e das versões que inundavam as paradas de sucesso da época. Como a BN de primeira hora, o protesto também rejeitava o mercado a partir do mercado. Seus compositores procuravam diferenciar suas canções, que tratavam de temas sociais e políticos, das músicas comerciais e "alienadas." Além disso, se os compositores da BN procuravam ainda afirmar sua produção a partir do sistema de valores e do estilo de vida inerentes à sua classe, ou seja, a partir das suas "ligações duradouras"²² e se a idéia de sofisticação presente na produção bossanovista estava associada a essa busca de legitimação a partir da sua "tradição de classe", na Canção de Protesto, seus compositores vão recorrer ao "povo". Mais precisamente, a uma construção imaginária da noção de povo vinda do ideário nacional-popular²³. Um "povo" entendido

²² Bourdieu define por "ligações duradouras" as afinidades em termos de valores e estilos de vida existentes entre escritores e determinadas facções das classes dominantes na França do século XIX que atuavam como mediações no processo de "subordinação estrutural" do artista ao campo. (BOURDIEU, Pierre. 1996, op. cit., p. 65)

²³ Para Bourdieu, a intensidade com que os integrantes de um determinado campo recorrem ao "povo" para se legitimar está na razão inversa do grau de autonomização desse mesmo campo. "O fato de estar ou de se sentir autorizado a falar do 'povo' ou para o 'povo' (...) - diz ele - pode constituir, por si só, uma força nas lutas internas dos diferentes campos, político, religioso, artístico, etc. - força tanto maior quanto menor for a autonomia do campo considerado." BOURDIEU, Pierre. 1990, op. cit., p. 181

como fonte de "autenticidade", de "tradição" e de vocação revolucionária. Dessa forma, seus compositores estão trazendo para o campo da música popular a linguagem da política. Estabelece-se uma polaridade na esfera musical entre "direita" e "esquerda" o que vai explicar, de certo modo, a passagem do estilo lírico da BN para o épico do protesto. Porém, a suposta analogia que a lógica dessa dicotomia apresenta nos dois campos (no campo da política e no da música popular) é aparente. A opção de engajamento por parte do compositor popular implica principalmente numa tomada de posição visando a distinção da sua produção. Desse modo, pode-se dizer que o engajamento da Canção de Protesto e da MPB era também uma "opção estilística."

Ao mesmo tempo, o compositor de protesto, como já foi observado, não rompeu efetivamente com os padrões musicais e poéticos da Bossa Nova. Parece que, para ele, o mandamento do manifesto do CPC de que o artista, para tornar-se revolucionário, deveria abandonar a "obsessão da forma pela forma" ou o seu gosto pela forma em prejuízo do conteúdo, não foi levado a sério. Daí o "modo rico de cantar a miséria", como disse Chauí.

A formação dessa nova tendência da música popular brasileira, saída do próprio grupo da BN, foi gradativa mas, a partir de um certo momento, desencadeou uma série de conflitos no interior do campo. Num primeiro momento, esses conflitos tiveram como um dos personagens centrais a cantora Nara Leão.

Na montagem da peça *Pobre Menina Rica*, dirigida por Aloysio de Oliveira para o Bon Gourmet, Nara Leão foi lançada como atriz e cantora. Em 1963, gravou o seu primeiro disco. Era o LP *Nara*, lançado pela Elenco, contendo um repertório voltado para o samba "autêntico", ou para as "raízes populares" da música brasileira, e para a canção de protesto. Entre os autênticos figuravam Zé Keti com "Diz que fui por aí"; Cartola e Elton Medeiros com "O sol nascerá"; e Néilson Cavaquinho com "Luz Negra". As demais faixas do disco incluíam canções de protesto e afro-sambas: "Feio não é

bonito" e "Maria Moita" de Lyra; "Berimbau" e "Consolação" de Baden e Vinícius; "Naná" de Moacir Santos e "Canção da Terra" e "Réquiem para um amor" de Edu Lobo e Rui Guerra.

O lançamento desse LP de Nara provocou reações mais fortes entre os tradicionalistas do que propriamente entre os adeptos da BN. Para Tinhorão, tratava-se de mais uma evidência do longo processo de apropriação da cultura popular pela classe média brasileira; uma "classe sem cultura própria"²⁴. O jornalista Sérgio Bittencourt, em sua coluna no *Correio da Manhã*, questionava a vocação da cantora para o samba. Zé Keti chegou a procurá-lo para pedir que parasse com as críticas porque Nara era a única cantora que ainda gravava as suas composições²⁵.

Após uma temporada no Bottle's no Rio de Janeiro, em 1964, e uma temporada no Japão, Nara Leão assinou contrato com a gravadora Philips para gravar o seu segundo LP, *Opinião de Nara*. O disco incluía as músicas "Opinião" e "Acender as velas" de Zé Keti; "Deixa" e "Labareda" de Baden e Vinícius; "Sina de caboclo" de João do Vale e duas típicas canções de protesto de Sérgio Ricardo e Edu Lobo, "Esse mundo é meu" e "Chegança". O acompanhamento foi feito por um conjunto de piano, violão contrabaixo e bateria, com arranjos típicos de BN²⁶. No texto da contracapa, escrito pela própria Nara, percebe-se nitidamente a ressonância da ideologia cepecista. "A canção popular" - diz ela - "pode dar às pessoas algo mais que a distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificarem num nível mais alto de compreensão"²⁷.

Segundo Ruy Castro, esse disco foi o que acabou provocando um verdadeiro racha na Bossa Nova. Logo após o seu lançamento Nara Leão deu uma entrevista à revista *Fatos & Fotos*,

²⁴ TINHORÃO, José Ramos. 1966, *op. cit.*, p. 56

²⁵ CASTRO, Ruy. 1990, *op. cit.*, p. 347

²⁶ *Idem.* p. 348

²⁷ LP *Opinião de Nara*, 1964, Companhia Brasileira de Discos.

respondendo às críticas que vinha recebendo tanto da imprensa como de colegas compositores, em que faz declarações como: "Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão de povo, e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho. (...)A Bossa Nova me dá sono, não me empolga. (...)É tudo complicado [na Bossa Nova]. (...)Quero ser compreendida, quero ser uma cantora do povo."

As respostas ao depoimento de Nara foram publicadas logo no número seguinte da mesma revista. Silvinha Telles: "...[Nara] está subestimando o público, ao dizer que, na Bossa Nova, é preciso repetir um punhado de vezes para se fazer entender." Aloysio de Oliveira: "Não sei qual é o povo de Nara Leão. 'Garota de Ipanema' é música para todos." Ronaldo Boscoli: "Feio, não é bonito, o que ela está fazendo conosco.(...)Se ela renega a Bossa Nova, está renegando a si própria e está sendo ingrata com quem tanto a promoveu." Roberto Menescal: "Quando Nara souber o que é música pura, e conseguir transmiti-la, todos seremos músicos puros e iremos para o céu. Enquanto isto não acontece, continuamos nos apartamentos, fazendo bossinha nova para vender"²⁸.

As declarações de Nara Leão foram muito bem acolhidas pelos sambistas do morro que resolveram dar uma festa na gafieira Estudantina, com a presença da Escola de Samba Unidos de São Clemente, para comemorar a adesão da musa da Bossa Nova ao samba. Entre os bossanovistas, chegou a inspirar os irmãos Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, autores de inúmeras canções ligadas à temática "mar, amor e flor", que compuseram a música intitulada *A Resposta*, cuja letra diz: "*...De fome basta a que o povo na vida já tem/ Pra que lhe fazer 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 um favor/ Falar de morro morando de frente pro mar/ Não vai fazer ninguém melhorar.*" Porém, eles próprios não resistiram ao sucesso obtido pela canção de

²⁸ Entrevistas e depoimentos citados por CASTRO, Ruy. 1990, op. cit., pp. 348-49

protesto e acabaram compondo, nessa linha, duas canções que ficaram famosas: *Terra de ninguém* e *Viola enluarada*²⁹.

A música *Opinião*, de Zé Keti e o disco *Opinião de Nara*, inspiraram a montagem do show homônimo em fins de 1964. Sua participação, ao lado de João do Vale e Zé Keti, simbolizava, de acordo com os seus produtores, a "frente ampla" contra a ditadura. O show foi um sucesso de público e empurrou a vendagem do seu LP. Ela própria admitiu que chegou a receber 1 milhão e 100 mil cruzeiros por mês de salário no *Opinião*, mais 11% dos lucros, além dos rendimentos obtidos com a vendagem dos discos e os cachês de televisão. Nara se transformou numa das cantoras mais bem pagas do Brasil. De "Musa da Bossa Nova" passou a ser chamada, por Sérgio Porto, de a "Joana D'Arc do Telecoteco"³⁰.

Da Canção de Protesto à MPB

Com a série de musicais iniciada principalmente pelo *Show Opinião*, essa nova tendência da música popular passou a aprofundar suas relações com o mercado, ao mesmo tempo em que foi adquirindo o que se pode chamar de uma nova "sintaxe" poético-musical. A filiação cepecista e o intenso intercâmbio entre as diversas manifestações artísticas no início da década imprimiram novos padrões estéticos à canção popular. Do ponto de vista musical, nota-se uma maior preocupação dos compositores em incorporar em suas criações elementos do folclore e do samba do morro. As letras voltaram-se para temáticas relacionadas com os dramas dos segmentos sociais populares como o operário, o negro, o nordestino, o camponês, etc. O sentido *lírico* predominante nas letras da Bossa

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.* pp. 352-53

Nova foi gradativamente cedendo espaço ao *épico-dramático* da Canção de Protesto³¹. Além disso, se a Bossa Nova aproximava-se mais do que se pode definir como gênero musical, pelo fato de estar vinculada principalmente ao samba, a Canção de Protesto abre-se para diversas modalidades musicais incluindo desde o samba de morro, as marchas de rancho até os gêneros regionais e folclóricos. Por essa razão passou a ser identificada por Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) ou simplesmente Música Popular Brasileira (MPB).

Pignatari faz uma associação interessante entre a trajetória do modernismo literário e a música popular brasileira. Pode-se identificar no modernismo brasileiro, segundo o autor, duas fases. Uma primeira, que vai até 30 aproximadamente, é marcada pela renovação da linguagem, pela idéia de "redescoberta" do Brasil e pela preocupação com o universo urbano. A segunda, que corresponde aos 15 primeiros anos de governo Vargas, volta-se para o regionalismo e o nacionalismo. Na música popular pode-se identificar, segundo o autor, uma certa correspondência com essa periodização. A Bossa Nova, considerado o primeiro movimento "revolucionário da história da nossa música popular", é arrojada, sofisticada, urbana, questionou o tonalismo musical e se projetou no cenário internacional. A partir de 65, a MPB entra na fase "neo-modernista", retornando ao tonalismo e ganhando letras com conteúdo nacionalista e regional/rural³². Mas é possível estabelecer ainda outra correlação entre a música popular brasileira dos anos 60 com o modernismo musical. Se a Bossa Nova, com sua abertura para influências universalistas e com suas ousadias melódicas e harmônicas lembrava o movimento "Música Viva" inaugurado por Koellreutter em 1946, a MPB retomava a idéia do nacionalismo musical presente nas obras de Mário de Andrade e Renato Almeida e as orientações contidas na "Carta

³¹ SANT'ANNA, Afonso Romano de. 1986, *op. cit.*, p. 229

³² PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984, 3ª edição, p. 140

Aberta" de Camargo Guarnieri de 1950, o que se converteu numa espécie de manifesto que dava sustentação ao grupo nacionalista.

Num estudo iniciado em 1965, sobre essa nova tendência da Bossa Nova, Louzada Filho aponta limites e contradições dessa manifestação artística. O trabalho, que resultou num artigo publicado em 1969, teve como exemplo a composição de César Roldão Vieira intitulada *Deus com a família*. Ao analisar exclusivamente o texto da canção, o autor conclui que o compositor, apesar de se esforçar em assumir uma postura de defesa do negro-camponês-proletário, o faz preso a uma gama de valores burgueses. Logo nos primeiros versos, falando na primeira pessoa, ele faz uma "exposição da desigualdade" social e, ao reconhecer as dificuldades e os problemas da vida busca afirmar-se através de um "mecanismo de compensação". "*Sapato de pobre é tamanco/ a vida não tem solução/ Morada de rico é palácio/ e casa de pobre é barracão/ Gente pobre sempre sofre/ vive sempre a trabalhar/ mas eu sofro só de dia/ de noite eu vivo pra sambar.*" Para Louzada Filho, esse recurso marcado por forte carga emocional e de revolta, canalizado ao final para uma espécie de escapismo compensatório (*de noite eu vivo pra sambar*), cumpre, na verdade, um função "mantenedora" da ordem. Nos versos seguintes, manifesta-se um conjunto de preconceitos burgueses, brancos e, de certa forma, machistas. "*A mulher do branco é esposa/ e a esposa do preto é mulher,/ mas minha mulher é só minha/ a do branco eu não sei se só dele é.// Preto vive atormentado/ mal tem tempo pra rezar/ mas o preto é mais que branco/ pra Mãe D'Água e Iemanjá.*" Neste trecho, o orador da canção, ao buscar se auto-afirmar a partir dos valores da cultura branca e opressora, acaba reforçando esses mesmos valores. Por fim, nos últimos versos, aparecem, através de um discurso direto e quase que em tom de comício, o relato da situação de exploração em que o camponês está inserido. Neste caso, o orador procura afirmar-se não através de mecanismos de compensação mas pela ameaça de que o dia da igualdade está chegando. "*A terra de dono é só dele/ ali ninguém pode mandar/ mas se eu não pegar na enxada/ não*

tem ninguém para plantar// Eu semeio e trato o milho/ e a colheita é do senhor/ mas o dia da igualdade/ tá chegando seu doutor." O autor chama a atenção para o fato de que o público ao qual esse tipo de música é endereçado não é composto rigorosamente de proletários mas, principalmente, de filhos da burguesia e das classes médias urbanas. Portanto, a ameaça contida no último verso é dirigida a eles mesmos³³.

As limitações identificadas por Louzada Filho na canção de César Roldão guardam uma certa analogia com as da produção poética do CPC. Krausche analisa essa produção através de um estudo comparativo entre a poesia popular de cordel e a cepecista e identifica os sinais da ideologia do "ir ao povo" na própria estrutura formal do texto CPC. Enquanto no cordel é possível identificar uma certa "mobilidade de eu" do poeta inscrita na própria forma do texto, no poema populista o "eu" que fala é um "eu não povo". É aquele que tenta penetrar o popular para, não falando diretamente, falar pelo personagem". Desse modo, ele camufla o processo real no qual o personagem está inserido e procura saídas redentoras a partir do contexto social imediato, não reconhecendo a dimensão das dificuldades concretas presentes no cotidiano dos segmentos sociais populares. "O desejo cepecista de introduzir uma 'consciência' na e pela cultura popular sobrepôs-se a uma característica da poesia de setores das classes subalternas: que ela é fruto de um diálogo de seus autores com o seu público e, ao mesmo tempo, com os personagens reais, míticos ou assombrações, envolvendo a elasticidade de movimentos da 'persona' do poeta; mobilidade que existe porque se trata de poesia que está lá, agindo pelo seu *comum*, como dizia um verso de um poeta anônimo"³⁴. Para Krausche, um dos problemas centrais da arte (ou poesia) cepecista reside no seu atrelamento a um compromisso "revolucionário" que acaba

³³ LOUZADA FILHO, O. C. "A festa da bossa: impacto, sintaxe e (declínio)", em *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós Livraria e Editora LTDA, ano I, nº 2, maio/agosto de 1979. Artigo publicado originalmente na *Revista Tempo Brasileiro*, nº 19/20, 1969

³⁴ KRAUSCHE, Valter A. T. 1984, op. cit., p. 69

inibindo a "mobilidade do eu" do artista bem como o seu "espaço de recusa" (também definido pelo autor como o "espaço de solidão do artista"), condição necessária para que a sua arte atue enquanto elemento desestabilizador ou desarticulador da ideologia dominante. O seu atrelamento ao político era responsável pelo caráter "fechado" do seu discurso e pela não problematização da "persona" do poeta no interior da estrutura do texto. Desse modo, a produção cepecista, embora pretensamente engajada e "revolucionária", acabou caindo nas malhas da ideologia dominante³⁵.

De certa forma, a análise de Louzada Filho lembra o estudo de Krausche sobre a poesia cepecista. O problema da limitada "mobilidade de eu" de artista politicamente engajado, identificado por Krausche, pode ser estendido à canção de César Roldão Vieira. Pode-se perceber que o compositor, ao mesmo tempo em que procura falar através de um personagem popular (negro-camponês-proletário), leva consigo os valores de sua classe. O resultado, apesar do seu esforço em tomar partido das classes subalternas, é a produção, nos termos de Louzada Filho, de uma "sintaxe reacionária" da canção.

Em que pese a profundidade com que o autor analisa o problema e a oportunidade do seu estudo, deve-se evitar generalizações a partir de suas conclusões. Mesmo que se possa reconhecer que muitas delas sejam extensivas a diversas canções da época, é necessário considerar que a música escolhida como objeto de análise é um caso extremo. Em geral, as composições de César Roldão Vieira eram caracterizadas por pouca elaboração poética, forte apelo emocional, discurso direto, linear e muitas vezes de cunho panfletário.

Se um dos limites do estudo de Louzada Filho deve-se ao fato de se restringir a apenas uma canção escolhida como exemplar, Walnice Nogueira Galvão, no artigo *MMPB: uma análise*

³⁵ *Idem.* p. 143

ideológica, de 1968, amplia a amostragem analisando várias composições³⁶. Porém, a autora parece direcionar o seu trabalho no sentido de cobrar do compositor popular um engajamento ainda maior. Ela parte da observação de que aquela nova tendência que se configurava no campo da música popular nos anos 60 continha uma proposta clara de "dizer a verdade" sobre a realidade brasileira. O compositor popular comprometia-se em relatar com objetividade a feia realidade dos morros, das favelas, das condições de vida das classes populares e, dessa forma, combater os "mitos tradicionais da canção brasileira". Porém, ao se propor a demolir os mitos que povoavam o universo da música popular até então, o compositor acabava criando uma "nova mitologia". E um desses "seres imaginários" que passaram a fazer parte do ideário da canção é "*o dia que virá*". A autora começa citando a letra da música *Aroeira* de Geraldo Vandré como um caso típico. "*Vim de longe, vou mais longe/ quem tem fé vai me esperar/ escrevendo numa conta/ pra junto a gente cobrar/ no dia que já vem vindo/ (...) e a gente fazendo conta/ pro dia que vai chegar...*"

Essa metáfora que acabou se transformando numa espécie de lugar comum da música popular, leva, segundo a autora, a um certo imobilismo. Se a chegada do dia é inevitável, cabe ao ouvinte aguardar. Desse modo, ela induz o homem a abrir mão do seu papel de sujeito da história. Em alguns casos, quando a ação humana é colocada em pauta ela se reveste de uma forma simulada representada pelo ato de cantar, como bem mostra outra canção de Vandré, em parceria com Geraldo Lona: "*...eu vou levando a minha vida enfim/ cantando, que canto sim/ e não cantava se não fosse assim/ levando pra quem me ouvir/ certezas e esperanças pra trocar/ por dores e tristezas que, bem sei,/ um dia ainda vão findar/ um dia que vem vindo/ e que eu vivo pra cantar...*" (Porta-Estandarte). Portanto, cantar é a única proposta efetiva de ação que o compositor popular ousa fazer. Desse modo,

³⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: uma análise ideológica", em *Saco de Gatos: ensaios críticos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976

a própria canção transforma-se num novo mito. Mas se na maioria dos compositores da época o ato de cantar converte-se no simulacro da ação concreta, em Chico Buarque de Hollanda perpetua-se a dúvida com relação à eficácia desse ato. "Suas canções nunca dizem que o cantar leva a alguma coisa...", diz a autora. A letra de "Roda-Viva" é exemplar nesse caso: "...*A gente toma iniciativa/ viola na rua a cantar/ mais eis que chega a roda-viva/ e carrega a viola pra lá/(...) O samba, a viola, a roseira/ um dia a fogueira queimou/ foi tudo ilusão passageira/ que a brisa primeira levou...*" A autora conclui que as canções de Chico Buarque são marcadas por um acentuado ceticismo, pela descrença de que o homem seja o sujeito da história e de que a realidade possa ser transformada efetivamente. Desse modo, sua obra é caracterizada por um "fatalismo conservador".

O problema presente nos trabalhos acima analisados prende-se, em parte, ao fato de que os autores trabalham exclusivamente com as letras das músicas. O problema é que letra de canção não deve ser tratada apenas enquanto poema sob pena de restringir ou mesmo mutilar sua estrutura e seus significados. Alguns autores consideram que na canção há uma total indissociabilidade entre letra e música. "No mundo dos cancionistas" - diz Tatit - "não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso"³⁷. Perrone chama a atenção para o fato de que "quando se avalia a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção, é preciso considerar como o fluxo das palavras está arrumado para a entoação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto"³⁸. Augusto de Campos, num texto/poema escrito em homenagem ao poeta/letrista Torquato Neto, sintetizando de uma maneira muito precisa essa questão, diz: "...estou pensando/no mistério das letras de música/ tão frágeis quando escritas/ tão fortes quando cantadas/ por exemplo 'nenhuma dor'

³⁷ TATIT, Luiz. 1996, op. cit., p. 9

³⁸ PERRONE, Charles A. 1988, op. cit., p. 12

(é preciso reouvir)/ parece banal escrita/ mas é visceral cantada/ a palavra cantada/ não é a palavra falada/ nem a palavra escrita/ a altura a intensidade a duração a posição/ da palavra no espaço musical/ a voz e o mood mudam tudo/ a palavra-canto/ é outra coisa...³⁹.

Sob essa ótica é interessante notar que grande parte dos compositores ligados à Canção de Protesto, provavelmente por serem herdeiros da Bossa Nova, tinham grande preocupação com o tratamento musical das canções. Conseqüentemente, o engajamento cepecista colocava-os frente a um dilema: ao mesmo tempo em que sentiam-se no dever de valorizar o samba tradicional e o folclore, de acordo com o ideário nacionalista, resistiam em abrir mão das conquistas formais empreendidas pela BN, tanto em termos poéticos como musicais. Mesmo reconhecendo que o "refinamento" melódico e harmônico promovido pela BN resultava de influências da música norte-americana, tal característica associava-se à idéia de desenvolvimento ou de modernidade. Por outro lado, o samba tradicional trazia consigo, de certa forma, as marcas do atraso⁴⁰. A solução, em muitos casos, foi preservar a "sofisticação" e o "refinamento" da dimensão musical da canção, representados principalmente pela harmonia e pela instrumentalização, e introduzir "conteúdos sociais" em suas letras. Tentava-se, desse modo, conciliar nacionalismo e desenvolvimentismo. A canção de Carlos Lyra, "Influência do Jazz", citada no início deste capítulo é exemplar sob esse aspecto. Se considerada isoladamente, a letra tem um significado claro que é lamentar as influências jazzísticas que descaracterizaram o samba. Como solução, o compositor propõe que ele, o samba, volte para suas origens, representadas simbolicamente pelo morro, lugar mítico considerado como fonte das tradições populares brasileiras. Com a melodia e o arranjo, a canção ganha outros significados. Os traços jazzísticos quase caricaturais da música podem representar uma espécie de camisa de força na qual o samba se debate para se libertar; ou pode

³⁹ CAMPOS, Augusto. 1986, op. cit., p. 309

⁴⁰ CHAUÍ, Marilena. "Um modo mágico de invocar a marcha da História", em *História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Abril Cultural, 1982, p. 7

expressar uma postura satírica em relação às clássicas canções bossanovistas em que as influências da música norte-americana eram tão acentuadas que chegaram a ser identificadas como "samba-jazz". Livrar-se da "influência do jazz" pode significar, portanto, incorporá-lo como quem se inocula uma vacina.

Tem-se que considerar ainda que muitos desses compositores, como Vinícius de Moraes, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Chico Buarque, demonstravam grande preocupação com a qualidade poética das letras. Como diz Chauí, isso refletia o desejo de que "...a força das palavras vencesse a palavra da força e que a beleza pudesse ser fruída por todos. Modo rico de cantar a miséria, modo mágico de invocar a marcha da história, a música do CPC da UNE foi uma esperança malograda como política, mas um legado definitivo para a MPB"⁴¹.

Enfocando o problema dessa perspectiva, pode-se verificar que a produção musical popular de filiação cepecista apresentou uma articulação forma/conteúdo maior do que a produção poética. Grande parte dos compositores dessa geração recorreram a inúmeros artifícios poéticos em suas canções como o emprego da alegoria, do fragmento, da intertextualidade e das constantes referências às tradições poético-literárias brasileiras, distanciando-se tanto do "lirismo" como da poesia popular e assumindo uma "dicção culta"⁴². Essa tendência ganhou traços mais nítidos com a produção tropicalista especialmente a partir de 1967. Pode-se dizer que os compositores populares chegaram mais próximos do que os poetas do CPC daquilo que Benjamin definiu como *técnica*, ou seja, de uma conjunção plena entre forma e conteúdo. Talvez a composição *Roda-Viva* de Chico Buarque represente um dos exemplos mais significativos dessa indissociabilidade no plano da canção popular. Composta para a peça do mesmo nome, que narra a trajetória de um cantor popular reconhecido como

⁴¹ Idem, p. 7

⁴² HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 1981, op. cit., pp. 36-7

ídolo pelo seu público e que ao mesmo tempo se vê prisioneiro das tramas dos negócios da indústria cultural, essa música expressa a consciência do autor de estar *nas* relações capitalistas de produção e não perante elas. Desse modo, o seu engajamento político não tem um caráter moral ou voluntarista. O compositor não fala através de personagens pertencentes a classes que não a sua, mas fala de si mesmo e da sua própria experiência. Por essa razão, a "tendência" política inerente à canção não se dissocia dos seus aspectos formais.

A MPB na TV

Em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (primeira versão), Walter Benjamin escreve que uma " das etapas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte"⁴³. Se é assim, pode-se dizer que o gigantesco esforço de mobilização cepecista, sua integração de diferentes gêneros e estilos de arte, ansiava por produzir efeitos que só se tornariam rotineiros com a introdução da televisão. Este novo meio veio mais uma vez alterar a natureza da produção musical e estabelecer um novo patamar nas relações entre produção e consumo de música popular no Brasil.

A televisão foi introduzida no Brasil em 1950, numa época em que o novo meio de comunicação ainda não tinha se consolidado nem mesmo nos países desenvolvidos. A TV-Tupi Difusora Canal 3, de São Paulo, foi implantada por iniciativa dos Grupo Diários Associados,

⁴³ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", em *Walter Benjamin: obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, vol. 1, 5ª edição, 1993, p. 190

pertencente a Assis Chateaubrind e recebeu aparelhagem e assistência técnica de empresas norte-americanas. Nos anos seguintes, foram fundadas as seguintes emissoras: TV-Tupi do Rio de Janeiro e a Rádio Televisão Paulista, em São Paulo, ambas em 1951; e a TV Record do Rio de Janeiro, em 1953⁴⁴.

Até 1959, a produção televisiva no Brasil era direcionada principalmente a um público relativamente elitizado, não representando uma ameaça a outros meios já implantados no Brasil como o jornal e o rádio. Uma das razões disso eram os elevados preços dos aparelhos de recepção o que fazia da televisão um símbolo de *status*. Um aparelho custava, nos anos 50, aproximadamente 3 vezes mais que uma moderna radiola⁴⁵. Deve-se considerar que a própria radiola ainda era, naquela época, um eletrodoméstico acessível basicamente à classe média. Isso justifica o caráter também elitizado da sua programação como o *Música e Fantasia*, programa voltado para a música erudita; o *TV de Vanguarda*, em que eram encenados clássicos da dramaturgia mundial; além de noticiários, debates e entrevistas. A popularização da TV começou a se manifestar apenas no final dos anos 50 com o início da produção de aparelhos pelas indústrias sediadas no Brasil, decorrência do modelo de industrialização implantado pelo governo JK.

Desde os seus primeiros tempos no Brasil, a televisão mostrou-se alinhada aos padrões norte-americanos tanto no que se refere à tecnologia (recebendo equipamentos e assistência técnica da *RCA Victor* e da *General Electric*), como na adoção de um perfil estritamente comercial. Por outro lado, ela acabou herdando do rádio muitos dos seus recursos humanos e o formato de boa parte dos programas⁴⁶. Já na época de popularização do meio, a TV-Rio, por exemplo, incorporou grande parte

⁴⁴ CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e Capitalismo no Brasil*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1982, p. 22

⁴⁵ *Idem.* pp 23-4

⁴⁶ *Idem.* p. 24

dos programas humorísticos juntamente com os artistas do rádio carioca, principalmente da Mairink Veiga.

Foi ainda nos anos 50 que se registrou um primeiro sinal de que os programas musicais na televisão poderiam se transformar em importantes meios de divulgação da música popular. O caso mais significativo foi o grande sucesso do maxixe *Rio Antigo* em 1956 impulsionado pelo prestígio que a bandinha de Altamiro Carrilho conquistara através do seu programa *Em tempo de música*, na TV-Tupi. Mas a verdadeira explosão dos musicais na TV vai acontecer a partir de meados dos anos 60⁴⁷.

A partir de 1959 inicia-se uma nova fase da televisão brasileira marcada por dois acontecimentos principais: a expansão do seu alcance territorial, com a abertura de novos canais nas regiões sul, centro-oeste e nordeste, e a inovação tecnológica representada pelo *Video-Tape*. Com esse novo equipamento tornou-se possível a gravação de programas e a distribuição dos mesmos para outras regiões. Houve, como consequência, uma centralização da produção nos pólos mais desenvolvidos (Rio e São Paulo) e a importação de programas estrangeiros, especialmente dos EUA.

No mesmo ano, foi criada a TV Excelsior, ligada ao grupo Simonsen, o que representou um novo patamar na organização da empresa televisiva no Brasil. Segundo Ortiz, com a sua fundação, foi dado um passo a frente na racionalização da gestão empresarial da televisão⁴⁸. A emissora definiu nova forma de relacionamento com os patrocinadores, que não mais adquiriam os programas mas passavam a anunciar durante os intervalos, reduzindo, conseqüentemente, a sua interferência nos programas. Além disso, adotou os sistemas de programação horizontal (com programa diários e no mesmo horário) e vertical (uma mesma sequência diária de programas), fazendo com que os telespectadores se

⁴⁷ SOUZA, Tarik. "A Aliança Televisiva e os Festivais da Canção" em *Brasil Musical: viagem pelos sons e ritmos populares*, Rio de Janeiro, Art Bureau Representações e Edições de Artes, 1988

⁴⁸ ORTIZ, Renato. 1988, op. cit., p. 136

acostumassem com a programação⁴⁹. Buscando se consolidar no mercado, contratou um numeroso elenco de artistas, principalmente da TV Rio, ampliando e inovando sua programação, especialmente nas áreas dos musicais humorísticos e das telenovelas⁵⁰.

Ao mesmo tempo, aumentava a efervescência da produção da música popular, primeiramente no Rio de Janeiro e em seguida em São Paulo. Em 1964, o radialista Walter Silva, o *Pica-pau*, promoveu, juntamente com centros acadêmicos de várias faculdades da capital paulista, diversos shows com os principais nomes da Bossa Nova no Teatro Paramount, sempre com casa lotada. Num deles, chamado *O Remédio é Bossa*, o ponto alto do espetáculo foi a apresentação de Elis Regina cantando *Terra de Ninguém*, juntamente com o seu autor Marcos Valle. A partir de então, Elis vai se projetar como uma grande intérprete transformando-se num símbolo dessa nova fase da música popular brasileira.

O show, promovido pelo Centro Acadêmico XI de agosto e batizado pelo seu presidente, Horácio Berlinck, de *O fino da Bossa*, realizado em maio daquele ano, foi reeditado em abril do ano seguinte, tendo à frente Elis Regina, Jair Rodrigues e o Jongo Trio. O espetáculo foi gravado e lançado em disco pela Cia. Brasileira de Discos/Selo Philips, batendo recordes de vendagem da época.

Não por acaso, coube à TV Excelsior, em 1965, a iniciativa de promover o primeiro grande evento musical televisivo da década. Motivada pelo sucesso dos shows do Paramount, organizou, através do seu produtor Solano Ribeiro, o "I Festival de Música Popular". Realizado em Petrópolis e no Guarujá, o certame revelou principalmente músicas de compositores ligados à Bossa Nova ou à Música Popular Brasileira. A canção vencedora foi *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes,

⁴⁹ COSTA, Alcir Henrique da. "Rio e Excelsior: projetos fracassados?", em *Um país no ar*, São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986, pp. 160-161

⁵⁰ Idem. p. 134. Revista *Manchete*, ano 12, n° 664, 09/01/1965, pp. 84-86-87. Em 1963, utilizando-se do VT, a Excelsior inaugurou a telenovela diária no Brasil com "2-5499 Ocupado". (SIMÕES, Inimá F. "TV à Chateaubriand", em *Um país no ar*, op. cit., p. 54)

interpretada por Elis Regina, a grande revelação do evento. Os próprios autores, reconhecendo a importância da interpretação na escolha da canção como vencedora pelo júri, doaram o prêmio, um "Berimbau de Ouro", à cantora⁵¹.

O sucesso de Elis no show do Paramount e no Festival da Excelsior inspirou a criação de um dos programas musicais de maior sucesso da televisão brasileira nos anos 60. Em maio daquele mesmo ano ia ao ar o *O fino da Bossa*, pela TV-Record, sob o comando de Elis Regina, gravado todas às segundas-feiras no Teatro Record e apresentado às quartas-feiras pela TV. Durante 50 minutos o público acompanhava as apresentações dos grandes nomes da música popular brasileira moderna como Zimbo Trio, Nara Leão, Baden Powell, Maria Bethânia, Vinícius de Moraes, Jair Rodrigues, e muitos outros. O programa passou a concorrer com o *Spot-Light-BO 65*, da TV-Tupi, também dedicado à MPB, com Wilson Simonal e Claudete Soares, criado alguns meses antes.

O *fino da Bossa* impulsionou a onda de programas musicais na TV. A própria Record lançou no mesmo ano o *Bossaude*, destinado ao público da Velha Guarda, liderado por Elizete Cardoso e Cyro Monteiro, e aquele que seria o de maior audiência de todos os musicais da década, o *Jovem Guarda*, voltado para a juventude roqueira, comandado por Roberto Carlos, apoiado por Erasmo Carlos e Wanderléia.

A associação entre música popular brasileira e TV ocorria juntamente com um conjunto de outras transformações. Além do conflito no interior do campo entre os adeptos do estilo bossanovista propriamente dito e os da canção de protesto, o Rio de Janeiro perdia terreno para São Paulo como centro de produção e divulgação da música popular. Ao mesmo tempo, os músicos foram substituindo a privacidade dos apartamentos da Zona Sul do Rio de Janeiro pelos centros acadêmicos das faculdades paulistas. Os espetáculos foram perdendo o formato intimista mais adequado aos públicos

⁵¹ Revista *Intervalo*, São Paulo, Editora Abril, nº 131, 1965

restritos dos *Pocket Shows* e se adaptando às grandes platéias estudantis do Paramount. De um modo geral, os músicos originários da BN iam ainda abandonando a aura "amadorística" que cultivavam no início do movimento e assumindo de forma mais clara a profissionalização. Não por acaso, é Caetano Veloso quem numa entrevista de 1967, captou muito bem essas mudanças: "O Rio," - dizia ele - "além de ser o centro cultural da divulgação de música naquele tempo, é uma cidade que busca sua linguagem, ela tem vida própria do ponto de vista cultural. Isso oferece possibilidades para que se desenvolva uma coisa do tipo que foi a BN. São Paulo que não tem essas coisas, esse espírito próprio, essa tradição, essa brasilidade, tem uma violência de comunicação. Quando o cara funciona principalmente como produto, tudo o que ele faz é violento(...). (...)É nesse sentido que a Elis modificou as coisas, no sentido em que ela se tornou um produto..."⁵².

De fato, esses processos estavam associados às mudanças estilísticas sofridas pela música popular de linhagem bossanovista. Tais mudanças não se restringiam apenas ao conteúdo mas também à instrumentalização e à interpretação. O cantinho, o banquinho e o violão vão perdendo espaço para os grandes palcos, para os arranjos quase eruditos dos trios, para as grandes orquestras como a de Carlos Pípper e a da TV-Record, regida pelo maestro Cyro Pereira. Os novos cantores começam a se distanciar do estilo João Gilberto. Wilson Simonal, por exemplo, solta a sua voz volumosa, quebrando o ritmo e recorrendo aos *scats* jazzísticos como um *crooner* de *Big Band*. E Elis Regina, intérprete vinda da escola de Ângela Maria, assume um estilo extrovertido e expressivo, distanciado-se cada vez mais do padrão bossanovista.

Mas a televisão não é apenas um meio de veiculação da música popular. Eco a define não apenas como *meio técnico* mas como *meio artístico*. Nessa condição ela não atua apenas como canal de transmissão de sons e imagens a longas distâncias mas pode estimular a formação de novas

⁵² Entrevista citada por HOMEM DE MELLO, José Eduardo. 1976, op. cit., p. 160

linguagens, criando novas "possibilidades estéticas"⁵³. Dessa forma, o complexo de equipamentos que compõe o sistema televisivo, "mesmo quando não dá vida a fenômenos artísticos autônomos, influencia e modifica os fatos artísticos que o adotam como veículo comunicativo"⁵⁴. Este é o caso da música popular. Na TV, seus intérpretes, cantores ou instrumentistas, além de porem em prática as técnicas desenvolvidas a partir de suas experiências radiofônicas, como o uso do microfone, vão desenvolver novas habilidades interpretativas de natureza cênico-expressiva. E a canção é uma modalidade artística que exige essas habilidades.

Tendo se originado em épocas anteriores ao aparecimento dos meios técnicos de gravação, a canção esteve quase sempre vinculada à encenação. No *music-hall*, no circo, no cabaret ou no teatro de revista, ela foi se configurando como manifestação artística dotada de uma linguagem multidimensional. A canção apresenta uma dupla substância: musical e verbal. Sua dimensão musical já é por si só sincrética implicando no tema melódico, no ritmo, no arranjo, na orquestração, etc. Ao mesmo tempo, a letra articula-se aos aspectos musicais, sugerindo a representação e a dança⁵⁵.

O disco e o rádio desenvolveram basicamente a dimensão sonora da canção. Os intérpretes preocupavam-se com as técnicas de emissão dos sons, com a exploração dos recursos dos estúdios, com o uso dos microfones, etc. O cinema e a televisão vão, cada um a seu modo, valorizar o potencial cênico e performático dessa manifestação artística. Como diz Krausche, "a aproximação entre voz e imagem atinge seu climax: dá-se a colagem"⁵⁶. Neste caso, o papel do intérprete ganha uma relevância

⁵³ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d, 2ª edição, p. 315

⁵⁴ *Idem.* p. 321

⁵⁵ MORIN, Edgar. "Não se conhece a canção", em *Linguagem da Cultura de Massas: televisão e canção*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973, p. 145

⁵⁶ KRAUSCHE, Valter. 1987, *op. cit.*, p. 86

ainda maior. Portanto, ao se estudar a canção deve-se considerar, segundo Morin, de modo equivalente, "as individualidades criadoras tanto na composição como na interpretação"⁵⁷.

De certa forma, a transformação dos músicos brasileiros, principalmente dos cantores, em artistas performáticos nos anos 60, já estava ocorrendo em função das estreitas relações entre o teatro e a música popular que se davam desde os eventos promovidos pelo CPC. Na época do Beco das Garrafas e dos *Pocket Shows*, Lenie Dale, um dançarino, cantor e coreógrafo norte-americano radicado no Brasil, teve uma atuação decisiva nesse sentido, quando participava dos ensaios desses espetáculos. Pode-se dizer que ele trouxe um pouco do profissionalismo do *Show Business* de seu país ao músico brasileiro. Sua atuação ia desde a direção dos ensaios, impondo uma nova disciplina de trabalho aos músicos, até os detalhes visuais e performáticos. Muitos dos artistas dessa época sofreram uma influência marcante de Dale. Claudette Soares, Leny Andrade, Wilson Simonal e Elis Regina foram alguns deles. "Lenie Dale teve grande participação nessa mudança" - diz Menescal - "mas não só como coreógrafo. Lenie mudou totalmente os conjuntos instrumentais. Até ele chegar, os conjuntos tocavam a introdução e ficavam só mostrando a música. Não havia *show*. Foi Lenie que inventou a desdobrada, disciplinou, obrigando todo mundo a chegar na hora e ensaiar 5 ou 6 horas seguidas"⁵⁸.

Na fase inicial da música popular brasileira na TV, Elis Regina se destacou como a principal intérprete. Através de gestos e expressões faciais programados ela transitava com muita agilidade do clima eufórico, alegre e vibrante para o excessivamente dramático. Com isso, realçava a tematicidade das composições. O desempenho de Elis chegou a provocar reações entre alguns conservadores. O comentário do crítico José Fernandes à performance da cantora ao interpretar a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, no I Festival de MPB da TV-Excelsior tem esse caráter. "Abro (sic) a

⁵⁷ *Idem.* p. 145

⁵⁸ MENESCAL, Roberto. entrevista citada por HOMEM DE MELLO, José Eduardo, 1976, *op. cit.*, p. 183

televisão e aparece cantando a srta. Elis Regina. Uma jovem bonita e distinta que quando canta realiza as subseqüentes operações braçais: dá passe em pacientes imaginários, comanda o trânsito, rema, nada, faz treino individual, apanha moscas no ar, executa sinalização de marinheiro, marca com a bandeira a chegada de carros de corrida. E se abre em risos de orelha a orelha, mostrando os dentes como nunca se viu"⁵⁹. Outros vão reconhecer naquele estilo de interpretação uma inovação positiva. Em 1967, Caetano Veloso declara que "é impossível desligar desse pensamento o nome da Elis Regina que foi talvez, a primeira pessoa a se apresentar em público de uma maneira elaborada, com seu número feito cenicamente. Entrar em cena é para ela uma coisa respeitada como trabalho. Acho que antes não havia um trabalho nesse sentido"⁶⁰.

Essas habilidades interpretativas vão ser desenvolvidas por outros artistas ao longo dos anos 60. A sua maneira, os músicos da *Jovem Guarda* também desenvolveram seus estilos de performances, especialmente Roberto Carlos. E os tropicalistas exploraram o potencial dessa linguagem até os limites possíveis de radicalidade no final da década.

⁵⁹ Jornal "O Dia", Rio de Janeiro, 11-12/4/1965, cad. D, p. 6, citado por XAVIER, Ana Maria Castelã. *Os Grandes Festivais de MPB (1965 - 1968)*, São Paulo, PUC, 1989, dissertação de mestrado, mimeo., p. 13

⁶⁰ Entrevista citada por HOMEM DE MELLO, José Eduardo. 1976, op. cit., p. 182

CAPITULO VI - DO ROCK AO IÊ-IÊ-IÊ ROMÂNTICO

O *rock'n'roll* emerge como um novo segmento do grande mercado de música popular dos Estados Unidos por volta de 1955. Sua origem está ligada à mistura de vários gêneros musicais que circulavam em mercados mais restritos, criados e abastecidos por pequenas gravadoras ou selos de alcance local ou regional. Dentre esses gêneros predominavam aqueles ligados ao mercado de "música negra" (*rhythm'n'blues*, *gospel*, *ballad*) que se formaram a partir dos guetos negros das grandes cidades do noroeste do país e de Los Angeles, especialmente nos anos 40¹. Juntamente com a expansão dessas gravadoras, multiplicaram-se as estações de rádio também destinadas a essas comunidades. Desse modo, o rádio passou a ter um papel importante na divulgação desses gêneros que, aos poucos, foram ganhando espaços no mercado branco. Além disso, o crescimento do sistema televisivo nos Estados Unidos no início dos 50 obrigou as redes nacionais de rádio a se voltarem para as produções locais, contribuindo ainda mais para a divulgação e o crescimento do consumo de música negra.

Por outro lado, o monopólio do grande mercado fonográfico pelas grandes gravadoras, levando a uma padronização cada vez mais acentuada da música *pop*, contribuía para a formação de uma certa demanda insatisfeita entre o público de música popular, inclusive entre jovens brancos que, gradativamente, começavam a se interessar pelo *rhythm'n'blues*². O crescimento do mercado da

¹ A formação desses mercados regionais de "música negra", associados às pequenas gravadoras independentes, resultou da grande migração de mão-de-obra negra do sul para as cidades industriais do noroeste do país, durante a Segunda Guerra Mundial, atraída pela expansão da indústria impulsionada principalmente pelo setor bélico. Isso fomentou um mercado de entretenimento nesses grandes centros. Dentre as centenas de gravadoras de "race records" surgidas nos anos 40, voltadas para esse público, algumas tornaram-se famosas como: a *Atlantic*, de Nova Iorque, a *Savoy*, de Newark, a *King*, em Cincinnati, a *Chess*, em Chicago, a *Peacock*, em Houston, e a *Modern*, a *Imperial* e a *Specialty*, em Los Angeles. Ver CHAPPLE, Steve & GAROFALO, Reebe. *Rock & Indústria: história e política da indústria musical*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 55

² O rádio foi o meio de comunicação que mais contribuiu para a expansão do mercado de música negra nos Estados Unidos, chegando até mesmo a transpor barreiras impostas pela segregação racial. "Para o número cada vez maior de adolescentes brancos que se sentiam descontentes com uma dieta de Rosemary Clooney e Franhie Laine, havia já à mão

música negra atraiu o interesse das gravadoras maiores, que passaram a incorporá-la em seus catálogos. Esse processo implicava necessariamente uma certa adequação dos gêneros de caráter étnico ao perfil conservador do grande público. Por essa razão, eram feitas adaptações (*covers*) especialmente nas letras das músicas gravadas³.

Mas, além dos elementos musicais negros, o *rock'n'roll* sofreu a influência de um gênero branco, também de circulação regional, a *country music*. Desse modo, o *rock* surgiu como uma manifestação musical híbrida. Ao serem apropriados pela grande indústria e convertidos em *rock*, os gêneros de características étnicas e regionais passaram por um processo de "homogeneização", ou seja, um tipo de operação empreendida pelos *mass media* que visa minimizar as diferenças e diluir os contornos derivados da diversidade de origem das manifestações culturais populares, fazendo com que eles se tornem assimiláveis por um público mais amplo; um público constituído pelo "homem médio ideal"⁴. Como consequência, perderam parte da sua rusticidade, da sua contundência, além de sofrerem mudanças formais. Por exemplo, o ritmo 2/4, característico do *rhythm'n'blues*, ganhou uma acentuação nos últimos tempos favorecendo a dança, e as letras passaram a ter, em geral, três estrofes seguidas de refrão, intercaladas por um curto solo de saxofone ou de guitarra após a segunda estrofe/refrão⁵.

A primeira gravação bem sucedida de *rock'n'roll* foi a de *Rock Around the Clock* com Bill Haley, em 1954, pela Decca. Era um *cover* de *Let's Rock Awhile*, de Amos Millburn, de 1949. Em

um mundo diferente: bastava rodar o botão. Era impossível segregar as ondas hertzianas. Os jovens brancos começavam a ligar os seus receptores para as estações que lhes davam Hunter Hancock em Los Angeles, Dewey Phillips em Memphis, Popp Stoppa em New Orleans, John Sharp Williams em Oakland, Gene Noble em Nashville." (Idem. p. 55)

³ DAUFOUY, Philippe & SARTON, Jean-Pierre. *Pop Music/Rock*, Lisboa, edições A Regra do Jogo, 1974, p. 30

⁴ MORIN, Edgar. 1975, op. cit., p. 29

⁵ DAUFOUY, Philippe & SARTON, Jean-Pierre. 1974, op. cit., p. 31

seguida, duas gravadoras pequenas lançam uma geração nova de intérpretes e compositores inundando de *rock'n'roll* as paradas (*Top Ten*) da época. Foram elas: a Sun Records, de Memphis, que projetou Elvis Presley, Carl Perkins e Jerry Lee Lewis, e a Chess Records, de Chicago, especializada em *blues*, que lançou Chuck Berry⁶. A Sun conseguiu colocar no mercado do *rock*, a primeira geração de cantores brancos, da qual teve maior destaque, Elvis Presley. Esses jovens faziam uma fusão do *rock* com o *country & western*, também conhecido por *hillbilly*, o que resultou no *rockabilly*. Dessa forma, o *rock'n'roll* passava por um gradativo "branqueamento", ao mesmo tempo em que se consolidava no grande mercado.

A divulgação do rock se deu em conjunto com outras ações publicitárias e culturais que tinham como objetivo delinear os contornos de uma faixa específica de público representada pelos jovens. Uma das faces da homogeneização da produção cultural de massa é tentar diluir as barreiras entre as idades e se concentrar nas faixas juvenis. Se, por um lado, esse processo tem como objetivo a conquista de uma nova faixa de mercado representada pela emergência do jovem como consumidor nos países avançados, de outro, reflete o desvanecimento da imagem do velho na sociedade contemporânea, o que Morin chama de "degerontocratização." Trata-se de um processo complexo que implica a diluição gradativa da autoridade paterna abrindo espaços para a criação e a consolidação, no plano do imaginário, dos "modelos da cultura de massa." A produção industrial da cultura passa a oferecer aos jovens "...um estilo estético-lúdico que se adapta a seu niilismo, uma afirmação de valores privados que corresponde a seu individualismo, e a aventura imaginária, que mantém sem saciá-lo, sua necessidade de aventura"⁷. Desse modo, a indústria da cultura produz e dissemina padrões de gostos, de comportamento, valores de caráter abstrato e universal que, embora não eliminem as diferenças

⁶ CHAPPLE, Steve & GAROFALO, Reebee. 1989, op. cit., p. 54

⁷ MORIN, Edgar. 1975, op. cit., p. 139

sociais, econômicas e culturais existentes entre os jovens, se sobrepõem à elas⁸. Esse processo tem sua eficácia uma vez que a cultura de massa não implica um conjunto de simples "objetos culturais" mas "modelos de comportamento operante"⁹. Desse modo, ao mesmo tempo em que ela torna mais fluidas as fronteiras das desigualdades sociais, econômicas, culturais e regionais, mobiliza, mesmo que de forma contida, as ações de amplos setores da população jovem. "A cultura de massa" - diz Morin - "arremata a cristalização da nova classe de idade adolescente, fornece-lhe heróis, modelos, panóplias. No mesmo tempo, tende a enfraquecer as arestas, a atrofiar as virulências"¹⁰.

Nos anos 50, o cinema dividiu com outros ramos da cultura de massa, como o setor editorial e o da música popular, o papel de produzir e disseminar valores e padrões de comportamento ao público jovem. Os filmes *The Wild One*, com Marlon Brando (1951), e *Rebel Without a Cause* (1955), que converteu o ator James Dean em ídolo da juventude, contribuíram decisivamente para esse processo. Ainda em 1955, *Blackboard Jungle*, de Richard Brooks, incluiu na trilha sonora a música *Rock Around the Clock*, com Bill Haley, selando a aliança cinema/rock'n'roll¹¹.

A partir de 1957, a televisão também entrou na divulgação do *rock*. O programa *American Bandstand*, de Dick Clark, passa a veicular em escala nacional a produção de três gravadoras independentes de Filadélfia que tinham como estratégia a produção para um "público jovem." A

⁸ Para Bourdieu, "...a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; e que o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente." (BOURDIEU, Pierre. 1983, op. cit., p. 113). Segundo Rositi, não se pode afirmar que haja nas sociedades capitalistas uma cultura comum a todos os jovens. Ele reconhece que há alguns elementos culturais e comportamentais que guardam certa homogeneidade no que se refere à juventude mas que a sua supervalorização contribui para a formação de uma visão estereotipada da cultura jovem que acaba obscurecendo a "multiplicidade de condições juvenis." (ROSITI, Franco. *Historia y teoria da la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S/A, 1980, p. 197)

⁹ ROSITI, Franco. 1980, op. cit., p. 37

¹⁰ MORIN, Edgar. 1975, op. cit., p. 140

¹¹ DAUFOUY, Philippe & SARTON, Jean-Pierre. 1974, op. cit., p. 31

Cameo-Parkway, lançou a moda de uma nova dança, o *Twist*, centrada na figura "antisséptica" do cantor negro Chubby Checker. A Swan e a Chancellor promoveram um grupo de cantores brancos dos quais destacaram-se Frankie Avalon e Fabian que colocaram vários sucessos na parada *Top Ten*. Nessa mesma linha, surgiram ainda outros intérpretes ligados a outras gravadoras, como Paul Anka (ABC-Paramount), Bobby Darin (Atlantic), Johnny Tillotson (Cadence) e Neil Sedaka (Decca).¹² Eram também conhecidos como os *Schlock Rokers*, herdeiros de Pat Boone. Todos eles produziam um *rock* meloso que retomava, em alguns aspectos, o estilo dos cantores românticos do início dos anos 50. Era uma espécie de "balada *pop*" que desembocou no estilo *highschool*, com letras ingênuas, românticas e arranjos adocicados com violinos e pianos, direcionado para um possível "universo *teenager*".

Os produtores desempenhavam um papel preponderante nessa faixa de música *pop*, ditando ordens aos intérpretes com o objetivo de manter a homogeneidade do estilo. Essa safra representou a ápice da "estilização" do *rock*, visando atingir o público médio ou um público *jovem médio*.

Foi esse tipo de *rock* que, a partir da segunda metade da década de 50, chegou ao mercado brasileiro.

O Rock Chega ao Brasil

O *rock* chegou ao Brasil quase que simultaneamente ao seu aparecimento nos Estados Unidos. Em 1955, discos de Bill Haley já eram encontrados no mercado nacional. Nesse mesmo ano, registrou-se a primeira gravação do gênero no país. Nora Ney interpreta em inglês *Rock Around the Clock*, lançado em disco pela Continental.

¹² CHAPPLE, Steve & GAROFALO, Reebee. 1989, op. cit.,p. 82

O *rock* também chega ao Brasil impulsionado pelo cinema e associado ao "gosto" e ao "estilo de vida" jovens. Em 1956, começa a ser exibido em salas de São Paulo e Rio de Janeiro "Ao Balanço das Horas", uma espécie de musical de que participam Bill Haley, The Platters, Alan Freed e Freddie Bell. Durante as sessões, grupos de jovens de classe média dançavam e gritavam na platéia e promoviam arruaças nas proximidades dos cinemas¹³.

Ao mesmo tempo, a TV-Record de São Paulo passou a investir na divulgação do gênero no Brasil trazendo os grandes nomes do rock internacional da época como Neil Sedaka, Johnny Ray, Johnny Restivo, Frank Avalon, Bill Haley, Brenda Lee, e outros.

Ao contrário da França, onde o rock foi de início ignorado pelas gravadoras tendo sido divulgado através dos "juke-boxes" nos subúrbios das grandes cidades, no Brasil as grandes empresas da música popular passaram, logo de início, a produzir e a divulgar o novo "gênero".¹⁴ Ao entrar no mercado brasileiro, o rock estabeleceu uma certa continuidade com uma linha de canção popular de massa que se formara com o apogeu do rádio em fins dos anos 40 e início dos 50, incluindo boleros, sambas-canções, guarânias, chá-chá-chás, tangos, etc. Muitos dos compositores, intérpretes, arranjadores e produtores, ligados a essa tendência do mercado fonográfico, dedicaram-se também ao rock. Além disso, na maioria das vezes, eram artistas que vinham de estratos sociais mais modestos do que os da bossa nova. De maneira geral eram originários dos subúrbios das grandes cidades, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, e de cidades interioranas.¹⁵

¹³ PAVÃO, Albert. *Rock brasileiro: trajetória, personagens e discografia/1955-65*, São Paulo, Edicon, 1989, p. 15

¹⁴ "Na França, o rock era desdenhado pelas gravadoras e, foi em torno dos 'juke-boxes' do subúrbios que, espontânea e selvagemmente, os grupos musicais se constituíram. Na França, como na Inglaterra, a fonte foi marginal e suburbana." (MORIN, Edgar. 1973, op. cit., p. 152)

¹⁵ O rock realmente entrou numa faixa de público distinta da bossa nova. Segundo Luiz Carlos Mansur, "o que dava um toque bastante original ao rock feito no Brasil naquele período era a procedência da grande maioria de seus astros: os subúrbios ou as cidades do interior. A juventude de classe média alta preferia a bossa nova ou o jazz de vanguarda." (MANSUR, Luiz Carlos. "Rock Brasil", em *Brasil Musical: viagens pelos sons e ritmos populares* (vários autores), Rio de Janeiro, Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988, s/p) Se o novo gênero atingiu a faixa de público jovem mais elitizada que cultuava o jazz e a bossa nova, isso se deu de maneira esporádica. A revista *O Cruzeiro*, em matéria

Em 1957, surgem as primeiras composições do gênero feitas por autores brasileiros. O primeiro foi "Rock and Roll em Copacabana", de autoria de Miguel Gustavo, autor de inúmeros sambas de breque, gravado por Cauby Peixoto na RCA. Na mesma época, o guitarrista Betinho lança pela Copacabana Discos o "Enrolando o rock", de sua autoria juntamente com Heitor Carrilho. O intérprete Carlos Gonzaga, que iniciou sua carreira cantando guarânias, gravou, pela RCA, a versão feita por Haroldo Barbosa de "The great pretender", do grupo The Platters, e a versão de Fred Jorge de "Diana", de Paul Anka, que se transformou numa espécie de símbolo do rock nacional. Nos anos seguintes Gonzaga gravou um amplo repertório de rocks e baladas. Além disso, nessa época, as gravadoras existentes no Brasil não tinham representação de muitas fábricas norte-americanas o que impedia o lançamento aqui de grande parte dos *hits* das paradas de sucesso dos Estados Unidos. Como solução elas adotaram a estratégia de *cover*, gravando aqui as músicas em inglês com intérpretes brasileiros. Neste caso, Lana Bitencourt, após uma rápida incursão pelo samba-canção, passou a gravar rocks e baladas em inglês, tendo como principal sucesso *Little Darling* do grupo vocal Diamonds.

Como foi observado no quarto capítulo, com relação à Bossa Nova tanto a produção fonográfica como o *show business* eram comandados por empresários e produtores que, de um modo geral, eram aficionados pelo gênero, dotados de habilidades especiais no trato com os músicos e portadores de uma concepção estética compatível com esse segmentos de mercado, o que dava uma certa autonomia de criação ao artista. No caso dessa linha mais acentuadamente de massa da música popular, na qual o rock se incluía, a situação era bastante distinta. Os empresários, divulgadores e

publicada em 1957, registra que "rapazes e moças da zona sul, há muito aficionados pela música norte-americana, foram envolvidos pela onda de publicidade habilmente feita em torno do novo ritmo. É curioso notar-se que, nas sessões que se organizam na intimidade, o 'rock' é tocado poucas vezes, pois o 'bop' e os 'blues' ainda têm o seu cartaz. O 'rock' é uma concessão que fazem ao público." ("Retrato dançante de uma época", em Revista *O Cruzeiro*, ano XXIX, nº 30, 11/05/1957, p. 41)

agentes da indústria do disco, além de atuarem como descobridores de "talentos", moldavam o perfil do artista, definindo seu estilo, o gênero a ser gravado, o repertório, etc.

Se, durante o apogeu do rádio, os programas de calouros eram os grandes reveladores de novos artistas, na década de 60, os musicais ou programas de calouros das emissoras de TV cumpriam esse papel. No Rio de Janeiro, Abelardo Barbosa (Chacrinha), José Messias, Jair de Taumaturgo e Othon Russo, atuando primeiramente no rádio e em seguida na TV, lançaram e divulgaram inúmeros "ídolos" da música popular como Cauby Peixoto, João Dias, Rosemary, Roberto Carlos, Agnaldo Rayol, Trio Esperança, e muitos outros. Com a ascensão do rock, surgiram programas voltados especificamente para o público jovem. Carlos Imperial foi um dos pioneiros no gênero passando a comandar, em 1958, o programa "Clube do Rock" pela TV Continental do Rio. Em São Paulo, Júlio Rosemberg, Enzo de Almeida Passos, Ademar Dutra e Antônio Aguilar, foram os principais¹⁶.

Na produção dos discos, os novos intérpretes, tanto do rock como dos demais gêneros ligados ao segmento da canção popular de massa, normalmente se submetiam às orientações dos produtores, diretores artísticos e diretores comerciais das gravadoras que atuavam na escolha do repertório, na definição do tipo de orquestração, na implementação de estratégias de divulgação, etc. Isso refletia um certo desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira no sentido de uma maior divisão de trabalho, da incorporação de profissionais especializados em determinadas funções, enfim, de uma maior racionalização do processo de produção. Nesse contexto, a conquista de uma maior

¹⁶ *Os Reis do Iê-Iê-Iê*, Rio de Janeiro, EDIBRAS LTDA, edição especial, s/d, p. 15. Antônio Aguilar foi um dos mais importantes divulgadores do rock em São Paulo. Foi criador e animador de diversos programas de TV para a juventude como o "Festival da Juventude", na TV Excelsior e o "Reino da Juventude" na TV Record. Foi ainda produtor e apresentador de um dos mais populares programas radiofônicos dedicados à "música jovem" nos anos 60, o "Ritmos para a Juventude", da Rádio Nacional de São Paulo. Lançou e empresariou inúmeros artistas ligados ao rock, dentre eles o conjunto "The Clevers" que, após romper o contrato com o empresário, adotou o nome "Os Incríveis". (PAVÃO, Albert. 1989, op. cit., p. 4)

autonomia por parte do artista era diretamente proporcional ao grau de consagração por ele adquirido perante o público¹⁷.

Aos poucos foi surgindo uma nova geração de cantores, compositores e instrumentistas ligados ao rock. Em 1959, a gravadora Odeon lança um disco com a versão feita por Fred Jorge para a música *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka, com a jovem intérprete Celly Campello, que permaneceu por várias semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso da época. Em apenas quatro anos de carreira, Celly Campello gravou seis LPs, sete coletâneas e inúmeros 78 rpm e compactos. No mesmo ano, passou a animar, juntamente com seu irmão Tony Campello, o programa "Crush em Hi-Fi", da TV-Record, voltado exclusivamente para a música jovem. Considerada a maior estrela da música jovem durante esses anos, abandonou a carreira após seu casamento em 1962, deixando vago o posto de "Namoradinho do Brasil" e o trono de "Rainha do Rock".

Durante os primeiros anos da década de 60, apareceram novos intérpretes de rock, sendo que os que mais se destacaram foram: Demétrius, Sérgio Murilo, Tony Campello e Ronnie Cord. Em geral, o repertório desses cantores era composto por rocks e baladas com letras ingênuas, românticas, às vezes com um certo humor adolescente. Cultivavam a imagem de jovens educados e bem

¹⁷ Nessa época, para gravar um disco, os artistas passavam por três etapas de testes. A primeira era feita pelo produtor da gravadora que selecionava entre os candidatos, os que realmente possuíam alguma condição de gravar. Em seguida, o diretor artístico fazia uma segunda triagem escolhendo o que deveria ser contratado. Por último, o diretor comercial é quem dava a última palavra sobre a contratação do artista. Quando o intérprete já era conhecido, ou porque pertencia a outra gravadora ou porque tinha se apresentado em programas de calouros ou em musicais de TV, era dispensado do primeiro teste com o produtor. O principal critério para a escolha do candidato era o material vocal. Feita a escolha, o artista era submetido à orientação do diretor comercial para a definição do seu estilo, gênero e repertório, sempre de acordo com os conhecimentos disponíveis sobre a situação do mercado no momento e com a política de vendas da gravadora. Aprovada a gravação do disco, era realizado o lançamento de um compacto simples (duas músicas) para avaliar a aceitação do público. Dependendo do resultado, seria gravado em seguida um compacto duplo e/ou um LP. (JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições de produção*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1975, p. 5) Mesmo assim, a indústria fonográfica brasileira ainda era marcada por uma certa artesanidade. Uma das dificuldades enfrentadas pelos agentes da produção nesse período era a de como trabalhar com a imprevisibilidade do mercado. Segundo alguns diretores-artistas e produtores da época, o índice de acerto, isto é, de lançamentos que realmente chegavam ao sucesso, era muito baixo. Em cada 100, apenas 10 obtinham êxito. Alguns produtores chegavam a fazer visitas às lojas de discos para conhecer a opiniões dos proprietários e dos balconistas sobre os lançamentos. (MENDES, Uirapuru. "Depois de festival a batalha dos discos", em Revista *Manchete*, ano 16, nº 860, 12/10/1968, p. 42) Somente nos anos 70 é que esse tipo de conduta evoluiu para as pesquisas de mercado realizadas de forma mais sistemática.

comportados. Curiosamente, uma das poucas músicas desse período que traduzia uma certa rebeldia juvenil, característica inerente ao *rock'n'roll*, era "Rua Augusta", composta não por um *beatnik* mas por um maestro e compositor da "Velha Guarda", Hervê Cordovil, e gravada pelo seu filho Ronnie Cord para a RCA.

Em 1963, depois de ter tentado sem sucesso entrar para o mundo da Bossa Nova, o jovem cantor e compositor capixaba Roberto Carlos chega ao primeiro lugar nas paradas de sucesso com a versão/adaptação do rock "Splish Splash", um *hit* internacional de Bobby Darin. No mesmo ano, sai com outro sucesso, o "Parei na contramão", composição sua e de Erasmo Carlos. Começava a despontar um novo astro do rock que, dois anos depois, passaria a liderar o programa musical de maior audiência da televisão brasileira dos anos 60.

A Jovem Guarda

No início de 1965, a TV-Record contava com dois programas musicais de auditório de grande sucesso: o Fino da Bossa e o Bossaude. Ao mesmo tempo, um desentendimento entre a Federação Paulista de Futebol e as emissoras de televisão do Estado acabou levando à suspensão das transmissões diretas dos jogos realizados na capital para evitar a queda nas arrecadações dos estádios. Em função disso, a TV-Record resolveu criar um programa musical destinado ao público jovem para preencher o horário de domingo à tarde até então destinado ao esporte. No início de setembro de 1965, a emissora inaugurava o seu novo programa musical, denominado "Jovem Guarda", que deveria, em princípio, ser comandado por Roberto Carlos e Celly Campello. Devido à não concretização do contrato entre o canal de televisão e a cantora, Roberto Carlos passou a dividir a tarefa de animador com os colegas Erasmo Carlos e Wanderléia.

Levado ao ar aos domingos às 16:30, o programa permaneceu em cartaz até 1969 e atingiu altos índices de audiência¹⁸. Reuniu um grupo de jovens cantores que passou a liderar também as paradas de sucesso da época. Alguns deles, como Wandeley Cardoso, Jerry Adriani e Ronnie Von, chegaram a conquistar o status de ídolos da juventude, aproximando-se bastante da posição privilegiada ocupada pelo personagem maior daquele movimento, Roberto Carlos, e foram contratados por emissoras de televisão para animar outros programas de música jovem¹⁹.

Gradativamente, o nome Jovem Guarda passou a ser associado ao estilo musical desses artistas. Eram versões/adaptações de canções *pop* norte-americanas e inglesas (especialmente dos Beatles, Rolling Stones, Gerry and Pacemakers, Gary Lewis and The Playboys, dentre outros), e de baladas italianas. Dentre os que ousavam compor seus rocks e baladinhas aboleradas estava a dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos cuja produção contribuiu para melhor definir o estilo do iê-iê-iê nacional. Aspectos harmônicos e melódicos bastante elementares, que não exigiam nenhum tipo de formação ou de iniciação musical por parte dos ouvintes, contribuíam para a aceitação das músicas da Jovem Guarda por amplos setores da população. Suas letras continham temas básicos da canção popular como a felicidade dos encontros amorosos, o sofrimento das separações ou dos amores não correspondidos, ou mesmo episódios triviais do cotidiano, sempre tratados de maneira direta, com uma linguagem extremamente simples e recursos de tematização relacionados a aspectos típicos de comportamentos juvenis como aventura, humor e irreverência. A marcação rítmica bem acentuada era

¹⁸ De acordo com dados do IBOPE, entre final de 1966 e julho de 1967, o programa permaneceu entre os dez de maior audiência em São Paulo. (Pesquisas realizadas pelo IBOPE e divulgadas semanalmente pela revista *Intervalo*)

¹⁹ Em 1966, a TV Excelsior tentou concorrer com a Record criando um programa musical para a juventude com um formato semelhante ao da Jovem Guarda. Em abril vai lançar o *Excelsior A Go-Go*, apresentado por Jerry Adriani. Em agosto, o programa sofreu algumas alterações, passou a se chamar *Linha de Frente* e ganhou o comando da dupla Os Vips, sem que em nenhum momento chegasse a atingir os índices de audiência da Jovem Guarda. Jerry Adriani foi contratado pela TV Tupi do Rio para substituir Wanderley Cardoso à frente do musical *A Grande Parada*. Em outubro do mesmo ano, a Record criou outro musical apresentado por Ronnie Von. (Revista *Intervalo*, ano IV, n°s 166, 169 e 197)

uma característica geral dessa produção musical, sugerindo a dança. "Tudo" - diz Tatit - "como se a canção recobrasse suas funções primitivas de propiciar comportamentos lúdicos (a dança, o grito, o canto em conjunto) e de despertar estados pré-românticos puros (desejo de conjunção), sem qualquer complexidade psíquica"²⁰.

Ao mesmo tempo, as canções da Jovem Guarda referiam-se sempre a elementos ou situações de um cotidiano tipicamente urbano como o "broto", o automóvel, o dirigir em disparada, o parar na contramão, etc. De um modo geral, todos eles pareciam girar em torno do automóvel, objeto que, mais que um signo de *status*, se converteu na época num símbolo do Brasil moderno. Dessa forma, a Jovem Guarda, não apenas como movimento musical, mas como um estilo de vida, articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem à condição moderna.

O Empreendimento Publicitário

Não seria exagero afirmar que o programa Jovem Guarda representou, até aquele momento, o maior empreendimento de *marketing* relacionado à música popular. O programa foi concebido a partir do trabalho dos produtores da emissora e da empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi, de São Paulo. A escolha de Roberto Carlos para apresentá-lo foi pautada não apenas pelo sucesso conquistado pelos seus últimos discos mas também pela boa aparência do cantor que, segundo a avaliação dos produtores, poderia ajudar na conquista do público jovem e na elevação da audiência da TV-Record.²¹ O nome do programa, definido pela agência de publicidade, foi, curiosamente, inspirado numa frase de Lênin - "O futuro pertence à jovem guarda, porque a velha está ultrapassada"²² -, muito

²⁰ TATIT, Luiz. 1996, op. cit., p. 187

²¹ MARTINS, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*, São Paulo, Editora Fulgor LTDA, 1966, p. 49

²² MANSUR, Luiz Carlos. 1988, op. cit., p. 254

embora pudesse ter uma relação com a expressão "Velha Guarda" empregada para se referir aos músicos populares brasileiros que fizeram sucesso nos anos 30 e 40, muitos dos quais se apresentavam no programa Bossaude.

O aspecto mais importante de toda a estratégia foi o conjunto de ações empreendidas pelos produtores, envolvendo as mais avançadas técnicas de comunicação de massa da época, adequadas ao novo meio que se consolidava no país - a televisão -, visando a construção da imagem do animador, cantor e compositor Roberto Carlos. Foi organizada uma equipe de aproximadamente trinta pessoas reunindo maquiadores, secretários, costureiros, empresários, publicitários, jornalistas, etc.²³. Ao longo dos oito primeiros meses de programa, os gastos com esse trabalho somaram meio milhão de cruzeiros²⁴. Com o sucesso do programa e a complexidade crescente do negócio, foram criadas duas firmas de administração para dar-lhe sustentação - a Jovem Guarda Empreendimentos e a Jovem Guarda Administração e Participações. Tais medidas tinham como finalidade, a exemplo do que já

²³ Revista *Visão*, vol. 29, nº 11, 09/09/1966, p. 24

²⁴ Algumas semanas antes do lançamento da Jovem Guarda, as revistas de divulgação de música popular começaram a falar de Roberto Carlos. Matérias publicadas pela revista *Intervalo*, que nos anos 60 desempenhou um papel equivalente ao da *Revista do Rádio* nos anos 40 e 50, denunciavam involuntariamente o conjunto de estratégias promocionais da produção destinadas a chamar a atenção do público para o novo programa e a divulgar a imagem de ídolo da juventude atribuída ao seu animador. O número 134 desse semanário trazia uma matéria de capa com o novo ídolo sob o título: "Roberto Carlos ou a história de um homem bom", falando do seu rápido sucesso, dos troféus que recebera, e procurando conciliar a rebeldia juvenil do artista com sua boa índole (devoto de Nossa Senhora da Penha e de São Judas Tadeu). (*Intervalo*, São Paulo, Abril Cultural, ano III, nº 134, 1-7/8/1965) Duas semanas depois, a mesma revista anunciava a intenção da TV-Record de lançar um programa de música jovem. "Chegou a vez dos brotos: Roberto Carlos comanda 'show' da juventude", era o título da matéria. (*Intervalo*, São Paulo, Abril Cultural, nº 137, 22-8/8/1965) No início de setembro, o mesmo semanário publica uma reportagem sobre o show de lançamento do Jovem Guarda sob o título: "Jovem Guarda estremece a televisão: Roberto Carlos foge para não ficar nu". A preocupação principal do redator parecia ser a de delimitar o perfil do público ao qual o programa era direcionado, transmitir o clima de euforia do espetáculo e, ao mesmo tempo, mostrar que tudo transcorreria dentro da ordem. "Quem assistiu ao programa" - dizia ele - "no Teatro Record não tinha mais de 20 anos. A maioria era de meninos e meninas usando calças *Lee* e botinhas, que subiam e desciam no compasso dos *rocks*. (...) Roberto Carlos, quase nu e todo arranhado, fugiu num Volkswagen verde, enquanto mais de trinta meninas de 12 a 16 anos - todas usando calças ou saias *Lee* e o competente cinturão de vaqueiro americano - ficaram gritando na porta do Teatro Record e logo depois brigando e chorando em disputa do que restava da camisa vermelha do cantor." Por fim, procura tranquilizar os leitores. "Tudo transcorreu normalmente (para um programa deste gênero), e os diretores da TV-Record acreditam que *Jovem Guarda* será um dos programas de maior sucesso da emissora." (*Intervalo*, São Paulo, Abril Cultural, nº 139, 5-11/9/1965).

aconteciam em países industrializados, fazer com que através da imagem do artista fosse conquistado um público consumidor juvenil considerado promissor para as empresas envolvidas²⁵.

De início, a Magaldi, Maia, Prosperi adquiriu os direitos sobre o programa com o objetivo de transferi-los a uma grande loja de confecções interessada em patrociná-lo. Porém, o possível patrocinador acabou desistindo do negócio argumentando que o horário não era de grande audiência e que a imagem do animador, com seus longos cabelos, com uma aparência um tanto "acafajestada", poderia afastar dos seus produtos os segmentos mais conservadores do público²⁶. Diante das dificuldades para encontrar um novo patrocinador, a empresa de publicidade resolveu assumir os custos do programa e, em sociedade com o próprio Roberto Carlos, criou uma linha de produtos com a marca "Calhambeque", inspirada no título de uma das músicas de grande sucesso do cantor. Eram produtos destinados a um público infanto-juvenil como calças, saias, chapéus, cintos, sapatilhas, botinhas, blusas de inverno, blusões de couro, chaveiros, bolsas, fichários escolares, etc.²⁷. Os produtos eram confeccionados por diversas indústrias através de pagamento de *royalties*. Um ano após o início do programa, 65 empresas distribuídas entre São Paulo, Campinas, Rio de Janeiro, Santos, Belo Horizonte e Poços de Caldas fabricavam os produtos "Calhambeque"²⁸. O sucesso desses produtos no mercado motivou a criação de duas outras marcas: a "Tremendão", associada à imagem de Erasmo Carlos e a "Vandeca" de Wanderléia.

²⁵ Revista *Visão*, 09/09/1966, op. cit., p. 24

²⁶ MARTINS, Rui. 1966, op. cit., pp. 49-50

²⁷ *Idem*, p. 51

²⁸ Dentre as indústrias que exploravam a marca estavam a Samélio, Atma Paulista, Brigitte, Simar, Policristal, P. Trombetta, Apex, Staroup, Tony, Super-Bolsas e a Santa Basilissa que fabricava os tecidos padronizados para calças e saias. A promoção dos produtos era feita através do programa que era exibido em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba e Recife. (Revista *Visão*, 09/09/1966, op.cit., p. 27)

A iniciativa de criar marcas de roupas e outros objetos associadas às imagens dos ídolos não apenas garantiu o sucesso dos empreendimentos como contribuiu para a manutenção dessas imagens.

O Ídolo de Massa

O conjunto de estratégias publicitárias envolvidas na construção da imagem dos "ídolos de juventude", apoiadas no novo meio de comunicação em ascensão, a televisão, reflete o fato de que o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos e a formação da cultura de massa no Brasil entrava numa nova fase. Trabalhando com uma perspectiva mais abrangente, visando detectar esse processo no âmbito latino-americano, Martín-Barbero identifica dois momentos na formação da cultura massiva no continente cujas características podem ser identificadas na realidade brasileira. O primeiro, já analisado no segundo capítulo deste trabalho, estende-se dos anos 30 até os 50. Trata-se da fase populista da cultura de massa em que os diversos ramos da indústria cultural atuavam como mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas. O segundo, configura-se a partir dos anos 50 e é definido pelo autor como a fase "desenvolvimentista." Nascida de uma nova crise de hegemonia, tem como uma das características principais a consolidação do mito do desenvolvimento e a definição das estratégias para realizá-lo. Se na fase populista a cultura massiva era marcada pela presença das massas urbanas com toda a gama de ambigüidade política que lhe era peculiar, na fase desenvolvimentista ganham força os meios de homogeneização e de controle das massas. O Estado, que atuava como uma espécie de "encarnação do pacto social" no período populista, passa a assumir a aparência de uma instância neutra destinada a criar condições políticas e institucionais para garantir a ampliação de investimentos privados nos setores de comunicação e cultura. Desse modo, "mudam as funções do Estado e muda

também o sentido do massivo²⁹. Com o desenvolvimento de novos meios técnicos de comunicação, dos quais a televisão passa a ocupar um lugar de destaque, e a consolidação dessa nova política, verifica-se a intensificação da massificação que chega até onde não há massas. "Se o rádio e o cinema foram, no processo de gestação de uma cultura nacional, em alguma medida e a sua maneira, receptivos à diversidade cultural desses países, com a chegada da televisão assistimos ao seu declínio em função do outro modelo regido pela tendência à *constituição de um só público*. Um modelo que tende à unificação da demanda mediante um imaginário de consumo que já não é nacional senão explícita e descaradamente *transnacional*³⁰. A partir desse novo cenário pode-se perceber os novos mecanismos utilizados pelos meios de massa não só para construir as imagens míticas dos ídolos como também para orientar seus procedimentos perante o público.

O sucesso do programa Jovem Guarda girava em torno da imagem do seu líder, um jovem capixaba de 23 anos que abandonara o 1º ano científico para se dedicar à música. Após algumas tentativas sem grande êxito de se firmar como intérprete de boleros, sambas-canções e até de bossa nova, acabou se consagrando como cantor de rock. Leitor confesso de revistas em quadrinho infanto-juvenis como Bolinha, Luluzinha e Brucutu, cujos personagens transformaram-se em temas de algumas de suas composições, Roberto Carlos foi construindo uma imagem pública de jovem cantor ao mesmo tempo rebelde, irreverente, romântico, bondoso, e o que era mais importante, fiel a todas as suas fãs. A rebeldia e a irreverência evidenciavam-se em diversas canções suas como "*Parei da contramão*", "*É proibido fumar*", "*Lobo mau*", e outras; o romantismo em "*Que tudo mais vá pro inferno*" e no bolerinho declamado "*Não quero ver você triste assim*". A fidelidade para com sua legião de fãs era reafirmada constantemente através da determinação presente no verso de uma das canções que dizia:

²⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. s/d, op. cit., pp. 185-186

³⁰ Idem. pp. 185-186

"Casamento, enfim, não é papo pra mim." E o bom-mocismo manifestava-se no plano da sua vida privada através da imagem do filho atencioso e carinhoso especialmente para com sua mãe, faceta amplamente divulgada pela imprensa da época. Ao nível público, esse perfil era cultivado principalmente através do seu engajamento em campanhas filantrópicas³¹.

Apesar de assumir o papel de ídolo juvenil, o que poderia ser visto como personificação de um possível conflito de gerações, gozava de uma ampla aceitação na faixas de idade mais velhas. Como diz Martins, "...a figura do cantor consegue despertar grande simpatia junto aos pais e provocar instintos maternos nas mães. Isto porque todos o consideram um bom rapaz, inofensivo e afetivo." Além disso, mesmo tendo ascendido ao estrelato com uma certa rapidez, RC enfatizava sempre que seu sucesso era fruto de muito esforço e trabalho, contribuindo para reforçar o mito do "self-made man", imagem bastante sedutora para uma parcela significativa da população num país em rápido processo de urbanização³². Ao ganhar a simpatia dos adultos, o que certamente deve-se também ao seu carisma pessoal, o cantor conquista boa aceitação, inclusive, pelo segmento infantil. Reconhecido, admirado, idolatrado por um público bastante amplo, ganhando o perfil do um ídolo de massa, Roberto Carlos adquire um enorme potencial mercadológico. No grande empreendimento da Jovem Guarda, sua imagem não apenas estava associada aos produtos que traziam a sua marca mas ela própria convertera-se em produto. "Transformado em imagem aceita pela maioria, o cantor permite que seus admiradores possam identificar-se com ele pela compra de sua figura. Isto é, sendo ao mesmo tempo a imagem e o produto, Roberto Carlos pode não somente ser visto como também adquirido"³³.

³¹ A imagem de bom filho era cultivada não só por Roberto Carlos mas por outros ídolos da Jovem Guarda como Erasmo Carlos, Wanderley Cardoso e Jerry Adriani. O mesmo se dava com relação ao engajamento em campanhas filantrópicas. (Revista *Intervalo*, ano IV, nº 175, 15-21/05/1966, p. 8) Em agosto de 1966, Roberto Carlos recebeu da Câmara Municipal de São Paulo, o título de Cidadão Paulistano. (Revista *Intervalo*, ano IV, nº 189, 21-27/08/1966, p. 17)

³² MARTINS, Rui. 1966, op. cit., p. 39

³³ *Idem.* p. 37

A conversão de Roberto Carlos em ídolo de massa resulta de um complexo processo que envolve ações de um conjunto de profissionais especializados que orientam condutas e decisões do artista. Dentre eles estão desde os produtores da emissora de TV, passando pela empresa de publicidade, pelos empresários do cantor responsáveis pela divulgação e realização dos seus shows, até seus secretários particulares. Portanto, o fenômeno Roberto Carlos não pode ser dissociado do avanço da profissionalização do artista que se aprofunda ao longo dos anos 60. Tais processos, que implicam a racionalização da produção cultural, ocorrem concomitantemente ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país naquele período, em especial da televisão. Dessa forma, fortalecia-se um aparato tecnológico que, embora incipiente se comparado com o dos países desenvolvidos, era pré-condição para a expansão da cultura de massa no Brasil.

Numa entrevista publicada pela revista *Manchete* em 1966, a socióloga Marialice Foracchi faz uma breve análise do caso Roberto Carlos como ídolo de massa, cuja imagem fora construída especialmente a partir da expansão da televisão, como a dimensão mais visível de um fenômeno amplo e complexo que implica um conjunto de estratégias dos meios de massa para a produção e a divulgação de uma cultura do consumo no país. No caso do líder da Jovem Guarda, diz ela, "a imagem do jovem criada pela televisão é difundida; adquire corpo através de figuras vivas que se vestem de determinada maneira, servem-se de certos produtos que são, enfim, e a seu modo, peculiares. Atentando para estas peculiaridades, os jovens adquirem os artigos, consomem os produtos, procuram reproduzir o mais fielmente possível a imagem que lhes é oferecida. Sem o perceber, ingressam no mercado como consumidores e são, aos poucos, preparados para agir como tais. A relação público/ídolo é, sob esse aspecto, uma relação de consumo"³⁴.

³⁴ FORACCHI, Marialice M. Entrevista publicada pela Revista *Manchete*, ano 13, nº 732, 30/04/66, p. 10

Como ídolo, Roberto Carlos precisava manter com o público uma relação marcada por um certo distanciamento, o que lhe garantia uma certa aura de mistério e inacessibilidade. Tal distanciamento dava-se tanto nas suas aparições na TV como nos seus shows. Dessa forma, sua imagem mantinha-se viva, única e diferente. Na busca de uma maior identificação com ela, o público "comprava-a" através da aquisição dos produtos da sua marca. Entretanto, esse ato de compra não significava nunca a reprodução da imagem do ídolo pelo público. Roberto Carlos jamais usou as mesmas roupas e os mesmos utensílios comercializados com sua *griffe* para não ser confundido com seus consumidores. "A figura do ídolo - diz Foracchi - deve ser diferente da imagem de jovem que estimula a compra." A imagem do ídolo deve preservar a sua singularidade. Deve continuar a ser "um ponto de referência, nunca um prolongamento.(...) Sendo por excelência uma relação de consumo, a relação público/ídolo impõe uma identificação fácil. Para lançar os seus produtos, Roberto Carlos não pode, ele próprio, consumi-los sob pena de perder sua identidade como ídolo"³⁵.

Se, por um lado, o ídolo procurava manter um certo distanciamento e uma distinção em relação ao seu público, este, por sua vez, buscava de todas as formas identificar-se com ele. "As admiradoras de Roberto Carlos procuram ser uma dimensão de Roberto Carlos." Quando dirigiam-se aos seus shows, montavam toda uma ritualística vestindo as roupas e usando objetos da sua *griffe*, cantando suas canções, empunhando suas fotos, dançando, gritando, etc. "É como se o êxito do encontro dependesse, em grande parte, do cuidado com que são feitos os preparativos. A relação de consumo estabelece vínculos de identificação provisória que atenuam o distanciamento público/ídolo. Comprar Roberto Carlos é uma forma permitida e possível de pertencer a Roberto Carlos. Ouví-lo é completar esta aproximação"³⁶.

³⁵ *Idem.* p. 10

³⁶ *Idem.* p.10

Ao mesmo tempo em que a imagem construída do jovem cantor era associada aos seus produtos, todo o empreendimento publicitário montado em torno dela acabava por reproduzi-la e reforçá-la. RC produzia, patrocinava e vendia a sua própria imagem. "Ele afirma-se como ídolo-cantor, organiza-se e produz de acordo com as regras capitalistas de produção." Nesse processo, o estilo iê-iê-iê e a postura extravagante, irreverente, romântica e impetuosa, assumidos pelo cantor, tinham sua eficácia. Porém, essas atitudes de rebeldia deparavam-se" - como diz Foracchi - "com um limite concreto: o mercado. O desafio vai, portanto, até o ponto em que a sociedade o aceita e legitima como tal.(...)É a rebeldia sem causa dos que estão insatisfeitos e que procuram, através de gestos, articular esta insatisfação. É a liberdade equacionada em termos de ritmo e movimento. A cadência é convulsionada, mas contida.(...) A rebeldia acaba no gesto. Por esta razão, é a *rebeldia sancionada*, aprovada pela sociedade. Apoiada no explicável anseio que tem os jovens de mudar as coisas, esta rebeldia começa por transformá-los em consumidores"³⁷.

“O Perfeito Cantor de Sucesso”

Mas o ídolo da massa não é apenas o resultado de uma complexa gama de estratégias desenvolvidas pela indústria cultural com vistas à manipulação do público. O controle não é direto e nem unilateral. Entre as ações manipuladoras dos meios e o comportamento da massa operam através de inúmeras mediações. E o artista popular é um dos componentes centrais desse processo. É o cantor, no caso da canção, que, a partir desse campo de forças e de todo o aparato tecnológico de que dispõe, vai dar forma ao seu produto simbólico. Como foi observado no capítulo V deste trabalho, foi com o advento da televisão que a articulação entre voz e imagem se consolidou na canção. Considerando que

³⁷ Idem. p. 10

a televisão, além de meio técnico, é também meio artístico, cabe ao cantor popular promover essa articulação. E o produto final surge sempre impregnado de elementos ao mesmo tempo originários da racionalidade dos meios e dos anseios do público.

O ritmo, a expressividade das notas e a intensidade são os elementos materiais mais importantes do rock³⁸. E todos eles mobilizam sensações físicas e corporais. O ritmo talvez seja o principal e é o que de imediato promove a associação entre música e corpo, induzindo à dança. A expressividade das notas corresponde à maneira pela qual o instrumentista ou o cantor faz um tom individual soar de uma determinada forma. Essa é uma das principais peculiaridades da performance do rock. Segundo Baugh, trata-se de um componente herdado das tradições musicais do oriente presentes no *blues*, uma das matrizes do rock. Para melhor ilustrar esse aspecto, o autor cita uma declaração de Eric Clapton em que o guitarrista afirma que seu ideal era fazer com que uma só nota soasse com tanto sentimento a ponto de fazer o ouvinte chorar³⁹. Quanto à intensidade ou ao volume com que normalmente os músicos de rock interpretam suas peças, pode-se dizer que também é um elemento expressivo importante desse gênero musical e de grande eficácia no sentido de provocar estímulos corporais. Com diz o autor, "música muito alta provoca um efeito sobre o corpo, e não apenas sobre o ouvido: você pode senti-la vibrando na cavidade do peito"⁴⁰. Todos esses elementos que, de acordo com a expectativa de Baugh poderiam compor uma "estética do rock", à medida em que mobilizam sensações físicas e corporais, não podem ser julgados a partir de referenciais racionais. O desempenho

³⁸ BAUGH, Bruce. "Prolegômenos a uma estética do rock" em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n° 38, março de 1994, p. 23

³⁹ *Idem.* p. 16

⁴⁰ *Idem.* p. 23

de uma performance de rock deve ser julgado em princípio "pela sensação que a música produz no corpo do ouvinte"⁴¹.

Mas na performance do rock, que envolve todos esses elementos materiais, o instrumento que mais se destaca é a voz. "No rock, a voz sempre foi o principal veículo de expressão", diz Baugh. É interessante notar que no *blues* alguns instrumentos como a própria guitarra elétrica ou mesmo a gaita parecem imitar o canto. Percebe-se bem esse aspecto no desempenho de um *blues-man* como B.B. King, que estabelece uma espécie de duelo entre a voz e os solos curtos de guitarra sendo que, em determinados momentos, parece que um instrumento torna-se prolongamento do outro. É uma espécie de tradição performática, que também está presente no rock. Além disso, o músico de rock soube como nenhum outro incorporar os equipamentos eletrônicos às suas performances. A ampliação excessiva tanto das vozes como dos instrumentos, combinada com técnicas de equalização de frequências, permitem que microfones, amplificadores e alto-falantes sejam utilizados não apenas como meios de potencialização dos sons das diversas fontes mas como verdadeiros instrumentos. Como diz Berio, "as vozes dos executantes são ampliadas desmesuradamente em todo seu caráter natural e típico, instituindo com os estilos formalizadores do canto um tipo de relação análoga à que se instaura, em um filme, entre o rosto em primeiro plano e um retrato clássico"⁴². Por fim, a indissociabilidade desse gênero com o mercado da música popular e com toda uma estrutura de *show business* que se constituiu ao longo das últimas quatro décadas, juntamente com essa tradição de performance centrada no canto, talvez possam explicar o fato de ser o mundo do rock povoado por *stars* que se transformaram em grandes ídolos de massa, quase todos cantores.

⁴¹ *Idem.* p. 16

⁴² BERIO, Luciano. "Commentaires au rock", em *Musique en jeu*, Paris, n° 2, 1971, Éditions du Seuil, p. 60

Como foi visto anteriormente, o rock que entrou no Brasil, ainda nos anos 50, era de um tipo já bastante homogeneizado e estilizado, adequado principalmente a um público jovem médio, sem nítidos contornos étnicos e sociais. Em geral, eram sucessos de estilos *rockabilly* e *highschool*. Seus intérpretes mais famosos desenvolveram um tipo de empostação vocal que foi gradativamente se convertendo em recursos de figurativização juvenil. É o que se expressa na voz aguda e quase infanto-juvenil de Neil Sedaka, nas interpretações românticas de Paul Anka ou no canto delicadamente rouco e sensualmente adolescente de Brenda Lee. No Brasil, a tradução desses estilos foi feita por uma geração pioneira de jovens intérpretes, da qual Sérgio Murilo e Celly Campello talvez tenham sido os mais fiéis. Porém, foi Roberto Carlos quem, alguns anos mais tarde, melhor adequou o gênero ao nosso idioma e aprimorou um estilo de canto jovem.

Com um timbre ligeiramente anasalado, tendendo para um registro agudo, RC depurou um estilo de canto que Tatit definiu como a "voz jovem". Sua performance vocal nada tinha a ver com as dos grandes cantores brasileiros como Francisco Alves, Orlando Silva e Nelson Gonçalves que remetiam o ouvinte à figura de "um senhor" ou de um "homem feito". Ao contrário, sua voz associava-se à imagem de um "menino cantor", "de um rapaz muito jovem, mas já bem-sucedido". Desse modo, fazia do seu estilo de cantar um recurso de "figurativização que avalizava a canção e lhe dava credibilidade junto ao público"⁴³. Além disso, retomou, mesmo que de forma sutil e contida, elementos da tradição performática do rock ao buscar imprimir uma expressividade própria às notas e ao explorar a marcação rítmica e a altura das linhas melódicas. Dessa forma, como todo bom intérprete de rock, recorria a esses recursos para provocar sensações físicas e corporais no público. Mais do que isso,

⁴³ TATIT, Luiz. 1996, op. cit., p. 189

como diz Tatit, "a voz jovem se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transmitindo sensualidade e insinuando um contato físico que a tevê da época reforçava a cada programa"⁴⁴.

Como todo cantor de rock, Roberto Carlos desenvolveu habilidades para explorar as potencialidades dos equipamentos eletrônicos, em especial o microfone. Porém, nesse caso, o seu referencial estilístico foi muito mais a bossa nova do que o rock. Seu registro vocal lembra João Gilberto, resultado da técnica de canto que desenvolveu quando, no início da carreira, tentou ingressar no circuito dos jovens músicos da zona sul do Rio de Janeiro. Isso dava um tom contido às interpretações tipicamente roqueiras e, ao mesmo tempo, parecia adequar-se plenamente às canções românticas, estilo que acabou assumindo integralmente mais tarde.

Não apenas como compositor, intérprete e animador de musicais de TV, mas ainda como empreendedor no mundo dos negócios da música popular, Roberto Carlos sempre agiu como profissional, demonstrando o grande talento de quem sabe transitar por entre os limites sutis entre a produção artística e a racionalidade do mercado. Foram grandes ainda suas habilidades em identificar e explorar as potencialidades dos meios técnicos de comunicação. Como ídolo de juventude, soube dosar em suas canções o romantismo, a irreverência, a extravagância e a rebeldia sem nunca ultrapassar os limites impostos pela lógica dos negócios. O mais interessante é que todas essas habilidades se converteram em elementos constitutivos da sua música. Sua voz era "doce para as canções românticas sem ser adocicada como o extremo de Wanderley Cardoso. Rouca para expressar rebeldia (*Parei na Contramão, Eu Sou Terrível*), sem as caricaturas e micagens de Eduardo Araújo. Sempre na medida, sua voz desenhava os contornos do seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre terna e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmaras em *closes*

⁴⁴ Idem. p.189

estudados)⁴⁵. A frente do programa Jovem Guarda, desenvolveu toda uma gestualidade empunhando a guitarra, o microfone ou anunciando seus convidados, o que compunha a totalidade da sua performance. Parece que até mesmo a leve dificuldade que tinha para andar, resultante de um defeito numa das pernas provocado por um acidente que sofrera ainda quando criança, foi incorporado à maneira peculiar com que se movimenta no palco. Com diz Prokop, "o cantor de sucesso põe a voz e o corpo à venda, e, apesar disso, sua voz e seu corpo não são grandezas de ordem natural.(...) O perfeito cantor de sucesso domina o público pelo domínio de *suas técnicas*.(...) O *star* constrói a sensibilidade por meio do trabalho intensivo com aquele objeto, com o corpo perfeito da mercadoria, cuja imagem ele precisa fazer aparecer na cabeça do telespectador. A gesticulação, a mímica e o cantar são recursos utilizados juntos para empolgar os telespectadores com aquilo que foi pesquisado para eles, mas de forma muito geral: a canção, o próprio *leitmotiv*"⁴⁶. Pode-se dizer que, mais do que a de qualquer outro compositor e intérprete popular brasileiro, a música de RC nasce impregnada de mercado.

O Declínio da Jovem Guarda e o "Pulo do Gato"

Durante a primavera de 1965, nos Estados Unidos, registrou-se um grande crescimento das mobilizações estudantis contra a guerra do Vietnã. Num espaço de três meses, os debates envolvendo estudantes e professores sobre a política americana no Sudeste Asiático (os *teach in*) mobilizou cerca de cem mil pessoas. Naquele mesmo ano, jovens negros, adotando uma postura de desobediência civil, negaram-se a ser incorporados às tropas destinadas ao Sudeste Asiático, exemplo que passou a ser seguido por jovens brancos em todo o país. Ao mesmo tempo, crescia entre a

⁴⁵ *Idem.* p. 189

⁴⁶ PROKOP, Dieter. "O perfeito cantor de sucesso", em MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Dieter Prokop*, São Paulo, Editora Ática, 1986, pp 85-86

população juvenil o consumo de drogas, principalmente de LSD, de certa forma estimulado pelo livro *A Experiência Psicodélica* publicado em 1964 por Timothy Leary, ex-professor de psicologia clínica de Harvard⁴⁷. Esses eram alguns dos ingredientes que comporiam, nos anos seguintes, o movimento *hippie*, o psicodelismo e a contracultura.

Nesse contexto, a música *pop* era a manifestação cultural mais presente, traduzindo e propagando para outras regiões do mundo o clima político e cultural reinante entre jovens americanos. O cantor Barry Mc Guire, despontava como um dos principais intérpretes do *protest song* com a música "*Eve of destruction*", atacando violentamente o envolvimento do governo americano na guerra do Vietnam. O quarteto The Mamas and Papas conquistava sucesso mundial com *California Dreamin'*, falando de uma Califórnia paradisíaca, anunciando o movimento do *Flower Power*. O mesmo ocorria com o grupo The Byrds, interpretando a canção *Mr. Tambourine Man*, de Bob Dylan. Da Inglaterra, vinham *Satisfaction* dos Rolling Stones e as novas canções dos Beatles que abandonavam o estilo ingênuo e adolescente dos seus primeiros discos surpreendendo o público com os LPs *Rubber Soul* (1965) e *Revolver* (1966). Suas músicas apresentavam novas sonoridades obtidas a partir de experiências de estúdio, arranjos sinfônicos, emprego de novos instrumentos como a cítara indiana, incorporação de elementos de música erudita contemporânea, etc.⁴⁸. Todos esses discos conquistaram posições de destaque nas paradas de sucesso no Brasil. Pode-se dizer que grande parte do clima que marcava a radicalização do processo político e cultural dos Estados Unidos e Inglaterra chegava até o público brasileiro através da música popular.

No Brasil, nessa mesma época, o programa Jovem Guarda obtinha elevados índices de audiência na TV e muitos dos seus participantes figuravam constantemente nas paradas e o estilo do iê-

⁴⁷ DAUFOUY, Philippe e SARTON, Jean-Pierre. 1974, op. cit., pp. 95-96

⁴⁸ Idem. pp 104-105

iê-iê nacional mantinha-se alheio às inovações que ocorriam na música *pop* internacional⁴⁹. Porém, em setembro de 1966, um novo cantor de música jovem chegava ao topo das paradas com um compacto simples contendo a música "*Meu Bem*", uma versão/adaptação de "*Girl*", uma das faixas do LP *Rubber Soul* dos Beatles⁵⁰. O novo intérprete, que após se apresentar no programa Jovem Guarda passou a ser identificado pela imprensa de massa como o possível sucessor de Roberto Carlos, era Ronnie Von. O jovem artista, cujo nome verdadeiro era Ronaldo Nogueira, tinha uma origem social que o diferenciava da maioria dos cantores de iê-iê-iê. Era formado em economia, dizia-se conhecedor de autores importantes da literatura mundial e seu pai era presidente do Instituto do Açúcar e do Alcool e assessor do Ministério da Fazenda. Alto, magro, de olhos claros e com longos cabelos lisos caídos sobre a testa, tinha sua imagem associada à do Pequeno Príncipe, personagem do livro de Saint-Exupéry que se tornara bastante popular na época. Seu estilo, inspirado no barroquismo de algumas canções dos Beatles, expressava a busca de um pretense bom gosto no repertório da música jovem. "Acredito - dizia ele - que o público sempre sabe apreciar as criações requintadas e inteligentes"⁵¹. Ao mesmo tempo em que falava de fadas, criticava a estupidez da guerra do Vietnam. Contratado pela agência Magaldi-Maia, passou a apresentar um novo programa musical para a juventude na TV-Record, aos sábados às 19 horas.

⁴⁹ Dados fornecidos pelo IBOPE referente aos discos mais vendidos entre 28 de fevereiro e 5 de março de 1966 dão uma idéia do desempenho dos intérpretes da Jovem Guarda. Entre compactos simples: 1º) "Quero que vá tudo pro inferno" - Roberto Carlos; 2º) "A praia" - Agnaldo Rayol; 3º) "A tua voz" - Os Incríveis; 4º) "A volta" - Os Vips; 5º) "Pescaria" - Erasmo Carlos. Entre compactos duplos: 1º) "Jovem Guarda" - Roberto Carlos; 2º) "Help!" - Beatles; 3º) "É tempo de amor" - Wanderléia; 4º) "A praia" - Agnaldo Rayol; 5º) "Amor perdido" - Carlos Alberto. Entre long-plays: 1º) "Jovem Guarda" - Roberto Carlos; 2º) "Whipped cream" - Tijuana Brass; 3º) "Help" - Beatles; 4º) "Amor perdido" - Carlos Alberto; 5º) "Eu te agradeço" - Altamar Dutra. (Revista *Intervalo*, ano IV, 27/3 a 2/4/1966, p. 33)

⁵⁰ Na última semana de 1966, o programa Jovem Guarda apareceu em 3º entre os de maior audiência em São Paulo. Na primeira semana de setembro de 1967, o programa Ronnie Von aparecia pela primeira e última vez entre os dez de maior audiência. (Pesquisa realizadas pelo IBOPE e publicadas pela revista *Intervalo* nº 210 e nº 241)

⁵¹ Revista *Manchete*, nº 758, 29/10/1966, p. 29

Na verdade, não se tratava de um iê-iê-iê politizado. Suas bandeiras ou "palavras de ordem" eram abstratas e distantes do contexto político brasileiro da época. Porém, a música de Ronnie Von transmitia para o seu público um clima de novidade e de maior atualização em relação às tendências mundiais da música *pop*, envolvendo os demais integrantes da Jovem Guarda numa certa atmosfera de anacronismo. Além disso, ao construir sua imagem de ídolo, Ronnie Von recorria a determinadas estratégias de distinção em relação ao demais cantores de música jovem como a postura mais intelectualizada, as alusões à música erudita, à literatura, à certos símbolos de nobreza, etc. Algumas de suas declarações revelam essa intenção: "Eu era mais um *cabeludo*, por certo. Mas mantinha um nível superior, nesse campo, em minhas apresentações.(...)Creio que o público do *iê-iê-iê*, na época em que comecei, esperava surgir, como nos contos de fadas, um príncipe, na forma e no conteúdo espiritual. Creio também que eu tinha essa aparência"⁵². De fato, parece que Ronnie Von, se não conseguiu substituir Roberto Carlos, dividiu e conquistou uma parte do seu público⁵³. Na partilha, o líder da Jovem Guarda ficava o as faixas mais populares do público jovem⁵⁴.

Mas o III Festival de Música Popular Brasileira de 1967 parece ter provocado um impacto bem maior sobre a Jovem Guarda do que o próprio Ronnie Von. O evento contou com atrações que garantiram elevados índices de audiência. Além da qualidade das músicas vencedoras e dos seus intérpretes, o festival foi marcado por fatos inusitados como Roberto Carlos defendendo um samba (*Maria, Carnaval e Cinzas*, de Luís Carlos Paraná, classificada em 3º lugar), os jovens cantores e

⁵² Revista *Manchete*, nº 853, 24/08/1968, p. 169

⁵³ Numa matéria sobre adolescentes da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro em 1967, a revista *Manchete* constatou que dentre os adeptos do *iê-iê-iê*, quase todos preferiam Ronnie Von a Roberto Carlos.(Revista *Manhete*, nº 770, 21/01/1967, p. 43)

⁵⁴ Pouco antes de iniciar um dos seus shows em Santa Catarina, Roberto Carlos comenta com o jornalista Roberto Freire que o acompanhava: "Quer apostar como tinha mais gente lá fora do que aqui dentro? Meu público é pobre, não pode pagar ingresso muito caro..." (FREIRE, Roberto. "Este homem procura um caminho", em Revista *Realidade*, ano III, nº 32, novembro de 1968, p. 94)

compositores baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, até então ligados à MPB, defendendo suas música acompanhados por conjuntos de iê-iê-iê e Sérgio Ricardo, que ao tentar apresentar a sua canção *Beto, o Bom de Bola* sob fortes vaias do público, acabou quebrando o violão e atirando-o sobre a platéia.

Caetano Veloso, com a música *Alegria, Alegria*, acompanhado pelo conjunto argentino The Beat Boys, e Gilberto Gil, com *Domingo no Parque*, apoiado pelos Mutantes, abalaram as bases da Jovem Guarda. Com essas canções, os baianos estavam inaugurando um novo movimento na música popular que repercutiu tanto sobre o público como sobre os homens de negócio do mundo musical como algo realmente novo e que demonstrava uma maior sintonia com a música pop internacional do que os tradicionais ídolos do iê-iê-iê brasileiro. Esse movimento, identificado por "Tropicalismo", ofuscou até mesmo a ascensão de Ronnie Von.

Somado a tudo isso, no início de 1968, a imprensa de massa divulgava boatos de que Roberto Carlos tinha uma namorada. Para a agência de publicidade que o lançou, o casamento poderia ser prejudicial para a sua carreira. Ao mesmo tempo, os índices de audiência do seu programa caíam bruscamente. Em fevereiro, Roberto Carlos faz a sua despedida do Jovem Guarda e anuncia seu casamento com Cleonice Rossi, uma jovem senhora de 26 anos, desquitada e mãe de uma menina⁵⁵. O programa manteve-se no ar por mais alguns meses sob o comando de Erasmo Carlos e Wanderléia.

É interessante observar a opinião de empresários e produtores sobre a crise da Jovem Guarda. De um momento para outro, a imagem de moços bem comportados cultivada pelos rapazes do iê-iê-iê nacional, a princípio tão elogiada, passava a ser identificada com timidez, falta de audácia e incapacidade de renovação. Por outro lado, a radicalização da música *pop* internacional e da MPB começava a ser vista como algo promissor em termos de mercado, uma nova moda. O diretor da TV-

⁵⁵ Revista *Fatos & Fotos*, ano VII, nº 365, 1º/02/1968, p. 54

Record, Paulo Machado de Carvalho Jr., após o III Festival, passou a reconhecer em Caetano Veloso a grande novidade que poderia ocupar o lugar do iê-iê-iê, chegando a manifestar a intenção de criar um programa exclusivo para ele na emissora. Para Solano Ribeiro, um dos principais organizadores do Festival da Música Popular Brasileira em São Paulo, o erro de Roberto Carlos e dos demais representantes do iê-iê-iê nacional era permanecer presos às fórmulas antigas de sucesso. E para Antônio Aguilar, *disk-joquei*, produtor de rádio e TV, e responsável pelo lançamento de inúmeros astros da música jovem nos anos 60, faltava "audácia" aos membros da Jovem Guarda. Aguilar chega a criticar a atitude de desaprovação de Roberto Carlos às declarações dos Beatles de que faziam uso de LSD e faz apologia dos *hippies* e das "expressões psicodélicas"⁵⁶.

Mas, mesmo com a queda da audiência do programa Jovem Guarda, os discos de Roberto Carlos continuavam vendendo como antes. Além disso, o cantor inicia sua rápida mas bem sucedida incursão pelo cinema. Ainda em 1968, era lançado o seu primeiro filme, "Roberto Carlos em Ritmo de Aventura", dirigido por Roberto Farias, com grande sucesso de bilheterias e garantindo a presença das músicas que compunham sua trilha sonora durante meses nas paradas. Roberto Carlos fez ainda mais

⁵⁶ Paulo Machado de Carvalho Jr. fez críticas ao iê-iê-iê e elogiou Caetano Veloso. "O iê-iê-iê - diz ele - entrou em franca decadência e não durará três meses se não sofrer profunda modificação. A grande pergunta dos produtores e dos empresários é o que virá agora? Eu acredito na transformação, eu acredito em Caetano Veloso, que agora vai ter um programa exclusivo. Ele está fazendo música com sentido internacional. Veja o *Soy Loco por Ti America*. Roberto Carlos, Vanderléia, Erasmo Carlos e seus herdeiros têm igualmente muita chance, desde que sejam bem aproveitados e conduzam seus programas de maneira diferente. Novas roupas, novos repertórios e algumas caras novas também." Para Solano Ribeiro, "o iê-iê-iê pecou pela falta de evolução. Havia muita versão de sucessos estrangeiros, muitas cópias dos Beatles. Mas os Beatles evoluíram, procuraram novas formas musicais, pesquisaram sons diferentes. E os nossos conjuntos? Nada, absolutamente nada. Enquanto a música internacional jovem mantinha-se coerente com o espírito da juventude - que é mudar sempre para melhor - a turma de cá envelhecia, copiando os últimos lançamentos, as últimas descobertas, que já não eram, a essa altura, tão novas." E para Antônio Aguilar, "o iê-iê-iê caiu da mesma forma que o *rock'n'roll* e o *twist*. Os Beatles já teriam desaparecido se não tivessem mudado, renovando-se com a juventude, acompanhando suas aspirações, sua ânsia de trocar as coisas velhas por novas. Roberto ficou naquilo, embora se deva reconhecer que ele, como artista de iê-iê, não desapareceu de todo. Deveria ter mudado mas, a sua timidez sempre o atrapalhou. Tinha inteligência para ver o exemplo dos Beatles, o Festival da Música Brasileira, o tremendo golpe quase mortal na Jovem Guarda, e continuou na mesma. Faltou-lhe audácia de pular para a frente. Quando os Beatles fizeram declarações apoiando o LSD, ele distribuiu circulares desaprovando-as. Estamos assistindo ao advento dos *hippies*, das expressões psicodélicas, a moda mudou, e Roberto Carlos insistia no advento do iê-iê-iê de três anos atrás." (Idem. pp, 54-55)

dois filmes, "RC e o Diamante Cor-de-Rosa" (1970) e o "A 300 Km por Hora" (1971), todos com grande sucesso⁵⁷. Porém, o cinema não foi o caminho escolhido pelo cantor nesse momento de redefinição da sua carreira. Aos poucos, ele foi se distanciando do iê-iê-iê juvenil e assumindo um estilo mais próximo do que Wisnik define como "romantismo de massa", direcionado a um público mais adulto e mais amplo.

O ensaio dessa virada ocorreu no momento em que RC deixava a Jovem Guarda. Em fevereiro de 1968, participou como intérprete estrangeiro no Festival de San Remo, na Itália, defendendo a composição de Sergio Endrigo, "*Canzone per Te*", e conquistou o primeiro lugar. Esse fato, contribuiu para abrir espaços ao cantor no mercado internacional e para convertê-lo definitivamente num cantor romântico⁵⁸.

A televisão fez mais duas tentativas de programas musicais com Roberto Carlos. Após sua saída da Jovem Guarda a Record criou o "Roberto Carlos à Noite", um musical direcionado a um público mais maduro, que não durou mais do que quatro meses. Em setembro de 1968, ele volta com um novo programa de juventude, dirigido por Carlos Manga, o "Todos os Jovens do Mundo"⁵⁹. No esforço de se adaptar ao clima da música *pop* internacional, declara que não mais atirará granadas em seu programa, referindo-se ao gesto característico que fazia quando chamava as atrações do Jovem Guarda⁶⁰. Passa a repetir frases de efeito ensaiadas, sugeridas pelo diretor, pedindo a paz e condenando a guerra. Entre seus convidados incluía os tropicalistas como Gal Costa e Mutantes. No

⁵⁷ Os filmes de Roberto Carlos, dirigidos por Roberto Farias, representaram, segundo Ramos, "a mais bem sucedida serialização cinematográfica para a juventude na virada dos anos 60/70." Não há dados sobre o número de espectadores do primeiro mas os dois últimos superaram a casa dos dois milhões e seiscentos mil. (RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Televisão e Publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil*, São Paulo, PUC, Tese de Doutorado, mimeografada, 1990, pp. 392 e 438)

⁵⁸ Revista *Fatos & Fotos*, ano VII, nº 368, 22/02/1968, p. 27

⁵⁹ Revista *Veja*, nº 2, 18/09/1968, p. 85

⁶⁰ Revista *Manchete*, ano 16, nº 858, 28/09/68, p. 191

final do programa, repetia-se o mesmo ritual da época da Jovem Guarda: o público deixava o auditório e ia para a porta do teatro ver o ídolo que saía protegido pela polícia. Era uma platéia cada vez mais parecida com a dos tempos em que o rádio brasileiro vivera o seu apogeu⁶¹. Esse programa não chegou a completar um ano.

Mas fora da televisão RC continuava buscando o seu novo caminho definindo-se por um estilo mais maduro e romântico. Juntamente com o seu segundo filme, lança o LP "As curvas da estrada de Santos"(1969), pela CBS, cujos maiores sucessos foram a faixa que dava título ao disco e a balada "As flores do jardim da nossa casa". Do LP de 1970, o maior sucesso foi a faixa pop "Jesus Cristo", visivelmente inspirada na trilha sonora da ópera rock "Jesus Cristo Superstar". Nos anos seguinte seus sucessos foram se tornando cada vez mais românticos. Vieram "Amada Amante", anunciando uma linha erótica no seu futuro repertório, "Detalhes", "Proposta" e, em 1973, coroou essa transição com a gravação, numa versão "abolerada", do tango "El Día que me quieras", de Gardel e Le Pera.

À medida que ia assumindo o seu novo estilo Roberto Carlos ia se convertendo em referência para uma nova geração de cantores e compositores ligada a um segmento de mercado definido, muitas vezes de forma preconceituosa, como "brega". Sua influência sobre esses artistas refletia-se no corte de cabelo, no estilo das composições, nas temáticas das letras e, principalmente, na performance do canto, uma das suas características mais marcantes, a "voz jovem." Paulo Sérgio e Odair José talvez tenham sido seus principais representantes no início dos anos 70. Mais tarde, as novas duplas sertanejas também passaram a ter em Roberto Carlos uma das suas principais referências. Como diz o

⁶¹ Ao assistir o programa "Todos os jovens do mundo" em 1968, o jornalista Roberto Freire observa que "Roberto Carlos, pelo que é e significa, tem seu maior público nas camadas mais jovens e nas mais pobres da população. Nessas faixas, a adesão é sincera, intensa, bonita, quase impossível de ser modificada e destruída. Olho as moças e as crianças a meu lado. Não há histeria alguma, porém uma alegria de jogo, de brinquedo, de faz-de-conta." (FREIRE, Roberto. "Este homem procura um caminho", em Revista *Realidade*, ano III, n° 32, novembro de 1968, p. 96)

coordenador do Núcleo Sertanejo da BMG-Ariola, "Roberto é o artista em que todas as duplas se miram, é o espelho"⁶². E é como cantor romântico que RC continua batendo recordes de vendas de discos no Brasil e conquistando espaços cada vez maiores no mercado internacional.

Mas a guinada de RC para a canção romântica traz à tona um problema. Qual a razão da força desse estilo musical popular não só no Brasil mas na América Latina de um modo geral? Como explicar que modalidades de canções tipicamente românticas e de ampla aceitação popular como tango, bolero, guarânia, samba-canção, etc., surgidas em países deste continente, ainda sobrevivem ao avanço dos novos meios de comunicação de massa? Lembrando o título de um ensaio do escritor mexicano, como compreender "a agonia interminável da canção romântica" na América Latina?⁶³ Para Martín-Barbero, o que está na base não só da canção romântica mas de outras manifestações culturais como o cinema mexicano e a telenovela latino-americana é o melodrama. "Dos gêneros populares nenhum outro tem se solidificado na América Latina como o melodrama" diz ele. Surgido na Europa no início do século XIX, em meio a transformação da canalha em povo após a Revolução Francesa, resultado da fusão das memórias narrativa e gestual populares, o melodrama converte-se em modalidade de cultura massiva ao evoluir do melo-teatro ao folhetim, passando pelo cinema, pelo rádio-teatro e por fim chegando a telenovela. Para o autor, uma das chaves para compreendê-lo está no papel das relações familiares na cultura popular tradicional. É a partir do tempo familiar que os segmentos populares se relacionam com o tempo da História. As relações primárias da família atuam como mediação nas relações com a sociedade. Os signos inerentes a essas relações como o Pai, a Filha, a Obediência, o Dever, a Traição, a Piedade, etc., são componentes básicos do melodrama. E é a partir

⁶² Revista *Hit*, São Paulo, Editora Azul, n° 4, março de 1992, p. 8

⁶³ MONSIVÁIS, Carlos. "La agonía interminable de la canción romántica", em *Comunicación y Cultura*, México, 1983, n° 16

da "estrutura das fidelidades primordiais" representada pela família que os indivíduos se reconhecem na trama melodramática. Uma trama em que não se separam estética e ética, linguagem e ação⁶⁴.

Porém, com as transformações da sociabilidade resultantes do desenvolvimento capitalista a família refluí, vai se tornando cada vez menos numerosa, se privatiza e gradativamente deixa de atuar como mediação social convertendo-se no seu contrário, isto é, em espaço privado pura e simplesmente. Quanto maior a fragmentação social no mundo moderno maior a necessidade do refúgio da intimidade familiar. Com a massificação e com a perda da sua base social, o melodrama sobrevive enquanto memória popular. No ápice da privatização da família no mundo atual, em que os seus membros se reúnem para ver TV e mal se falam, sob a forma de telenovela latino-americana, "o melodrama toca seu próprio fundo, sua plena anacronia: a pequena família intimista e privada tentando reconhecer-se no tempo impossível da família-comunidade"⁶⁵. Monsiváis afirma que "na transição da sociedade fechada para uma de massas, o melodrama volta-se para a terra firme"⁶⁶, ou seja, reativa elementos da memória popular tradicional.

Não é por acaso que a telenovela adquira importância como gênero televisivo na e a partir da América Latina, um continente cuja modernização parece não se completar. Ou melhor, região em que a cultura massiva emergiu dos destroços das sociabilidades tradicionais ou se sobrepôs a elas. Nesse caso, Miceli tem razão quando afirma que, no contexto brasileiro, os segmentos sociais excluídos, ainda não plenamente integrados aos mercados de trabalho e de consumo dos centros mais modernizados, redefinem seus estoques simbólicos herdados dos seus contextos sociais de origem. Para esses segmentos, os produtos dos *mass media*, além de atuarem como cultura de antecipação,

⁶⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*, México, Ediciones G. Gili, S.A., s/d, p. 115

⁶⁵ *Idem.* pp. 122-123

⁶⁶ MONSIVÁIS, Carlos. *op. cit.*, p. 38

ganham inteligibilidade a partir da oposição entre indústria cultural e cultura rústica⁶⁷. Isso talvez explique o fato das grandes vedetes da indústria cultural em termos de vendagem e audiência nos anos 60 estarem fora dos padrões da moda na época. Na área fonográfica, os campeões de vendagem de discos eram Teixeira, que já naqueles anos chegou a vender um milhão e meio de cópias com a música "Coração de Luto", na linha de "Coração Materno" de Vicente Celestino; e a dupla sertaneja Tônico & Tinoco. No cinema, Mazaropi era o campeão de bilheterias. No campo literário a liderança ficava com Cassandra Rios, com seus livros considerados pornográficos por alguns críticos mas que para ela tratava-se de uma obra pautada pela "sinceridade." E entre os animadores de programas televisivos, Chacrinha era imbatível⁶⁸.

Referindo-se exclusivamente ao bolero, Zapata expõe de forma sintética a gama de elementos *residuais* e *emergentes* que articuladamente compõem essa modalidade exemplar da canção romântica latino-americana. "A *tradição* que sustenta a vigência formal do bolero e proporciona sua estabilidade de língua amorosa da multidão é, então, o produto do encontro da herança negróide, presente nos seus ritmos e instrumentações, com o legado verbal e melódico hispânico, com os modos de representação característicos do melodrama do século XIX e contemporâneo, com as maneiras estilísticas da nova poesia romântica e modernista de princípios do século, e, em geral, com todas aquelas manifestações típicas da chamada cultura de massas - radionovela, folhetim, consultório sentimental - que gravitam na órbita do *kitsch*"⁶⁹.

E provável que essas sejam algumas pistas para se compreender o fato do jovem ídolo do rock ter se transformado num cantor "muito romântico". Ou ainda, desvendar pelo menos em parte o

⁶⁷ MICELL, Sérgio. 1972, op. cit., p. 248

⁶⁸ ACUIJO, Carlos. "Yes, nós somos bacanas", em Revista *Manchete*, nº 845, 29 de junho de 1968, p. 32

⁶⁹ ZAPATA, Rafael Castillo. *Fenomenologia del bolero*, Caracas/Venezuela, Monte Avila Editores, 1991, 2ª ed., p. 36

mistério dessa sua "força estranha" que o leva a liderar as paradas de sucesso por mais de três décadas. De qualquer forma, uma coisa é certa; o rock não resistiu ao nosso anacronismo. Chegou rock e se converteu em bolero.

CAPÍTULO VII - “A ESTRIDÊNCIA TROPICALISTA”

Em outubro de 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil participaram do III Festival de MPB da TV Record com as músicas "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque". Classificadas em 4º e 2º lugares, essas canções tiveram grande repercussão na crítica e dividiram o público que acompanhava os festivais. Seus compositores, e também intérpretes, até aquele momento identificados como jovens artistas ligados à MPB, num ato provocador, apresentaram-se acompanhados por conjuntos de iê-iê-iê portando as polêmicas guitarras elétricas, identificadas por setores de esquerda da época como ícones do imperialismo cultural norte-americano. Embora Caetano e Gil tivessem declarado posteriormente que não tinham a intenção de iniciar movimento musical algum, a ousadia dos artistas baianos passou a ser reconhecida por jornalistas, críticos e historiadores como o início de um movimento musical que, apesar de breve, mudaria a face da MPB: o Tropicalismo.

O Momento Cultural e Político

O episódio que marca o início do tropicalismo guarda certos nexos com outros movimentos artísticos que marcaram a segunda metade da década de 60 que expressavam, de uma certa forma, os impasses que se colocavam naquele momento tanto no plano político como cultural no país.

Se durante o governo de Castelo Branco, apesar de toda a repressão que se abateu especialmente sobre lideranças políticas e sindicais, ainda era possível alimentar esperanças de um retorno à legalidade democrática, após o término do seu mandato essa possibilidade tornou-se remota. Com a posse do marechal Costa e Silva em 15 de março de 1967, encerrava-se o "conturbado período

presidencial" iniciado em 1960 com a eleição de Jânio Quadros¹. Aos olhos de setores intelectuais, artistas e da própria esquerda, ia se consolidando no país, desde o golpe, um quadro composto por elementos sociais, políticos e culturais que até então eram identificados como entraves à modernização. Apontados, no período de Goulart, como obstáculos que deveriam ser removidos pela mobilização das massas para dar lugar ao desenvolvimento, após a tomada do poder pelos militares, esses elementos arcaicos foram revitalizados no quadro de reestruturação autoritária do poder e de integração imperialista e se converteram em sustentáculos da própria política modernizadora que começava a se delinear sob o regime militar². Como diz Schwarz, era "a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc"³.

Nesse contexto, a modernização, que no período anterior revestia-se de um caráter libertador, passou a ser identificada com a opressão. Daí vinham, pelo menos parte dos argumentos presentes no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; nos penetráveis de Hélio Oiticica; na montagem de *O Rei da Vela*, realizada por José Celso Martinez; e nas canções tropicalistas. Aqui vale a afirmação de Sant'Anna: "o Tropicalismo também tem raízes históricas e políticas: está para o governo Costa e Silva assim como a Bossa Nova para o Governo de JK e o CPC para o Governo de João Goulart"⁴.

Além disso, o surgimento do Tropicalismo foi marcado pela tomada de consciência por parte de artistas e intelectuais da importância que, conjuntamente com a urbanização, ganhavam a expansão dos meios audiovisuais e a propaganda no país. Os temas ligados à problemática da indústria cultural,

¹ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991, 4ª edição, p. 137

² SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". in *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 74

³ Idem. p. 71

⁴ SANT'ANNA, Afonso Romano de. 1986, op. cit., p. 96

da cultura de massa e da sociedade de consumo conquistavam espaços nos debates acadêmicos culminando na criação dos cursos de Comunicação. Obras de autores que trabalhavam com essas questões como Edgar Morin, Umberto Eco, Abraham Moles e Marshall McLuhan foram traduzidas e publicadas. Ao mesmo tempo, tornavam-se cada vez mais visíveis os sinais da cultura juvenil no país. Tanto na política, na arte como no consumo, a presença do jovem era cada vez maior⁵. Ao mesmo tempo, artistas de várias áreas retomavam o vigor crítico e vanguardista do modernismo de 22. Porém, se as questões com as quais se deparavam eram mais ou menos as mesmas, ou seja, os dilemas entre o nacional e o internacional/tradicional e moderno, a situação sócio-econômica era outra. Já se manifestavam, com uma certa clareza, os contornos da sociedade urbano-industrial no país. O novo impulso modernista ocorria num contexto de expansão capitalista e de internacionalização. Portanto, se "nos anos vinte ainda se tratava do sonho brasileiro, tinha-se uma visão prospectiva, otimista, utópica, predominante; já nos anos 60, o que domina é o gosto amargo da desilusão"⁶. É nesse clima político e cultural que surge o Tropicalismo.

Acontece Que Eles São Baianos

Ortiz observa que nos anos 60, as manifestações culturais no Brasil não se limitavam a iniciativas individuais de artistas e produtores mas assumiam, quase sempre, o caráter de movimentos coletivos. Desse modo, as práticas culturais e políticas não se dissociavam⁷. Essa observação aponta para uma questão analisada por Mannheim referente ao conceito de geração, considerado por ele como

⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993, p. 16

⁶ ARANTES, Otilia. "Depois das Vanguardas", em *Arte em Revista*, São Paulo, Editora Kairós, nº 7, p. 5

⁷ ORTIZ, Renato. 1988, op. cit., p. 110

um parâmetro indispensável para a compreensão dos movimentos sociais e intelectuais na sociedade contemporânea. O autor entende por geração todo grupo social que se constitui a partir não apenas do dado biológico, ou seja, da coincidência da época de nascimento, mas da presença numa mesma região histórica e social e, o que é mais importante, da "participação no destino comum" dessa unidade sócio-histórica. Porém, no interior de uma "geração real", podem surgir o que ele define como "unidades de geração". Trata-se, neste caso, de sub-grupos geracionais cujos membros estabelecem vínculos mais concretos entre si. Em síntese, "os jovens que experienciam os mesmos problemas históricos concretos fazem parte da mesma geração real; enquanto aqueles grupos dentro da mesma geração real, que elaboram o material de suas experiências comuns através de diferentes modos específicos, constituem unidades de geração separadas"⁸.

Com base nesses conceitos de Mannheim pode-se caracterizar o grupo de jovens que promoveu o tropicalismo como uma unidade integrante da geração que vivenciou ativamente os processos políticos e culturais no Brasil dos anos 60. Porém, além das peculiaridades biográficas de cada um, uma das experiências coletivas que mais contribuíram para constituição do grupo foi a passagem dos seus membros pela Universidade da Bahia.

Especialmente durante a gestão do Reitor Edgard Santos, que se estendeu desde o governo Dutra até 1961, a Universidade Baiana viveu um período de grande efervescência cultural. A reunião de intelectuais como Agostinho da Silva, Machado Neto, Vivaldo Costa Lima e de artistas de vanguarda como Lina Bo Bardi, Anton Walter Smetak, Koellreutter, dentre outros, fez com que ela se transformasse num centro de produção, invenção e experimentalismo em termos culturais e artísticos. Foi desse ambiente cultural que saíram jovens intelectuais e artistas como Glauber Rocha, Waly

⁸ MANNHEIM, Karl. "O problema sociológico das gerações", em FORACCHI, Marialice M. (org.). *Karl Mannheim*, São Paulo, Editora Ática, 1982, p. 67

Salomão, Caetano Veloso, Carlos Nelson Coutinho, João Ubaldo Ribeiro, José Carlos Capinam, Torquato Neto, Gilberto Gil, Rogério Duarte, e muitos outros⁹.

Os tropicalistas, nessa época, vivenciaram uma das mais importantes experiências artísticas e culturais patrocinadas pela universidade brasileira. Talvez a força dessa experiência se deva em boa parte ao fato de que, apesar da grandiosidade dos empreendimentos, manteve-se uma profunda conexão entre a cultura universitária e a vida cotidiana. Risério observa que "a inexistência de um *cordon sanitaire* entre o campus e a praça, a escola e a rua, a boate e o gabinete ou o ateliê e a praia, enriqueceu e vitalizou o circuito diário dos signos.(...)Com isto - o entrelaçamento cultura boêmia/cultura universitária; a dialética entre o cosmopolita e o antropológico - a *cultura política* se fortaleceu"¹⁰. O cosmopolitismo e a contemporaneidade musical presentes nos Seminários de Música da Bahia, sob o comando de Koellreutter; as reflexões sobre a arte e a modernidade que resultaram dos trabalhos de Lina Bo Bardi a frente do Museu de Arte Moderna; os "ensaios brechtianos" comandados por Martim Gonçalves na Escola de Teatro; e a pesquisa participativa sobre cultura africana promovida pelo CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais), criado e dirigido por Agostinho da Silva em colaboração com Pierre Verge e Vivaldo da Costa Lima, tiveram influência significativa sobre os trabalhos de Caetano, Gil, Capinam, Gal, Tom Zé e o piauiense Torquato Neto. Elementos do eclético e heterodóxico pensamento filosófico de Agostinho da Silva, fortemente utópico, que reunia conhecimentos de antropologia e física probabilística com tradição mística portuguesa, sebastianismo e poesia de Fernando Pessoa, vão aparecer, por exemplo, em boa parte da produção de Caetano Veloso¹¹.

⁹ RISÉRIO, Antônio. *Avant-Garde na Bahia*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995

¹⁰ *Idem*, pp. 75-76

¹¹ E é o próprio Caetano que num depoimento recente revela fatos ilustrativos do impacto que esses eventos artísticos e culturais promovidos pela universidade tiveram sobre os jovens da sua geração. "Lembro do pianista David Tudor, em 1961/62, apresentando peças de John Cage no Salão Nobre da Reitoria da Universidade da Bahia - aquele prédio gozado

Em 1964, o então estudante de filosofia, Caetano Veloso e o de administração de empresas Gilberto Gil, juntaram-se a Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé para realizar o show musical "Nós, por exemplo", na inauguração do Teatro Vila Velha em Salvador. Era dado o primeiro passo para a consolidação do grupo que mudaria os rumos da MPB. No ano seguinte, instalaram-se no eixo Rio-São Paulo. Caetano mudou-se para o Rio de Janeiro em companhia de Bethânia que passaria a participar do "Show Opinião" no lugar de Nara Leão; e Gil veio para a capital paulista trabalhar na Gessy-Lever. Pouco tempo depois, participaram do espetáculo "Arena conta Bahia", no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, sob a direção de Augusto Boal. Gil começou a participar do programa O Fino da Bossa e Caetano teve sua composição "Boa Palavra" classificada em 5º lugar no Festival Nacional de Música Popular da TV Excelsior, interpretada por Maria Odete. No ano seguinte, recebeu o prêmio de melhor letra no Festival de MPB da TV Record com a canção "Um Dia" e, em 67, começou a ficar conhecido do público por participar do programa Esta Noite se Improvisa, da TV Record¹².

Williams levanta algumas hipóteses sobre as implicações sociológicas dos movimentos de vanguarda que, embora estejam voltadas para a realidade europeia da passagem do século, podem servir de base para reflexões sobre o caso brasileiro dos anos 60. Em primeiro lugar, destaca que esses movimentos, via de regra, tem bases metropolitanas onde se verificam uma certa autonomia em termos culturais e um nível razoável de internacionalização. Em segundo, sugere que muitos dos indivíduos

do bairro do Canela que sempre me parecerá maravilha -, a sala cheia, o professor Koellreutter observando. Uma das composições previa que, a certa altura, o músico ligasse um aparelho de rádio ao acaso. A voz familiar surgiu como que respondendo ao seu gesto: "Rádio Bahia, Cidade de Salvador". A platéia caiu na gargalhada. A cidade tinha inscrito seu nome no coração da vanguarda mundial com uma tal graça e naturalidade, com um jeito tão descuidado, que o professor Koellreutter, entendendo tudo, riu mais do que toda a platéia. (...)O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia de minha vida ali um deslumbramento". (Idem. p. 9)

¹² FONSECA, Heber. *Caetano: esse cara*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993, p. 21. CHEDIK, Almir. *Caetano Veloso: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, s/d, 5ª edição, p. 12

que participaram de movimentos de vanguarda eram migrantes vindos de regiões nacionais distantes, portadores de culturas ou traços culturais considerados provincianos na metrópole¹³. De certa forma, as experiências dos baianos especialmente em São Paulo guardam uma certa analogia em relação às teses de Williams. Caetano já se referiu, mais de uma vez, sobre o impacto que tiveram sobre suas composições o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, a montagem de *O Rei da Vela* feita por José Celso Martinez e o penetrável de Hélio Oiticica intitulado *Tropicália*. Gil diz ter ficado impressionado com o espetáculo *A Cantora Careca*, do papa do teatro do absurdo Eugène Ionesco, dirigido por Líbero Ripoli Filho¹⁴. Mas, além disso, pesava o fato de que se tratava de um grupo de jovens baianos vivenciando o cotidiano de uma grande metrópole. "Afinal de contas," - dizia Caetano - "eu era baiano, sim, mas também um jovem de vinte e poucos anos morando na cidade mais cosmopolita do continente, respirando o ar das fábricas, o universo da tevê, das histórias em quadrinhos, da propaganda, e, sobretudo, vivia num lugar que tinha como musical o som das guitarras elétricas"¹⁵. É dessa experiência que os tropicalistas vão tirar os elementos de forma e conteúdo para a sua produção.

Em São Paulo, o grupo aproxima-se ainda de músicos eruditos de vanguarda e de rock. No primeiro caso, foi estabelecido um estreito intercâmbio com Rogério Duprat, compositor de vanguarda, arranjador e produtor ligado ao movimento "Música Nova", do qual participaram ainda Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes e Damiano Cozzella¹⁶. O trabalho desses músicos vinha de uma tradição inaugurada no Brasil por Joachim Hans Koellreutter, que nos anos 40 criou o movimento

¹³ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 83

¹⁴ Revista *Realidade*, São Paulo, ano III, n° 33, p. 181

¹⁵ *Idem*, p. 195

¹⁶ Sobre o movimento "Música Nova" ver ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da Música Nova e da Música de Vanguarda no Brasil a partir de 1962: o Salto do Tigre*, São Paulo, FLCH/USP, dissertação de mestrado (mimeografada), 1991

"Música Viva" visando trazer ao país as inovações da vanguarda musical européia. Com relação aos músicos de rock, a relação mais próxima foi com o trio "Os Mutantes", formado por jovens da classe média paulistana que se destacavam pelo comportamento excêntrico e por uma musicalidade eclética¹⁷.

O Campo de Batalhas

O surgimento e o sucesso da Jovem Guarda tinha deslocado o foco dos conflitos no interior da música popular brasileira. Antes de 65 a polarização se dava entre bossanovistas de primeira hora e os adeptos da canção de protesto, de filiação cepecista. Com a ascensão da música jovem, originária do rock, músicos ligados à MPB firmaram suas posições na direção da defesa as tradições culturais nacionais, da denúncia das dramáticas condições de vida de grande parte da população brasileira e do combate ao imperialismo no plano cultural.

No famoso debate sobre música popular brasileira promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, reunindo músicos e intelectuais da época, essas questões estavam no centro das discussões¹⁸. O crítico Macedo Soares chegou a defender a mobilização dos artistas da "boa música brasileira" para que se integrassem num trabalho conjunto com representantes de outras áreas visando retomar o projeto de construção de uma "cultura orgânica" no Brasil, que vigorou até 64. A proposta tinha uma perspectiva revolucionária como bem revelam as palavras do próprio crítico. "Num contexto

¹⁷ CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995

¹⁸ "Que caminho seguir na música popular brasileira", em *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, maio de 1966, p. 375. Participaram do debate Flávio Macedo Soares (crítico), Caetano Veloso (compositor), Nelson Lins de Barros (crítico e compositor), José Carlos Capinam (poeta e compositor), Gustavo Dahal (cineasta), Nara Leão (cantora) e Ferreira Gullar (poeta e crítico).

capitalista” - diz ele - , “uma arte de progresso, de ação, deve ter como premissa básica aguçar as contradições existentes e nunca conciliar o público ou dar ilusão de que ele não está dividido”¹⁹.

O poeta Ferreira Gullar enfatizou a necessidade do artista assumir conscientemente a luta cultural no país. Ele chamou a atenção para o fato de que o *iê-iê-iê* era um fenômeno relacionado com a internacionalização da cultura, processo inevitável dentro do contexto do capitalismo contemporâneo. Portanto, o estancamento desse processo não poderia se dar através do fechamento das fronteiras nacionais aos produtos culturais estrangeiros mas somente pela “atitude crítica” frente a essa produção; “...atitude crítica e de combate no mesmo nível que isso se coloca - quer dizer: combate cultural”²⁰.

Capinam e Nara Leão apontavam para duas questões importantes: em primeiro lugar, defendiam a necessidade de uma maior profissionalização do músico e, em segundo, reconheciam o mercado como o verdadeiro espaço da música popular, conscientes de que qualquer projeto para ter eficácia deveria ser acompanhado de estratégias de ação definidas a partir das regras do mercado. Desse modo, reconheciam que somente através de uma inserção mais efetiva nos meios de comunicação, em pé de igualdade com os artistas de massa, poderiam garantir a ampla divulgação da sua música²¹.

De certa maneira, os espaços para uma atuação mais incisiva nos meios de comunicação de massa já estavam sendo posto à disposição desses compositores e intérpretes pela própria televisão com o programa “O Fino da Bossa” e a consolidação, a partir daquele mesmo ano, do esquema dos festivais de música popular brasileira. Durante aproximadamente três anos, os festivais funcionaram,

¹⁹ *Idem*, p. 377

²⁰ *Idem*, p. 384

²¹ *Idem*, p. 383

para a indústria do disco, como importantes vitrines de novos talentos e de novos sucessos. E para alguns artistas da MPB, representaram um importante espaço de militância política e cultural.

Como já foi apontado no capítulo V, o ciclo dos grandes festivais televisivos nos anos 60 iniciou-se com o “I Festival de Música Brasileira” promovido pela TV-Excelsior, em 1965. É bom lembrar que a Excelsior, além de ter ampliado sua estrutura de produção nos anos anteriores, havia adotado uma postura político-ideológica sintonizada com o nacionalismo vigente nos anos 60, tornando explícita a intenção de se firmar como uma “televisão basicamente brasileira”, o que se refletia em sua programação²². Certamente, em função dessas características da empresa, o I Festival definiu algumas tendências que iriam se consolidar nos anos seguintes, ou seja: estreitou as relações entre música popular e televisão; estabeleceu as linhas gerais do modelo que seria adotado pelos demais festivais que surgiriam nos anos seguintes, promovidos por outras emissoras; e apontou para o predomínio quase que absoluto da música popular brasileira, pós-bossa nova, nos demais certames que se realizaram até o início dos anos 70²³.

Os festivais funcionaram, de fato, como gigantescos eventos promocionais em torno da música popular. Como bem definiu Ana Maria Bahiana, eram a “grande feira de amostras da música

²² “A Excelsior era uma televisão eminentemente nacionalista, ela não tinha uma trilha sonora com música estrangeira, a trilha sonora da TV Excelsior era só de músicas brasileiras, o ‘Brasil 60’ (programa animado por Bibi Ferreira que permaneceu no ar por vários anos) só tinha coisas brasileiras, era teatro brasileiro, cinema brasileiro, entrevista brasileira, música brasileira”. (Entrevista de Álvaro Moya citada por COSTA, Alcir Henrique da. “Rio e Excelsior: projetos fracassados?”, em *Um país no ar*, op. cit., p. 157)

²³ Com o sucesso da experiência da Excelsior, foram promovidos em 1966 três eventos desse tipo: a TV Record, organizou o concorrido “Viva e o Festival de Música Popular Brasileira”, ou seja, o “I Festival de MPB da TV Record”; a Excelsior realizou o seu “II Festival Nacional de Música Popular”, com apoio da Rhodia e da revista *Manchete*; e a Secretaria de turismo do ex-Estado da Guanabara, em conjunto com a TV Globo, promoveu o “I Festival Internacional da Canção”. Tendo como um dos objetivos principais a promoção do turismo no Rio de Janeiro, o FIC adotou o modelo do Festival de San Remo organizando duas seções: uma primeira destinada a consagrar as melhores músicas nacionais e outra voltada para a escolha das melhores internacionais. O primeiro Prêmio oferecido pelos organizadores foi considerado um dos melhores dentre os festivais e atraiu grande número de participantes.

brasileira de classe média e formação universitária”²⁴. Além de mobilizarem recursos de grande vulto, vindos tanto de empresas privadas como do poder público, atendiam aos interesses de empresários ligados à produção de discos, televisão e indústria editorial. Os vultuosos prêmios oferecidos aos vencedores certamente funcionavam, pelo menos para uma parcela dos concorrentes, como um incentivo a comporem músicas “para ganhar festival”²⁵. Era possível perceber em muitas canções o emprego de procedimentos melódicos, harmônicos, rítmicos, temáticos e interpretativos já consagrados pelo público²⁶.

Através de um enorme aparato publicitário, os festivais conseguiam mobilizar um público numerosíssimo que acompanhava os concursos tanto nos teatros ou estádios, como através da televisão. Em sintonia com os interesses de outros ramos da indústria cultural, a televisão atuou no sentido de converter intérpretes e compositores populares em ídolos de massa, criando uma espécie de “*star-system*” musical. A participação do público era estimulada através da ação de rádios, jornais e revistas que montavam, como bem definiu Augusto de Campos, um verdadeiro “plebiscito vivo”. Na relação direta com os artistas, a vaia se transformou na principal arma do público. Ao lado da “vaia de desagravo”, que expressava a rejeição da platéia a determinadas canções por razões de cunho estético-musical, chegou a predominar nos festivais um tipo de “vaia preconcebida”, que expressava o repúdio ao perfil político-ideológico do concorrente²⁷. Na verdade, os festivais atuavam como instâncias de legitimação da música popular em que aplausos e vaia cumpriam a função de consagrar ou exorcizar os bens culturais em disputa.

²⁴ BAHIANA, Ana Maria. “A ‘linha evolutiva’ prossegue - a música dos universitários”, em *Anos 70: 1-Música Popular*, Rio de Janeiro, Europa Editora, 1979/80, p. 26

²⁵ CAMPOS, Augusto, 1986, op. cit., p. 127

²⁶ MILER, Sidney. “Os Festivais no Panorama da Música Popular Brasileira”, em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, ano IV, n. 17, janeiro/fevereiro de 1968

²⁷ CAMPOS, Augusto. 1986, op. cit., p. 128

Em 1966, intensificavam-se os conflitos no campo da música popular. Expressões correntes no universo da política, como “frente ampla” e “frente única”, começavam a circular nos meios artísticos. A imprensa passava a publicar matérias sobre a querela da MPB e a Jovem Guarda, entrevistando artistas de ambos os lados, procurando até mesmo fomentar o conflito²⁸.

No ano seguinte, enquanto o Jovem Guarda ainda mantinha-se entre os dez programas de maior audiência em São Paulo, “O Fino” (ex-Fino da Bossa) saiu do ar. Ao mesmo tempo em que a emissora preparava um novo musical para preencher o horário vago, compositores e intérpretes ligados à MPB, incluindo Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, o quarteto MPB4, Zé Ketí, e outros, organizaram a famosa “passeata contra as guitarras” do *iê-iê-iê*. Na noite de 18 de julho de 1967, o grupo de artistas deslocou-se em passeata do Largo São Francisco até o Teatro Paramount, em São Paulo, onde seria gravado o novo programa da Record, inicialmente batizado de “Noite da Música Popular Brasileira”. Tocando e cantando a música “A Banda” de Chico Buarque, o grupo portava faixas com palavras de ordem contra o *Iê-iê-iê* sendo que numa delas lia-se: “Frente Única, Música Popular Brasileira”²⁹.

O acirramento dos conflitos simbólicos no campo da música popular dos anos 60 apresentava uma analogia aparente com relação ao campo político. Como já foi mostrado nos capítulos IV e V, a

²⁸ A revista *Intervalo* publicou várias matérias desse tipo como: “Eramos Carlos denuncia panelinha da bossa nova”; “Elis Regina revida à ofensiva da Jovem Guarda: esse tal de *iê-iê-iê* é uma droga!”; “Ari Toledo: cantor de *iê-iê-iê* parece boneco de mola”. (Revista *Intervalo*, ano IV, ns. 165, 168 e 169). A *Manchete*, publicou uma matéria, sob o título “A Frente Ampla da Jovem Guarda”, em que, numa suposta conversa, Chico Buarque e Geraldo Vandré teriam tentado cooptar Roberto Carlos para o campo da MPB. (Revista *Manchete*, ano 14, n. 764, 10/12/1966)

²⁹ PAIANO, Enor. 1994, op. cit., p. 125. Consta que a idéia da passeata foi estimulada pelo próprio Paulo Machado de Carvalho Jr. com o intuito de acirrar a rivalidade entre os dois programas e com isso mobilizar o público. (CASTRO, Ruy. 1990, op. cit., p. 405) A suspeita tem uma certa plausibilidade pois o diretor da Record acabou rebatizando o recém-criado programa “Noite da Música Popular Brasileira” de “Frente Única”. Porém, se Paulo Machado de Carvalho encarava o movimento como uma jogada de marketing, seus integrantes tinham outro ponto de vista; tratava-se de um movimento político em defesa da cultura brasileira. Geraldo Vandré, que compartilhava dessa opinião e chegou a se indispor com o diretor da emissora acusando-o de não dar o apoio necessário à Música Popular Brasileira, acabou excluído do *cast* da TV Record. (Revista *Intervalo*, ano V, n. 241)

relação entre política e as manifestações artísticas são mediadas por campos relativamete autônomos. As posições no interior do campo artístico são tomadas em função de regras específicas do próprio campo. Desse modo, mesmo que eles assumam posições aparentemente semelhantes, o sentido é outro. Como diz Bourdieu, "há equivalências entre esses espaços autônomos que fazem com que a linguagem possa passar de um a outro com sentidos aparentemente idênticos mas realmente diferentes"³⁰.

Entre Moda e Vanguarda

Quando Gil e Caetano apresentaram-se no III Festival de MPB da TV Record, em setembro de 1967, defendendo as canções "Domingo no Parque" e "Alegria, Alegria", a radicalização das posições no interior do campo da música popular havia atingido o seu ponto alto. Dois meses antes, os defensores da MPB "autêntica" tinham promovido a famosa passeata contra as guitarras elétricas e a imprensa veiculava as críticas e os ataques verbais de ambos os lados. Para os mais nacionalistas e partidários da música de protesto, os baianos, além de estarem fazendo concessões ao *iê-iê-iê*, ao apresentarem-se acompanhados por conjuntos de rock e guitarras elétricas, não apontavam alternativas políticas claras às massas em suas canções. Por outro lado, para os ídolos do rock, eles podiam representar uma ameaça em termos de mercado, uma vez que suas músicas continham elementos da linguagem psicodélica, considerada a nova moda da música *pop* internacional. Desse modo, suas performances trouxeram problemas para os que ocupavam outras posições no campo e, nos termos de Bourdieu, tornaram-se "objetos de lutas"³¹.

³⁰ BOURDIEU, Pierre. 1983, op. cit., p. 133

³¹ BOURDIEU, Pierre. 1983, op. cit., p. 168

O impacto provocado pela música de Gil, "Domingo no Parque", deveu-se à sua narrativa não linear, quase cinematográfica, construída minuciosamente através da contraposição de cenas apoiadas por modulações melódicas. O arranjo de Rogério Duprat completou a composição com ritmos bem marcados, ruídos de parque de diversões, gritos, sons de instrumentos sinfônicos, berimbau e as guitarras elétricas do conjunto "Os Mutantes".

A marchinha *pop* de Caetano, "Alegria Alegria", chamou a atenção pela sua letra que traduzia o universo fragmentado das grandes cidades com imagens das bancas de revista, da televisão e da propaganda. "Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais e internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo assim, o caráter trágico e agressivo"³². Caetano apresentou-se acompanhado pelo conjunto de rock argentino *Beat Boys*, o que não só provocou estranheza como contribuiu para neutralizar a expectativa, por parte do público e da crítica, de posicionamentos políticos explícitos e de uma interpretação épica.

Na verdade, Caetano e Gil não tinham, naquele momento, planos de iniciar nenhum movimento musical. Em entrevista a Augusto de Campos, alguns meses depois, Gil explicou que o que haviam feito no festival era resultado de "uma preocupação entusiasmada" dele e de Caetano em busca de algo "novo" na música popular e não como ação planejada que tivesse o caráter de movimento³³. Se havia uma intencionalidade nas suas apresentações, ela vinha do empresário Guilherme Araújo que desenvolveu todo um trabalho de *marketing* em torno dos baianos. Estudioso da comunicação de massa, especialmente da televisão, foi quem bolou as roupas e o penteado de Caetano e sugeriu a Gil que deixasse a barba crescer e emagrecesse um pouco para vestir roupas africanas. Ele e a estilista

³² FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: Alegria, Alegoria*, São Paulo, Kairós Livraria Editora, 1979, pp. 8-9

³³ CAMPOS, Augusto. 1986, op. cit., p. 193

Regina Boni tornaram-se responsáveis pelo figurino dos tropicalistas a partir daquele momento, compatibilizando-o com as tendências da moda disseminadas a partir do universo dos ídolos da música *pop* internacional³⁴.

Para Favaretto, o Tropicalismo surgiu como uma moda que dava forma a uma "certa sensibilidade moderna" e que assumia aspectos do psicodelismo, combinando traços comportamentais de movimento *hippie* e a linguagem da música *pop*". Ao mesmo tempo, seus integrantes incorporaram às suas canções e performances signos do arcaísmo brasileiro identificados com o "cafonismo", articulando de uma forma carnavalizada o local e o internacional. "Os tropicalistas" - diz o autor - "não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção"³⁵.

Bourdieu afirma que a ocorrência de certas "revoluções", que desestabilizam ou desorganizam as relações de força no interior de um determinado campo, torna-se possível a medida que os agentes inovadores encontram apoio externo, "em públicos novos cujas demandas são ao mesmo tempo expressas e produzidas por eles"³⁶. No caso do tropicalismo, a sua repercussão certamente resultou da existência de demandas desse tipo. A importância dada pela imprensa à atuação de Caetano e Gil no festival refletia a existência de uma expectativa de uma parte do público por algo novo em termos de música popular que saísse da já desgastada polarização entre MPB e *iê-iê-iê*. Como foi apontado no capítulo VI deste trabalho, agentes e empresários ligados à televisão e ao mundo do disco viram com entusiasmo a possibilidade de se ter em Caetano Veloso um novo ídolo da música jovem em condições de preencher a lacuna que se abria com os sinais de desgaste apresentados

³⁴ Revista *Veja*, 13/11/1968, nº 10, p. 55. Revista *Visão*, 12/04/1969, p. 90

³⁵ FAVARETTO, Celso F. 1979, *op. cit.*, p. 10

³⁶ BOURDIEU, Pierre. 1983, *op. cit.*, p. 165

pelos rapazes bem comportados da Jovem Guarda. Mas a demanda parecia existir também entre jovens intelectuais de classe média integrados, até então, ao público da Bossa Nova e da MPB. Lembrando o estilo do personagem Abelardo I da peça *O Rei da Vela*, rapazes conhecidos da sociedade carioca passaram a desfilar na famosa Banda de Ipanema trajando terno branco de lapelas largas com lenço de três pontas no bolso do paletó, gravata de cores berrantes, calça vincada, brilhantina nos cabelos, sapato de duas cores, etc. As mulheres passaram a valorizar os vestidos rodados com anáguas, cores vivas como turquesa, laranja e maravilha, cabelos longos e laquê. O jornalista Néelson Mota lançou o manifesto "Cruzada Tropicalista" e propôs uma festa imaginária no Copacabana Palace com vitórias-régias na piscina, espaços decorados com palmeiras, abacaxis e cocos, um cardápio à base de pão com mortadela, queijo de Minas, vatapá e Xarope Bromil, servido em pequenos cálices como se fosse licor. A ele é atribuída a autoria do nome Tropicalismo, dado ao movimento, que teria surgido quando discutia com amigos numa mesa de bar a preparação da referida festa³⁷.

Mas, se para os jovens intelectuais da zona sul do Rio de Janeiro a moda tropicalista tinha um tom de modismo debochado, para músicos e poetas da vanguarda paulista tratava-se de um movimento mais sério. O concretista Augusto de Campos, num artigo intitulado "Boa palavra sobre a música popular", já havia manifestado sua concordância com relação às posições defendidas por Caetano Veloso no famoso debate promovido pela Revista *Civilização Brasileira* em 1966, em que o compositor apontava para a necessidade de se retomar a "linha evolutiva" da música popular brasileira a partir de João Gilberto. O poeta já reconhecia nas primeiras composições de Caetano, que se tornaram conhecidas do público (*De Manhã*, *Boa Palavra* e *Um dia*), uma fecunda "inquietação criativa"³⁸.

³⁷ SANT'ANNA, Affonso Romano de. 1978, op. cit., pp., 88-89-238

³⁸ CAMPOS, Augusto. 1986, op. cit., p. 64

O compositor de vanguarda Gilberto Mendes, integrante do grupo de músicos do movimento "Música Nova", no artigo "De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda", publicado logo após o encerramento do III Festival de MPB da TV Record, reconhecia que as canções defendidas por Caetano e Gil naquele certame realmente representavam um passo à frente na música popular. "A contribuição do grupo baiano" - diz ele - "foi decisiva e representou a abertura de uma etapa nova para a MPB. É feita na base do levantamento da tradição viva, pela recriação dos elementos folclóricos em termos atuais-atuantes, via Mutantes e Beat Boys. O *make it new* poundiano"³⁹.

Na mesma época, Augusto de Campos publicou mais dois novos artigos referindo-se à atuação dos tropicalistas no festival: "O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil" e "A explosão de Alegria, Alegria". Neste último, o poeta afirma que Caetano e Gil estavam de fato propondo a "deglutição", no sentido oswaldiano, de tudo o que havia de novo nos movimentos de massa e de juventude da época. "Furando a maré redundante de violas e marias" - diz ele - "a letra de *Alegria, Alegria* traz o imperativo da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da 'implosão informativa' moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot". Chamou a atenção ainda para as características cinematográficas daquelas composições. "A letra de Gil" - continua o poeta - "lembra as montagens eisenstenianas, com seus *closes* e suas 'funções' (o sorvete é morango - é vermelho/ Ôi girando e a rosa - é vermelha/ Ôi girando, girando - é vermelha/ Ôi girando, girando - Olha a faca/ Olha o sangue na mão - ê José/ Juliana no chão - ê José/ Outro corpo caído - ê José/ Seu

³⁹ *Idem.* p. 135

amigo João - ê José'), a de Caetano Veloso é uma 'letra-câmara-na-mão', mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual 'por entre fotos e nomes'⁴⁰.

Logo após o festival, Augusto de Campos procurou por Caetano para discutir poesia e música popular. Começava uma longa e profícua amizade com os concretos que proporcionou ao compositor não apenas uma maior familiaridade com a poesia da vanguarda paulista, como um contato mais próximo com obras de Ezra Pound, Maiacóvsky, James Joyce, Oswald de Andrade, além de reflexões sobre questões ligadas à tradução e à crítica literária. Augusto de Campos chega a ser didático com o compositor baiano ao explicar que a sua participação no III Festival de MPB ao lado de Gil tivera um significado semelhante ao do *happenings* realizado por um grupo de músicos eruditos durante a II Semana de Música de Vanguarda no Teatro Municipal de São Paulo⁴¹.

Desse círculo, participaram também Gilberto Gil, Capinam e o poeta-compositor Torquato Neto, selando a identidade do grupo tropicalista com a antropofagia oswaldiana e a poesia concreta. Essa aproximação com os poetas concretos não só contribuiu para o refinamento formal das canções tropicalistas como também para aproximar a música popular da cultura erudita. Pelo fato dos concretistas, mesmo sendo um grupo pequeno e submetido a críticas constantes, terem conquistado uma posição relativamente privilegiada no campo intelectual, acabaram atuando como agentes consagradores da produção dos compositores baianos e contribuindo para dar à música popular o

⁴⁰ Idem, pp. 141-151-153

⁴¹ Augusto de Campos explica que no momento em que duas orquestras, regidas ao mesmo tempo por Eleazar de Carvalho e Júlio Medaglia, apresentavam a peça aleatória *Stratégies* do compositor grego Xenaquis, os músicos Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes e Rogério Duprat, juntamente com o poeta Décio Pignatari, subiram no palco cantando o *Juanita Banana*. "Não se tratava de molecagem" - explica Augusto de Campos. "Era uma intervenção crítica, que introduzia um dado imprevisto no 'acaso' controlado (totalmente 'previsto' pelos músicos brasileiros) da música aleatória do compositor grego. Naquele momento e naquele contexto, a composição altamente técnica e elaborada de Xenaquis não funcionava como vanguarda. É o mesmo impulso que fez vocês tomarem posição contra o 'resguardo' da BN. No momento em que a vanguarda institucionalizada se cobria de uma seriedade antiliberdade foi preciso combatê-la pelo avesso". (CAMPOS, Augusto. 1986, o. cit., pp. 203-204)

peculiar: ser, ao mesmo tempo, um movimento ao nível da canção popular de massa, porém, revestido de uma aura de vanguarda.

Estratégias e Táticas

Ortiz, baseado nas teses do historiador inglês Perry Anderson sobre o Modernismo europeu⁴³, aponta algumas coordenadas importantes para se compreender a produção cultural no Brasil dos anos 50 e 60. Segundo o autor, uma das peculiaridades do processo cultural brasileiro reside no fato de não possuímos um "passado clássico", ou seja, uma forte tradição cultural de elite marcada pelo "academicismo". Isso levou a uma certa simultaneidade entre a formação de uma cultura de mercado e a autonomização de uma "esfera de cultura universal" no Brasil, o que explica um "livre trânsito" entre esses níveis de cultura. Ortiz aponta como exemplos as relações entre o teatro e televisão nos anos 50 e entre poetas concretistas e música popular nos anos 60. Além disso, o Brasil apresentava, nessa época, um "presente técnico ainda indeterminado". Uma indústria cultural e uma sociedade de consumo pouco desenvolvidas permitiam que inúmeros artistas desenvolvessem estratégias de ação e até um certo experimentalismo no interior dos meios de comunicação de massa.

⁴³ Para o historiador Perry Anderson, o modernismo europeu do começo do século se constitui como um "campo cultural de forças", balizado por três coordenadas principais: a) um "academicismo" artístico, altamente formalizado e institucionalizado pelos Estados, e sociedades ainda dominadas por classes aristocráticas e tradicionalistas, tudo isso compondo um passado clássico que funcionava como um "estoque de alta cultura". Além de ser alvo de críticas para os anti-academicistas, nele os modernistas iam buscar referenciais para resistirem às ações nefastas do avanço do mercado. b) O desenvolvimento, ainda incipiente, de tecnologias e inventos que marcaram a Segunda Revolução Industrial, como o telefone, o rádio, o automóvel, o avião, etc. Ainda de alcance restrito no interior dessas sociedades, esse desenvolvimento, pelo menos até 1914, não tinha desembocado numa sociedade de consumo. c) A "proximidade imaginativa da revolução social", ou seja, a expectativa entre intelectuais e artistas com relação à possibilidade de transformações profundas e radicais na sociedade. De certo modo, essa atmosfera revolucionária foi responsável pelo tom apocalíptico assumido por alguns movimentos como o expressionismo alemão. Em síntese, o modernismo configurou-se, segundo o autor, a partir de um espaço delimitado por três fatores: "um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível". (ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução", em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, nº 14, fevereiro de 1986, pp. 8-9)

O Cinema Novo é apontado como um caso exemplar sobre esse aspecto. Por fim, a "proximidade imaginativa da revolução social" manifestava-se no Brasil daqueles anos principalmente a partir da "utopia nacionalista" veiculada a partir do ISEB⁴⁴. O autor acrescenta ainda a essas questões, o fato de que o Modernismo brasileiro, por ter se manifestado, nos anos 20, numa sociedade marcada pela ausência de modernização, manteve-se preso à questão nacional. A "vontade de modernidade" articulava-se à da "construção da identidade nacional". Portanto, o modernismo se constituiu enquanto projeto⁴⁵. Nos anos 60, mesmo os artistas que se opunham declaradamente ao nacionalismo, assumindo uma postura internacionalista, ainda permaneciam, de certa forma, presos à problemática nacional. Assim ocorreu com os concretistas e com os próprios tropicalistas. E a "questão nacional" - diz Ortiz - "encerra toda uma gama de ilusões e de esperanças. Ilusões que habitam até mesmo os seus adversários, como esses tropicalistas que diziam que as engrenagens da indústria da televisão poderiam ser mudadas a partir de dentro"⁴⁶.

A definirem os meios de comunicação de massa como espaço de intervenção, e transitando entre o erudito e o popular, do nacional ao internacional, do arcaico ao modernos, os tropicalistas assumiram, conscientemente ou não, procedimentos de caráter tático e estratégico. Risério observa que, do ponto de vista estratégico, os tropicalistas apoiaram-se em Oswald de Andrade e João Gilberto e que taticamente incorporaram elementos dos Beatles, da Jovem Guarda, da vanguarda musical erudita de São Paulo e da poesia concreta. Essas foram as principais bases de sustentação da intervenção dos baianos num campo polarizado entre o nacional-populismo e o *iê-iê-iê*.

⁴⁴ ORTIZ, Renato. 1988, op. cit., pp. 104 a 109

⁴⁵ Idem, p. 35

⁴⁶ Idem, p. 109

De Oswald, assimilaram a antropofagia, as possibilidades de se trabalhar poeticamente a desigualdade e a superposição de tempos históricos inerentes à realidade brasileira, a busca de linguagens experimentais a partir de um contexto urbano-industrial e o potencial crítico da paródia e do *ready-made*. Com João Gilberto e a Bossa Nova, aprenderam a cultivar o respeito pela sensibilidade popular, a ter a coragem e, ao mesmo tempo, força para incorporar elementos da "moderna cultura musical internacional", mesmo correndo o risco de chegarem a um resultado não muito atraente em termos mercadológicos, mas com a perspectiva de "reverter o influxo cultural metrópole/colônia". Taticamente, inspiraram-se no "ecletismo estético-cultural" dos Beatles e na "tradução" brasileira do rock internacional promovido pela Jovem Guarda. A partir da vanguarda musical erudita buscaram a fusão entre popular e o erudito, além de elementos do repertório pós-dodecafônico. Dos poetas concretistas assimilaram, tanto do ponto de vista teórico como prático, aspectos da "revolução estética libertadora de uma lírica industrial-cibernética formulada e exercida pioneiramente no Brasil"⁴⁷. Em síntese, o autor mapeia grande parte dos ingredientes que compuseram o que se poderia chamar de uma estética tropicalista da canção.

Grande parte desses elementos vão aparecer na canção "Tropicália", gravado no LP *Caetano Veloso*, de 1968, feita, curiosamente, antes do compositor entrar em contato com a obra de Oswald de Andrade⁴⁸. Para Favaretto, tratava-se de "música inaugural" que se firmou como uma espécie de "matriz estética do movimento"⁴⁹. A letra é montada como um painel alegórico do Brasil, em que são

⁴⁷ RISÉRIO, Antônio. 1982, pp. 260-261

⁴⁸ É interessante a informação de que Caetano compôs essa canção após ter visto o penetrável de Hélio Oiticica denominado *Tropicália*, porém, desconhecia por completo a obra de Oswald. O compositor revela que assistiu à peça "O Rei da Vela", primeiro texto do escritor paulista que conhecera, uma semana depois. Mais tarde, por influência dos concretistas, leu "Oswald de Andrade", textos escolhidos e comentados por Haroldo de Campos, e o estudo de Décio Pignatari, "Marco Zero de Andrade". No entanto, a referida canção já apresentava aspectos que guardavam alguma semelhança com a antropofagia oswaldiana. (CAMPOS, Augusto de. 1986, op. cit., p. 204)

⁴⁹ FAVARETTO, Celso F. 1979, op. cit., p. 41

que tem como estrutura básica o baião, apresenta-se como uma mistura de "ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos e *Beatles*, cancionero nordestino e poesia parnasiana: o bom e o mau gosto, o fino e o grosso"⁵¹.

No LP *Gilberto Gil*, de 1968, há várias canções com conotações tropicalistas. Além de "Domingo no Parque", a mais conhecida, "Marginália II", de Gil e Torquato Neto, traz em sua letra uma espécie de "revisão crítica da cultura brasileira", passando da antropologia de Gilberto Freyre - "tropical melancolia" -, à poesia romântica de Casimiro de Abreu - "canto do juriti" - e Gonçalves Dias - "minha terra..." -, até a marchinha carnavalesca de João de Barro e Alberto Ribeiro - "yes, nós temos banana" - que, resignificada, conveteu-se numa alusão debochada ao imperialismo americano. "A inocência do primitivismo nativo" - diz Perrone - "é desmistificado com a introdução da bomba, 'o fim do mundo'. Portanto, o refrão é investido de duplo significado: O Brasil e o Terceiro Mundo permanecem distantes dos centros de desenvolvimento tecnológico, mas devem temer a destruição que a última invenção do mundo avançado pode causar"⁵².

Ainda com relação aos lançamentos fonográficos, o Tropicalismo atingiu o seu ponto alto com o LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, também de 1968. Gravado por sugestão de Torquato Neto, esse "disco manifesto" efetivamente deu ao Tropicalismo o caráter de movimento⁵³. Favaretto dedica um capítulo do seu livro à análise desse fonograma em que nada parece ser casual ou gratuito. Resultado de uma produção coletiva, da qual participaram, além de Caetano e Gil, Capinam, Torquato Neto, Gal Costa, Nara Leão, Rogério Duprat e o Trio Os Mutantes, o disco apresenta diversos elementos da mistura tropicalista como: carnavalização, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade

⁵¹ FAVARETTO, Celso A. 1979, op. cit., p. 42

⁵² PERRONE, Charles A. 1988, op. cit., p. 71

⁵³ CAMPOS, Augusto de. 1986, op. cit., p. 193

brasileira, crítica social, cafonice, etc.⁵⁴. Sua produção alinhou-se à tendência apontada pelos agentes da música *pop* internacional de explorar ao máximo a capa do disco como espaço de intervenção estética. Definido por Favaretto como um "disco objeto", sua capa traz a foto do grupo lembrando um retrato de família patriarcal, uma gama de símbolos alegóricos e citações como, por exemplo, a presença de Rogério Duprat segurando uma "chícara-urino", fazendo alusão a um *ready-made* de Duchamp. Na contra-capas, o fragmento do *script* de um filme, escrito por Caetano, numa seqüência interrompida por comentários debochados. Na disposição das músicas, as faixas se sucedem ininterruptamente como no LP *Sgt. Pepper's*, dos Beatles. Letras, melodias e arranjos são montados a partir de fragmentos sonoros e literários. "Compostos segundo a linguagem de mistura, cada música e o conjunto levam à metáfora terminal, que alegoriza o Brasil"⁵⁵.

Pelo fato de atuarem no campo da canção de massa e, ao mesmo tempo, transitarem do nacional ao internacional, do popular ao erudito e vice-versa, os tropicalistas desenvolveram formas sincréticas de expressão. Eram muitos, por exemplo, os nexos com o universo da música *pop*, a começar pelo lado visual e performático dos artistas. Roupas, penteado, colares, missangas, somados ao "psicodelismo tropical" da capa do LP *Tropicália*, de Caetano, às citações do disco *Sgt. Pepper's* nas capas dos discos Gilberto Gil e *Tropicália ou Panis et Circencis*, provocavam no público uma sensação ao mesmo tempo de estranheza e familiaridade. "Os Mutantes" traziam para os arranjos das canções as sonoridades dos Beatles e o guitarrista Lanny, as do trio inglês Cream e de Jimi Hendrix. Gal Costa, especialmente no LP *Gal* (1969), assume uma interpretação mais estridente, com gritos e gemidos, ao estilo de Janis Joplin. O maestro Rogério Duprat encarregava-se de dar aos arranjos orquestrais um tratamento eclético semelhante aos de George Martin, transitando do barroquismo aos

⁵⁴ FAVARETTO, Celso F. 1979, *op. cit.*, p. 54

⁵⁵ *Idem.* p. 56

efeitos eletrônicos. Note-se, por exemplo, as citações dos arranjos das canções *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, em *Panis et Circencis*. Por fim, algumas composições como "Baby" e "Objeto não Identificado" guardavam alguma semelhança com canções da Jovem Guarda. Porém, se por um lado a incorporação desses elementos favoreceu taticamente o ingresso no mercado da música popular, por outro não significou pura e simplesmente assimilação a-crítica de estilos e códigos sintonizados com o *show business*. Na verdade, tratava-se de uma apropriação antropofágica desses códigos proporcionando um "redimensionamento da estrutura da canção"⁵⁶.

Vasconcelos sugere que o maior mérito dos tropicalistas foi a veiculação da crítica antropofágica, até então circunscrita ao âmbito literário, através de canais de comunicação de amplo alcance como o rádio, o disco e a TV, meios de massa "permeados, do ponto de vista social, de significado ambivalente"⁵⁷. Porém, esse procedimento não se restringe à crítica, tanto social como aos *mass media*, presente de maneira explícita em algumas de suas canções. A peculiaridade do procedimento desses artistas reside no fato de que foram capazes, a partir dos próprios códigos da cultura de massa, de promover inverções e subverções dos significados neutralizando, através do "efeito de estranhamento", os elementos ideológicos presentes nos produtos da indústria cultural. Desse modo, os tropicalistas trouxeram tanto a crítica política como a estética para o âmbito da própria linguagem da música popular. A dimensão política do movimento "não pode ser apanhada" - diz Vasconcelos - "sem levar em conta a estilística do choque ou o sincretismo musical do *pop* (baião, jazz, samba, bossa nova, etc.), acabando por converter a tropicália num discurso marcadamente polissêmico, estilhaçado; enfim, numa dessacralizadora colagem cultural. Em outros termos, a significação social ou política da tropicália não se localiza apenas no plano do expressamente dito; ela

⁵⁶ Idem. p. 20

⁵⁷ VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977, p. 50

penetra no plano da própria configuração formal, isto é, numa específica montagem entre texto e música"⁵⁸.

A Auto-Crítica da Canção

De acordo com Risério, "a Tropicália foi, básica e essencialmente, coisa da cabeça do Caetano Veloso. Nunca nenhum tropicalista disse outra coisa"⁵⁹. De fato, em depoimentos ou mesmo em algumas composições feitos logo que chegou ao Rio em 65, Caetano já antecipava idéias e elementos poéticos e musicais que comporiam o Tropicalismo. Ele revela numa entrevista que já naquele momento começava a se incomodar com a "seriedade" e a "impotência" da Bossa Nova. Na canção "Paisagem Inútil", composta por essa época, já anuncia o estilo que iria aparecer mais claramente em "Alegria, Alegria"⁶⁰.

No debate promovido pela revista *Civilização Brasileira* em setembro de 1966, Caetano formula a famosa proposta de se criar uma nova estética da música popular brasileira incorporando influências diversas, porém sem romper com o a sua "linha evolutiva". "Só a retomada da *linha evolutiva*" - diz ele - "pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente* da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez"⁶¹.

⁵⁸ *Idem*. pp. 47-48

⁵⁹ RISÉRIO, Antônio. 1982, *op. cit.*, p. 262

⁶⁰ CAMPOS, Augusto. 1986, *op. cit.*, p. 202-203

⁶¹ Revista *Civilização Brasileira*, ano I, nº 7, maio de 1966, p. 378

Mal compreendido pelos colegas debatedores que participavam do referido evento, chegando a ser acusado de saudosista, Caetano, com esse pronunciamento, despertou a atenção de Augusto de Campos que, no artigo "Boa Palavra sobre a Música Popular", já citado anteriormente, fez uma apreciação elogiosa às suas posições. O poeta percebeu naqueles argumentos a manifestação clara de um posicionamento crítico em relação aos rumos tomados pela MPB que, ao se voltar para o passado em busca do reencontro com a "tradição" e a "autenticidade" populares, renegava as conquistas estéticas da Bossa Nova. "Não se trata" - diz o poeta - "de nenhuma `volta a João Gilberto', de nenhum `saudosismo', mas da tomada de consciência e da apropriação da autêntica antitradição revolucionária da música popular brasileira, combatida e sabotada desde o início pelos verdadeiros `saudosistas', por aqueles que pregam explícita ou implicitamente a interrupção da linha evolutiva da música popular e o seu retorno a etapas anteriores à da bossa-nova, na expectativa de uma vaga e ambígua `reconciliação com as formas mais tradicionais da música brasileira"⁶².

Poucos meses depois, o maestro Júlio Medaglia também fez referência, num de seus artigos, à fala de Caetano. Chamou-lhe a atenção a posição do jovem compositor na defesa da utilização, por parte dos músicos brasileiros, de instrumentos e técnicas musicais modernos: "a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente* da música popular brasileira". "Caetano viu bem!" - diz Medaglia - "É essa chamada à conscientização dos recursos técnicos e artísticos atuais que vai conferir à música popular brasileira moderna o seu verdadeiro lastro criativo"⁶³.

Num ensaio mais recente, sobre a relação entre poesia concreta e tropicalismo, Santaella retoma esse debate e observa que, no pronunciamento de Caetano, havia uma profunda radicalidade⁶⁴.

⁶² CAMPOS, Augusto. 1986, op. cit., p. 63

⁶³ Idem. p. 122

⁶⁴ SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*, São Paulo, Editora Nobel, 1986, p. 94

Porém, essa posição do compositor, que já apresentava de forma embrionária algumas diretrizes dos procedimentos que provocariam a grande reviravolta na música popular brasileira, não se explica apenas pelo "instinto ou faro humano", como quer a autora. É preciso buscar razões sociais e históricas para tudo isso.

O estudo de Bürger sobre a teoria da vanguarda traz elementos teóricos que ajudam a compreender esse processo. Apoiado na formulação de Marx de que somente a partir da sociedade burguesa é que se pode conhecer as formações sociais que a antecederam e, mais ainda, de que a compreensão do passado a partir do presente implica na auto-crítica desse presente, o autor formula algumas teses sobre a vanguarda, de importante alcance teórico. O argumento central de Bürger é que *somente com a vanguarda a arte atinge o seu estado de auto-crítica*; e que é a partir desse patamar, atingido somente na sociedade burguesa, que se torna possível a "compreensão objetiva das épocas anteriores do desenvolvimento artístico"⁶⁵. O autor entende por auto-crítica não as críticas feitas em certas épocas às "tendências artísticas precedentes" mas a que se volta para a "instituição da arte" como um todo, ou seja, tanto para o aparato de produção e distribuição como para as idéias dominantes sobre a arte numa determinada época, que determinam até mesmo a recepção das obras. Mas, para que a arte chegue a esse estágio de auto-crítica são necessárias algumas condições. Em primeiro lugar, a conquista do *status* de autonomia do subsistema artístico, fazendo com que a arte perca suas conexões com a vida prática e o estético se desenvolva na sua "pureza". Nesse momento, registra-se a supremacia da forma sobre o conteúdo nas obras. "O aspecto do conteúdo das obras de arte, suas 'afirmações', retrocedem sempre com relação ao aspecto formal, que se oferece como o estético no sentido restrito da palavra"⁶⁶. Ao mesmo tempo, ela perde sua função social o que leva ao

⁶⁵ BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Edicions 62 s/a, 1978, p. 62

⁶⁶ *Idem.* p. 58

protesto da vanguarda, que tem como perspectiva devolver a arte à "praxis vital". É com a vanguarda, ou com a auto-crítica ao subsistema social da arte, que se torna possível a "compreensão objetiva" das fases precedentes do desenvolvimento artístico⁶⁷. A auto-crítica da vanguarda permite o reconhecimento das categorias gerais da arte e a conceitualização dos estágios precedentes do fenômeno estético na sociedade burguesa. Além disso, a vanguarda liberta os procedimentos ou meios artísticos de determinadas normas estilísticas. Por torná-los universalmente disponíveis, os movimentos de vanguarda não criaram nenhuma nova corrente estilística. "Somente a vanguarda, como temos visto, permite perceber o meio artístico em sua generalidade, porque já não o elege desde um princípio estilístico, senão que conta com ele *como meio artístico*". Por fim, Bürger afirma que a ação da vanguarda, que possibilita o reconhecimento das categorias universalmente válidas da arte, "tem sua condição histórica no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa"⁶⁸.

Mesmo considerando que o referencial de Bürger é o modernismo europeu e que por essa razão corre-se o risco de se fazer transposições apressadas buscando compreender um fenômeno especificamente brasileiro e ligado à cultura de massa, pode-se perceber muitos desses aspectos nas atitudes e na produção dos tropicallistas. A própria proposta de Caetano sobre a retomada da linha evolutiva da música popular brasileira é um dos casos. Ela é formulada numa época, como já foi demonstrado em capítulos anteriores, em que se registrava um elevado grau de intelectualização da música popular, o aprofundamento da autonomização do sistema fonográfico-cultural no Brasil e um relativo avanço da racionalização dos processos de produção musical. Ao mesmo tempo, os reflexos do engajamento cepecista, culminando na dissidência da canção de protesto e na emergência da MPB "politizada", comprometida com o ideário nacional-populista, criavam um campo propício ao protesto

⁶⁷ *Idem.* p. 62

⁶⁸ *Idem.* p. 58

tropicalista. Ao formular a referida proposta, Caetano lançava, como diz Santaella, um "olhar de lince" sobre a tradição, defendendo a liberação de procedimentos e recursos técnicos (meios artísticos) modernos, conquistados pela música popular, das amarras estilísticas impostas pelos adeptos da MPB.

A partir do III Festival da MPB da Record, as incursões tropicalista tiveram claramente o caráter de auto-crítica da música popular, voltando-se tanto para o seu aparato produtivo como para as idéias existentes sobre ela. Sua ação dessacralizadora atinge, por exemplo, as condições de produção e distribuição da música através da paródia dos meio de comunicação de massa e da crítica à estrutura dos festivais. Referências irônicas aos produtos da indústria cultural aparecem de maneira explícita em músicas como "Geléia Geral", "Alegria, Alegria" e "Superbacana". Ao mesmo tempo, os tropicalistas não permaneceram alheios à crítica política. Os versos "*por entre fatos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome sem telefone/ no coração do Brasil*", são considerados por Vasconcelos como "uma das mais surpreendentes críticas ao reformismo prevalecente entre os intelectuais até o colapso do populismo em 1964"⁶⁹. Num procedimento análogo ao da antropofagia oswaldiana, o tropicalismo também fez a paródia ao ufanismo que se manifestava na música popular brasileira, especialmente através do samba-exaltação. "*Minha terra é onde o sol é mais limpo/ E Mangueira é onde o samba é mais puro*", dizem os versos de "Geléia Geral", de Torquato Neto e Gilberto Gil⁷⁰.

A idéia de revolução brasileira vigente naquele momento, também foi submetida ao crivo da crítica tropicalista. Sua radicalidade política não passava pela tese da transformação social a partir da luta de classes e da tomada do poder. Os tropicalistas negavam-se a apontar para um "futuro redentor"⁷¹. Nos versos "*eles só falam no dia de amanhã/ só vivem o que dizem/ o dia de amanhã*",

⁶⁹ VASCONCELOS, Gilberto. 1977, op. cit., p. 47

⁷⁰ Idem. p. 29

⁷¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 1981, op. cit., p. 62

ou "...e uma canção me consola", de Caetano Veloso, são claras as críticas aos compositores que veiculavam aquela perspectiva em suas canções. As preocupações tropicalistas estavam mais voltadas, como diz Heloísa B. de Hollanda, para o *aqui e agora*. A idéia de transformação social passava pela revolução do comportamento⁷².

Mas, para além dessa crítica textual a determinadas correntes da MPB, o mais importante foi o fato dos tropicalistas terem redefinido a concepção de engajamento no âmbito da música popular. A crítica ao populismo musical, que se confundia com a crítica política, dava-se a partir da própria configuração estética da canção. O elemento tecnológico incorporado à colagem *pop* tropicalista ganhava, ao mesmo tempo, um caráter estético e político, representando tanto a crítica ao nacionalismo musical vigente na época como a alusão caricata à "modernização reflexa"⁷³. Ao incorporar à linguagem da canção elementos da tradição da música popular e da modernização da sociedade brasileira, considerados antagônicos por determinados setores intelectuais e artísticos, a produção tropicalista promoveu a "desarticulação das ideologias" voltadas para a interpretação da realidade nacional⁷⁴.

Os próprios efeitos da defasagem tecnológica entre as condições de produção da música no Brasil e as dos países desenvolvidos, foram absorvidos esteticamente pelos tropicalistas. Eles empreenderam o que Ortiz chamou de "experimentalismo positivo" frente ao presente técnico indeterminado⁷⁵. De um certo modo, eles buscavam a sonoridade dos discos de música *pop* ingleses e norte-americanos, produzidos em estúdios com condições muito superiores às dos nacionais. Os

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem.* pp. 47 e 51

⁷⁴ FAVARETTO, Celso A. 1979, *op. cit.*, p. 11

⁷⁵ ORTIZ, Renato. 1988. p. 106

famosos LPs dos Beatles lançados a partir de 1965 (*Rubber Soul*, *Revolver* e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*), referências sonoras importantes para os tropicalistas, tinham sido gravados nos estúdios da EMI, em Londres, equipados com gravadores de quatro canais, que permitiam ao maestro e produtor George Martin realizar algumas experiências até então inéditas no campo da gravação⁷⁶. No Brasil, os discos tropicalistas eram gravados num dos melhores estúdios do país, o Scatena, em São Paulo, com um gravador de apenas dois canais. Mesmo assim, nele o maestro Rogério Duprat usou e abusou, em diversas gravações, dos efeitos produzidos pela fita magnética e pela câmara de eco.

O descompasso tecnológico se verificava também com relação à qualidade dos instrumentos eletrônicos. A indústria nacional de instrumentos desse tipo ainda apresentava grande descompasso em relação às dos países desenvolvidos. Além disso, a importação de instrumentos era extremamente difícil e dispendiosa. Poucos músicos dispunham, naquela época, de uma guitarra elétrica e um amplificador importados, ou mesmo de um pedal de distorção para guitarras, já amplamente utilizados pelos músicos de rock. Nessa área, coube aos "Mutantes", principais responsáveis pela face *pop* do movimento, o esforço para superar a defasagem introduzindo nas gravações tropicalistas efeitos sonoros totalmente desconhecidos até então⁷⁷.

⁷⁶ MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995, p. 30

⁷⁷ O trio tocava com instrumentos fabricados por Cláudio Dias, irmão mais velho de Sérgio e Arnaldo, uma mistura de artesão e inventor, que já há algum tempo vinha fabricando em casa guitarras, contrabaixos, caixas acústicas, captadores, pedais e mais uma série de engenhocas destinadas a distorcer e a ampliar os sons. Cláudio foi o idealizador de algumas experiências sonoras inusitadas do grupo durante o tropicalismo. Por exemplo, o potenciômetro e o motor de máquina de costura, acoplados à guitarra, que produziram os efeitos estranhos registrados na gravação de "Bat Macumba"; o uso da réplica de um Theremin, antigo instrumento eletrônico de origem russa, por Rita Lee em "Banho de Lua"; a eletrificação do violoncelo de Rogério Duprat na música "Mágica", etc. Mas a experiência mais bizarra do grupo talvez tenha sido o uso de uma bomba de Flit em substituição do som do chimbau da bateria na gravação de "Le Premier Bonheur du Jour", com o apoio entusiasmado de Rogério Duprat (CALADO, Carlos. 1995, op. cit., p. 115). Tais experiências, voltadas para suprir a defasagem tecnológica, transformavam-se numa verdadeira *bricolage* sonora que se convertia em elemento constitutivo da linguagem das canções. Se por um lado elas estabeleciam uma certa identidade com o universo sonoro do *pop* internacional, por outro, integravam-se à estética tropicalista pelo efeito do estranhamento.

Ainda com relação ao tecnológico e aos meios de massa, os tropicalistas exploraram de maneira radical as possibilidades oferecidas pela televisão de se encenar a canção. Utilizaram-se do gesto, da dança, da roupa, de forma consciente e assumiram o *hapenning* como um dos seus recursos expressivos. Tais procedimentos, agora plenamente liberados para uso corrente do músico popular, converteram-se em matrizes de criação para seus epígonos⁷⁸. Além disso, na mistura tropicalista figuravam os mais diversos gêneros musicais como rumba, rock, baião, balada, samba, moda-de-viola, etc., interpretados e arranjados de forma não convencional. Como o dadaísmo, o tropicalismo não criou um "gênero" ou um estilo específico para a sua arte. Ao incorporarem todos esses elementos exploram ao máximo as potencialidades apresentadas pela canção em função da sua linguagem multidimensional. Desse modo, os tropicalistas, ao mesmo tempo em que abriram o campo da canção para novas influências e linguagens, promoveram a autonomia dessa manifestação cultural no Brasil transformando-a num "objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico"⁷⁹.

Desse modo, pode-se dizer que os tropicalistas promoveram, de uma forma mais completa, a articulação entre forma e conteúdo no plano da linguagem da canção. A partir da sua inserção plena e consciente nas relações de produção da música popular, nos meios de massa, é que promoveram a articulação entre engajamento e forma ou, nos termos benjaminianos, entre "tendência" e "qualidade" na sua arte⁸⁰. A partir de condições históricas concretas, desenvolveram de maneira plena, para o seu tempo, a "técnica" da canção.

⁷⁸ *Idem.* p. 19

⁷⁹ *Idem.* p. 18

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. 1985, *op. cit.*, p. 189

“15 Meses que Abalaram a MPB”

A experiência tropicalista foi breve. A rigor, se estendeu de setembro de 1967 até dezembro de 1968. Ao longo desses quinze meses, as incursões tropicalistas nos meios de comunicação de massa mudaram a face da música popular brasileira. Em 1968, foram lançados os LPs mais importantes do movimento: "Caetano Veloso" e "Gilberto Gil", pela Philips, e, em maio, era gravado o disco coletivo "Tropicália ou Panis et Circensis", pela Phonogram. Era lançado também o LP "Os Mutantes", pela Polydor.

Mas a radicalização tropicalista vai se dar a partir do segundo semestre, com os festivais. Tom Zé participou do IV Festival de MPB da TV Record com duas composições: "São São Paulo, Meu Amor", que foi classificada em primeiro lugar, e "2001", em parceria com Rita Lee, que ficou em quarto lugar e recebeu o prêmio de melhor letra. Caetano e Gil se inscreveram no III Festival Internacional da Canção com "É Proibido Proibir" e "Questão de Ordem". A composição de Gil foi desclassificada e Caetano abandonou o certame após a tumultuada apresentação na última noite da fase nacional, em São Paulo. Caetano compôs "Proibido Proibir", por sugestão e insistência do seu empresário Guilherme Araújo. Na noite de 28 de setembro, no TUCA, Caetano promoveria, com a participação da platéia, aquele que viria a ser o mais famoso dos *happenings* tropicalistas. Caetano apresenta-se vestindo roupas de plástico, miçangas e colares exóticos, acompanhado pelo conjunto Os Mutantes e pela orquestra executando o arranjo de Rogério Duprat, cheio de sons metálicos e estridentes. A uma certa altura, entra no palco um sujeito louro, muito alto e magro, com roupas extravagantes, pulando, requebrando, e gritando palavras sem nexo. O público reage e explode em vaias e insultos. Impedido de continuar a cantar, Caetano faz um discurso emocionado, comparando a platéia aos que haviam espancado os atores durante a peça "Roda Viva" e saúda Cacilda

Becker. Em seguida, diz que ele e Gil estavam ali para acabar com a estrutura do festival. Por fim, acusa o júri de incompetente e pede que o desclassifique junto com Gilberto Gil⁸¹.

Curiosamente, a reação do organizador do festival, Augusto Marzagão, não foi de censura ao comportamento de Caetano. Seu comentário, no final da noite, foi revelador com relação ao caráter ambivalente dos meios. "O êrro dos compositores" - dizia ele - "é querer fazer música com harmonias geniais: ninguém assobia harmonias. Assobia, isso sim, uma boa melodia"⁸². Ocorre que a música de Caetano, uma marchinha *pop*, possuía uma melodia extremamente simples apoiada numa base harmônica elementar. A crítica de Marzagão não fazia sentido. O interessante é que ele não parecia se preocupar com o caráter transgressor do *happening*. Isso demonstra que a radicalidade presente nos movimentos de música popular na época era visto de uma maneira complacente pela indústria cultural, pelo fato de ser atraente para o público. Naquela mesma noite, o empresário insitiu para que Caetano, que acabara obtendo boa classificação, participasse das finais no Rio de Janeiro.

Na semana seguinte, ao mesmo tempo em que acontecia a rodada final do festival, sem Caetano Veloso, "os tropicalista realizavam um espetáculo paralelo. Enquanto no Maracanãzinho, 20 mil pessoas vaiavam e aplaudiam a canção de exílio "Sabiá", de Tom Jobim e Chico Buarque, e o hino da revolução "Pra não dizer que não falei das flores", de Geraldo Vandré, classificadas em primeiro e segundo lugares, acontecia na boate Sucata, o espetáculo tropicalista "Festival Pararelo ao Festival que Seguia". No palco, em meio às performances, a bandeira de Hélio Oiticica com os dizeres: "seja marginal, seja herói"⁸³.

⁸¹ VENTURA, Zuenir. 1968: *o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p. 201

⁸² Revista *Veja*, nº 3, setembro de 1968, p. 68

⁸³ VENTURA, Zuenir. 1988, *op. cit.*, p. 205

As ações tropicalistas não eram intuitivas, mas conscientes e planejadas. Ao incorporarem o *happening* como procedimento estético, visavam superar a velha contradição entre executantes e ouvintes, ou entre artista e público. Num depoimento feito em fins de 68, o maestro Rogério Duprat expôs, de forma clara, a intencionalidade presente nas incursões tropicalistas. "O que importa, hoje, na música," - diz ele - "é o que acontece quando ela é executada. Não queremos mais a tal de Arte. Hoje, ela deixou de ser um objeto do artista e passou a ser um resultado coletivo. Todo mundo cria. O que importa é o *happening*, o acontecimento.(...)Assim, no disco "É Proibido Proibir", acho que o lado mais importante é aquele gravado ao vivo, com as vaias do público e o discurso de Caetano.(...)"

"Por isso, a música de Gilberto Gil, "Questão de Ordem", desclassificada no festival, em São Paulo, era propositadamente antimusical. O que interessava era o acontecimento. E, se não quiserem chamar isso de música, então chamem a polícia..."⁸⁴.

Exatamente um mês após o *happening* do TUCA, os tropicalistas inauguravam o programa "Divino Maravilhoso" na TV Tupi, em São Paulo. Dirigido por Fernando Faro e produzido por Antônio Abujamra, o programa era gravado no auditório da emissora todas as segundas feiras e ia para o ar no mesmo dia. Era um programa dos mais arrojados e provocativos para os padrões da época.

É interessante analisar o que levou a TV Tupi a assumir um empreendimento daquela natureza. Ocorre que a TV Globo, ao veicular uma programação popularesca, obrigou as demais emissoras a redefinirem suas programações numa linha similar. Porém, a TV Tupi, que não dispunha de uma orientação centralizada e uma mentalidade empresarial sólida, acabou adotando um linha mais eclética. Assumiu o popularesco mas, ao mesmo tempo, manteve brechas para iniciativas pouco convencionais. Como diz Simões, "se a Tupi contasse com estrutura empresarial semelhante à da Globo, o espectador nunca teria visto certos programas que foram transmitidos pela emissora

⁸⁴ Revista *Realidade*, ano III, nº 33, p. 183

Associada paulista. Vale citar aqui a linha desenvolvida por Fernando Faro e, pelo menos, uma novela - 'Beto Rockfeller' -, ao final da década de 60⁸⁵. Fernando Faro vinha se notabilizando pela produção de programas considerados de vanguarda desde 1962 quando lançou "Móbile", um programa já bastante fora dos padrões vigentes. Porém, quanto ao "Divino Maravilhoso", toda a concepção do programa ficava a cargo de Caetano e Gil. O cenário reunia painéis surrealistas em que apareciam grandes bocas, seios e dentaduras ladeados por pichações de parede. As performances eram marcadas pela agressividade anárquica e pelo deboche, como se apresentar dentro de uma jaula ou plantar bananeiras no palco. Algumas cenas ficaram famosas como a montagem de uma "santa ceia" tropical com Gil representando cristo acompanhado pelos "apóstolos", numa mesa repleta de bananas, melancias, abacaxis e bacalhaus que, ao final, eram atirados ao público numa alusão ao programa do Chacrinha⁸⁶. Chegaram a montar ainda um grande velório no palco simbolizando a morte do movimento e, às vésperas do natal de 68, poucos dias após a decretação do Ato Institucional nº 5 pelo regime militar, Caetano apresentou-se cantando a marchinha "Boas Festas", de Assis Valente, com um revólver apontado para a própria cabeça. Tratava-se de um ato tipicamente dadaísta. A escolha da música não poderia ser melhor. Exatamente naquele momento histórico, os versos "*Anoiteceu/ O sino gemeu/(...) Eu pensei que todo mundo/ Fosse filho de Papai Noel*" ganhavam uma contundência singular. Além disso, o compositor Assis Valente, também baiano, tinha se suicidado.

Os tropicalistas pareciam conscientes do caráter efêmero da vanguarda e de que somente com o seu desaparecimento ela poderia cumprir o seu papel. O ato simbolizava, portanto, não apenas

⁸⁵ SIMÕES, Inimá F. "TV à Chateaubriand", em *Um país no ar*, São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986, p. 81

⁸⁶ CALADO, Carlos. 1995, op. cit., pp. 145-146

uma alusão irônica e melancólica ao novo quadro político que se delineava no Brasil mas a decretação definitiva da morte do Tropicalismo. Assim como Dadá, ele também "existiu para se destruir"⁸⁷.

⁸⁷ "A revolta dos dadaístas envolveu um tipo complexo de ironia, porque eles próprios eram dependentes da sociedade condenada, e a destruição desta e de sua arte significaria, pois, a destruição deles próprios como artistas. Assim, num certo sentido, o dadá existiu para se destruir." (ADES, Dawn. "Dadá e Surrealismo", em *Conceitos da Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1991, p. 82)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tropicalismo encerra um período da história da música popular brasileira. Um período em que se definiram padrões de linguagem da canção em meio à formação de uma indústria cultural e de uma cultura de massa no país. Desde a entrada da indústria do disco no Brasil até o final dos anos 60, a música popular percorreu toda uma trajetória em que, ao se desvincular de suas raízes folclóricas, passou por um “refinamento” formal e se intelectualizou. Se nas décadas de 30 e 40 ela mediou as relações conflituosas entre diversos segmentos sociais e entre o Estado e as massas urbanas, nos anos 60, sua inserção nesse complexo de relações se deu a partir da mediação do campo da música popular. Os conflitos entre os diversos segmentos musicais no âmbito do mercado ganharam o caráter de lutas simbólicas entre seus representantes em busca de consagração e de conquista de posições dominantes no interior desse espaço. Um segmento “culto” ou “erudito-popular”, representado pela Bossa Nova e pela MPB, tendeu a funcionar nesses anos como referencial para a definição de uma hierarquia de legitimidades no interior do campo. Nesse momento, o Tropicalismo, representando o ápice da intelectualização da música popular brasileira, ao expandir de uma maneira até então nunca vista os fluxos entre a produção erudita e a canção de massa, desestabiliza a hierarquia em formação. Ao fazer a auto-crítica da música popular brasileira, libertando seus meios artísticos das amarras ideológicas e estilísticas, abre um amplo espaço para as mais diversas misturas que se vão se realizar nas décadas seguintes. Pode-se dizer que com o Tropicalismo a canção perde sua inocência.

BIBLIOGRAFIA

1. Música Popular Brasileira

- ALENCAR, Edgar de. *Nosso Sinhô do Samba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves S.A., 1977.
- ALVES, Henrique. *Sua Excia. o Samba*, São Paulo, Edições Símbolo, 2ª edição, 1976.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso Editions and NBL, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, São Paulo, Editora da USP, 1989.
- _____. *Música, doce música*, Rio de Janeiro, Martins/MEC, 1976.
- ANHANGUERA, James. *Corações Futuristas: notas sobre a MPB*, Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 1978.
- BAHIANA, Ana Maria, WISNIK, José Miguel e AUTAN, Margarida. *Anos 70: música popular*, Rio de Janeiro, Editora Europa, 1979-80.
- _____. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- BARBOSA, Aírton L. (coord.). "Que caminho seguir na música popular brasileira: debate", em *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, nº 7, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, maio de 1966.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Música - Divisão de Música Popular, 1985.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. "A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o 'Feitiço de Oração' de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)", em *Cadernos de Estudo: análise musical*, São Paulo, Atravez, nº 8/9, nov. de 1995.
- BERLINK, Manuel Tosta. "Sossega Leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular", em *Contexto*, São Paulo, HUCITEC, nº 1, nov. de 1976.
- BORGES, Beatriz. *Samba Canção: fratura e paixão*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1982.
- BRITTO, Jomard M. *Do Modernismo à Bossa Nova*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história da rádio e a MPB*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990.
- CABRAL, Sérgio. "A Bossa Nova", em CHEDIAK, Almir. *Bossa Nova: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, vol. 1 1990.
- _____. *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, Rio de Janeiro, Editora Fontana LTDA, s/d.
- _____. "Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira", em *Ensaio Opinião*, Rio de Janeiro, Editora Imúbia, 1975.
- _____. *História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- _____. *No Tempo de Almirante: uma história da rádio e a MPB*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990.

- _____. *No Tempo de Ari Barroso*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, s/d.
- CALLADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*, 4ª edição, São Paulo, Persepectiva, 1986.
- CARDOSO JUNIOR, Abel. *Carmen Miranda: a cantora do Brasil*, São Paulo, Hélvétia, 1978.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 3ª edição, 1984.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980.
- CASTELO, Martins. "O samba e o conceito de trabalho", em *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano II, nº 22, dez. 1942.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CHACON, Paulo. *O que é rock*, São Paulo, Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1982.
- CHEDEIAK, Almir. *Bossa Nova: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, vol. 1, 1990.
- _____. *Caetano Veloso: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, s/d.
- COELHO, Cláudio N. P. "A Tropicália: cultura e política nos anos 60", em *Tempo Social*, vol. 1, nº 2, São Paulo, USP, 2º semestre de 1989.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo - música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*, São Paulo, Tese de Livre Docência em História, USP, (mimeo.), 1988.
- COSTA, Iná Camargo. "Quatro notas sobre a produção independente de música", em *Arte em Revista*, nº 8, São Paulo, Kairós, out., 1984.
- COUTINHO, Henrique (org.). "Confronto: música popular brasileira", (entrevistas), em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano 1, nº 3, jul. 1965.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*, São Paulo, Perpectiva, 1985.
- ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*, 7ª edição, São Paulo, Nórdica/Círculo do Livro, 1985.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que virou escola*, Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1965.
- Enciclopédia da Música Brasileira: erudita e popular*, (dois volumes), São Paulo, Art Editora Ltda, 1977.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria, alegoria*, São Paulo, Kairós, 1979.
- FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*, São Paulo, Livraria Nobel S.A., 1985.
- FONSECA, Heber. *Caetano: esse cara*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993.
- GALVÃO, Walnice N. "MMPB: uma análise ideológica", em *Saco de Gatos, Ensaio Críticos*, São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A Música de Protesto: d'O Subdesenvolvido à Canção do Bicho e Porezas de Satanás..*

- (1962-1966), Dissertação de Mestrado, (mimeo.), Campinas, IFCH/UNICAMP, 1985.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Bruno. *Adoniran: um sambista diferente*, Rio de Janeiro, Martins Fontes/FUNARTE, 1987.
- GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *A "Nova Música" popular de São Paulo*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), Campinas, IFCH/UNICAMP, 1985.
- GUIMARÃES, Selene Santa Rosa M. *O Discurso Amoroso da(na) MPB*, Dissertação de Mestrado, (mimeo.), Campinas, IEL/UNICAMP, 1989.
- HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música Popular Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos/EDUSP, 1976.
- KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira*, São Paulo, Brasiliense, Col. Tudo é História, 1983.
- _____. "Primeiros passos de uma dança maior", em *Revista Trilhas: revista do Instituto de Artes da UNICAMP*, ano 1, nº 1, Campinas, s/d.
- _____. *Adoniran Barbosa*, São Paulo, Brasiliense, Col. Encanto Radical, 1985.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.
- LOPES, Nei. *O Samba, na realidade...: a utopia da ascensão social do sambista*, Rio de Janeiro, CODECRI, 1981.
- LOUREIRO, Dagoberto. "As versões musicais e o panorama fonográfico brasileiro", em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano 1, nºs. 5/6, mar. 1966.
- LOUZADA FILHO, O. C. "A festa da bossa: impacto, sintaxe e (declínio)", em *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós Livraria e Editora LTDA, ano I, nº 2, maio/agosto de 1979.
- MAMMI, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova", em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, nov. 1992.
- MARTINS, José de Souza. "Viola quebrada", in *Debate e Crítica*, nº 4, São Paulo, HUCITEC, 1974.
- MARTINS, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*, São Paulo, Fulgor, 1966.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempode Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília, Editora UnB, 1990.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*, São Paulo, Global Editora, 1988.
- MEDEIROS, Paulo de Tarso. *A aventura da Jovem Guarda*, São Paulo, Brasiliense, Col. Tudo é História, 1984.
- MENDES, Gilberto. "A Música", em ÁVILA, Afonso (org.). *O Modernismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- MICELI, Sérgio (org.) *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- MILLER, Sidney. "Os festivais no panorama da música popular brasileira", em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano 4, nº 17, jan/fev., 1968.
- _____. "O universalismo e a música popular brasileira", em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano 4, nºs. 21 e 22, set/dez. 1968.

- MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura*, Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994.
- MOTTA, Nelson. *Memória musical*, Porto Alegre, Sulina, 1990.
- _____. *Música Humana Música*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1980.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*, 4ª edição, Petrópolis, Vozes, 1983.
- OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*, Rio de Janeiro, Record, 1983.
- PAIANO, Enor. *O Berimbau e o Som Universal: lutas culturais e a indústria fonográfica nos anos 60*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), São Paulo, ECA/USP, (mimeografada), 1994.
- PARANHOS, Adalberto. "Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB", em *História & Perspectivas*, revista do Curso de História da UFU, n° 3, Uberlândia, jul/dez. de 1990.
- PAVÃO, Albert. *Rock Brasileiro: 1955-65 (trajetória, personagens e discografia)*, São Paulo, EDICON, 1989.
- PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissão e mobilidade (o negro e o rádio de São Paulo)*, São Paulo, Editora Pioneira, 1967.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*, Rio de Janeiro, Elo Editora, 1988.
- PIPER, Rudolf. *Filmusical Brasileiro e Chanchada*, São Paulo, Global Editora, 2ª edição, 1977.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1962.
- REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. "A nova geração do samba", em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, ano 1, n° 7, mai. 1966.
- RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1991.
- RISÉRIO, Antônio (org.). *Gilberto Gil: Expresso 222*, São Paulo, Corrupio, 1982.
- SALGADO, Álvaro F. "Radiodifusão, fator social" em *Revista Cultura Política*, Rio de Janeiro, n° 6, agosto de 1941.
- SANTANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1986.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, Rio de Janeiro, Martins Fontes/FUNARTE, 1988.
- SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.
- SILVA, Francisco Duarte & GOMES, Dulcineia Nunes. *Assis Valente: a jovialidade trágica de José de Assis Valente*, Rio de Janeiro, Martins Fontes/FUNARTE, 1988.
- SILVA, Marília T. Barbosa e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Silas de Oliveira: do Jongo ao Samba-enredo*, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1981.
- SILVA, Marília T. Barbosa. *Cartola: os tempos idos*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1989.
- SIMSON, Olga R. M. Von. *A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo: sessenta anos de evolução do carnaval na cidade de São Paulo (1855-1915)*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), São Paulo, FFLCH/USP, 1984.

- _____. *Branços e Negros no Carnaval Popular Paulista (1914-1988)*, Tese de Doutorado (mimeo.), São Paulo, FFLCH/USP, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1979.
- SOUZA, Tárk de & ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*, Porto Alegre, L&PM Editores Ltda, 1979.
- TATTI, Luiz. "Antecedentes dos independentes", em *Arte em Revista*, nº 8, São Paulo, Kairós, out. de 1984.
- _____. "Canção, estúdio e tensividade", em *Revista USP*, nº 4, São Paulo, USP, dez/jan/fev., 1989-90.
- _____. *A Canção: eficácia e encanto*, São Paulo, Editora Atual, 1986.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. "Companheiro, cuica, surdo e tamborim", em *Samba de Terreiro e de Enredo*, Col. História da Música Popular Brasileira, São Paulo, Abril Cultural, 1982 (b).
- _____. *Do Gramofone ao Rádio e TV*, São Paulo, Editora Ática, 1981.
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*, Lisboa, Caminho, 1990.
- _____. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981.
- _____. *Música Popular: um tema em debate*, Rio de Janeiro, Saga, 1956.
- _____. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*, Petrópolis, Editora Vozes, 1974.
- _____. *O Samba Agora Vai: a farsa da música popular brasileira no exterior*, Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969.
- _____. "Uma tradição em contínuo processo de refinamento", em *História Popular Brasileira: Samba*, São Paulo, Abril Cultural, 1982 (a).
- VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá*, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1981.
- VALENTE, Hilton. *Arranjadores na Música Popular Brasileira*, Relatório de Pesquisa, Campinas, IA/UNICAMP, 1995.
- VÁRIOS AUTORES. *Brasil Musical: viagens pelos sons e ritmos populares*, Rio de Janeiro, Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.
- WISNIK, José Miguel. "Algumas questões de música e política no Brasil" em BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*, São Paulo, Editora Ática, 1987.
- _____. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez", em *Anos 70: Música Popular - 1*, Rio de Janeiro, Europa, 1979.
- _____. "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo", em SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

XAVIER, Ana Maria Castelã. *Os grandes festivais de MPB*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), São Paulo, PUC, 1989.

2. Música Popular e Indústria Fonográfica

ADORNO, Theodor W. "Sobre música popular", em *Adorno: Col. Grandes Cientistas Sociais*, São Paulo, Ática, 1986.

_____. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", em *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*, Coleção os Pensadores, São Paulo, 1980.

ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

BAUGH, Bruce. "Prolegômenos a uma estética do rock" em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 38, março de 1994.

BERG, Charles M. "Visualizing Music: the archaeology of music video", em *One, Two, Three, Four: a Rock and Roll Quarterly*, nº 5, Los Angeles, SST Press, 1987.

BERIO, Luciano. "Commentaires au rock", em *Musique en jeu*, Paris, Éditions du Seuil, nº 2, 1971.

CHAPPLE, Steve & GAROFALO, Reebe. *Rock & Indústria: História Política da Indústria Musical*, Lisboa, Caminho, 1989.

COZZELA, Damiano (coord.). *Disco em São Paulo*, Pesquisa, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/IDART, 1980.

DAUFOUY, Philippe & SARTON, Jean-Pierre. *Popmusic - Rock*, Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 2ª edição, 1974.

FRANCESCHI, Humberto M. *Registro sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*, RJ., Studio HMF, 1984.

FRITH, Simon & HORNE, Howard. *Art into pop*, London and New York, Routledge, 1989.

FRITH, Simon. *Music for pleasure: essays in the Sociology of Pop*, Cambridge, Polity Press, 1989.

GAROFALO, Reebee. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity and Cultural Imperialism", em *Music of the World - Journal of the International Institute for Traditional Music (IITM)*, nº 35(2), Berlim, 1993.

GILLOTAUX, P. *L'industrie du disque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

HIRSCH, Jean-François. "La pop music", (dossier), em *Musique en jeu*, nº 2, revue trimestrielle publiée par L'Association Musique Aujourd'hui, Éditions du Seuil, 1971.

HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*, São Paulo, Paz e Terra, 1990.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições de produção*, São Paulo, Pioneira, 1975.

JORNAL OF THE AUDIO ENGINEERING SOCIETY. *The Phonograph and Sound Recording After One Hundred Years*, vol. 25, nº 10/11, oct/nov., 1976, New York, Editorial Staff.

LOPES, Paul. "Innovation and diversity in the popular music industry: 1969 to 1990", em *American Sociological*

Review, vol. 57, february, 1992.

LULL, James (editor). *Popular Music and Communication*, second edition, California, Sage Publications, 1992.

MARTIN, George. *Paz, Amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

MIDANI, André. "A indústria da loucura humana", em *Revista Marketing*, nº 35, jul/ago., 1975.

MIS (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM). *Odisséia do Som*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1991.

MORIN, Edgar. "Não se conhece a canção", em *Linguagem da Cultura de Massas: televisão e canção*, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

MONSIVÁIS, Carlos. "La agonía interminable de la canción romántica", em *Comunicación y Cultura*, México, nº 10, 1983.

PETERSON, A. Richard & BERGER, David G. "Cycles in symbol production: the case of the popular music", em *American Sociological Review*, vol. 40, April, 1975.

SANTOS, Alcino (e outros). *Discografia Brasileira: 78 rpm - 1902/1964*, Rio de Janeiro, Edição FUNARTE, vols. 1-2-3, 1982.

STRATON, Jon. "What is the popular music?", em *The Sociological Review*, vol. 31, nº 2, may, 1983, University of Keele, Staffordshire, New York.

STROSZEMBERG, A. "As três faces de disco", em *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, nº 12, Rio de Janeiro, Edição do Jornal do Brasil, 1968.

TATIT, Luiz. "Canção, Estúdio e Tensividade", em *Revista USP*, São Paulo, USP, dez/jan/fev., 1989-90.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981.

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), Campinas, IFCH/UNICAMP, 1996.

_____. "Música Popular e Produção Intelectual" em *Cadernos de Sociologia*, Campinas, IFCH/UNICAMP, n. 2, (no prelo)

3. Sociologia da Cultura e Indústria Cultural

ADES, Dawn. "Dadá e Surrealismo", em *Conceitos da Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1991.

ADORNO, Theodor W. "A indústria cultural", em COHN, GABRIEL (org.), *Theodor W. Adorno (Col. Grandes Cientistas Sociais)*, São Paulo, Ática, 1986.

_____. *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70 Ltda., 1988.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London,

Verso Editions and NLB, 1983.

- ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução", em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, nº 14, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Editora HUCITEC/Editora UnB, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, s/d.
- _____. *A Sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", em *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas (Col. Os Pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- _____. "Sobre Alguns Temas em Baudelaire" em idem.
- _____. "O Autor como Produtor", em KOTHE, FLÁVIO R. (org.), *Walter Benjamin*, Col. Grandes Cientistas Sociais, vol. 50, São Paulo, Editora Ática, 1985.
- _____. "Experência e Pobreza", em BOLLE, WILLI (org.), *Walter Benjamin: documentos de cultura e barbárie (escritos escolhidos)*, São Paulo, Editora Cultrix/EDUSP, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, introdução, organização e seleção de MICELI, SÉRGIO, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____. *As Regras da Arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Coisas Ditas*, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. *Questões de Sociologia*, Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, 1983.
- _____. *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difusão Editorial Lda., 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguarda*, Barcelona, Edicions 62 s/a, 1978.
- CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de Massa sem Massa*, São Paulo, Cortez Editora, 2ª edição, 1982.
- _____. *Televisão e Capitalismo no Brasil*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, Petrópolis, Editora Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difusão Editorial LTDA, 1990.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural (Col. Primeiros Passos)*, 4ª edição, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- COHN, Gabriel. *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia*, São Paulo, Pioneira, 1973.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, s/d.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*, Porto, Edições Afrontamento, 1976.
- _____. *A Ideologia da Estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979.

- FLICHY, P. *Las multinacionales del audiovisual*, Barcelona, 1982.
- GASSET, José Ortega Y. *La rebelión de las massas*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- HABERMAS, Jürgen. "Técnica e ciência enquanto ideologia", em *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas (Col. Os Pensadores)*, São Paulo, Ed. Abril, 1980.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*, São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- HOBBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e Política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- HOLZ, Hans Heinz. *De la Obra de Arte a la Mercadería*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1979.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. "O Iluminismo como mistificação de massa", em LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da cultura de massa*, 3ª edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- JAMESON, Fredric. "Reificação e utopia na cultura de massa", em *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, Vol. I, nº 1, 1994.
- _____. "Pós-modernidade e sociedade de consumo", em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, nº 12, junho de 1985.
- LEFEVRE, Henri. *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*, São Paulo, Editora Ática, 1991.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*, 3ª edição, RJ., Paz e Terra, 1982.
- LUNN, Eugene. *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MANNHEIM, Karl. "O problema sociológico das gerações" em FORACCHI, Marialice M. (org.) *Karl Mannheim*, São Paulo, Editora Ática, 1982.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*, Barcelona, Ediciones G. Gilli S.A., 1987.
- _____. *Procesos de Comunicación y Matrices de Cultura: itinerario para salir de la razón dualista*, México, Ediciones G. Gilli, S.A., s/d.
- MATTELART, Armand. *Multinacionais e sistemas de comunicação: os aparelhos ideológicos do imperialismo*, São Paulo, Ciências Humanas, s/d.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*, São Paulo, Cultrix, 1969.
- MELQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna: o problema da arte na crise da cultura*, São Paulo, EDUSP, 1974.
- MOLES, Abraham A. *Sociodinâmica da cultura*, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.
- _____. *O Kitsch*, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1975.

- _____. *Rumo a uma cultura tecnológica*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1975.
- ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*, Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Editora Ática, 1983.
- _____. (org.). *Pierre Bourdieu - Sociologia*, São Paulo, Editora Ática, 1983.
- _____. *Cultura e modernidade*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. "A Escola de Frankfurt e a questão da cultura", em *Revista Brasileira de Ciências Sociais (ANPOCS)*, nº 1, julho de 1986.
- PROKOP, Dieter. "O perfeito cantor de sucesso", em MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Dieter Prokop*, São Paulo, Editora Ática, 1986.
- ROSENBERG, Bernard & WHITE, David M. (org.). *Cultura de massa*, São Paulo, Cultrix, 1973.
- ROSITI, Franco. *Historia y teoria de la cultura de massas*, Barcelona, Gustavo Gili S/A, 1980.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.
- _____. *As Razões do Iluminismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SIMÕES, Inimá F. "TV à Chateaubriand", em *Um País no Ar*, São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1986.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-moderno*, São Paulo, Nobel, 1986.
- VOVELLE, Michel. *Ideologia e Mentalidades*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- WEBER, Max. *Textos Seleccionados-Max Weber*, Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- _____. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, EDUSP, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1992.
- _____. *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.
- ZAPATA, Rafael Castillo. *Fenomenologia del Bolero*, Caracas/Venezuela, Monte Avila Editores, 2ª edição, 1991.

4. Cultura e Política no Brasil

- ARANTES, Otilia. "Depois das Vanguardas", em *Arte em Revista*, São Paulo, Editora Kairós, nº 7
- BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994.
- BASTOS, Élide Rugai. *Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira*, Tese de Doutorado (mimeo.), São Paulo, PUC, 1986.
- BERLINK, Manuel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*, Campinas, Editora Papirus, 1984.

- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. "A Revolução de 1930 e a Cultura", em *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n° 4, abril de 1984.
- CARDOSO, Miriam Limociro. *Ideologia do desenvolvimento: JK-JQ*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Seminários*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- CHAUÍ, Marilena & FRANCO, Maria Sylvia C. *Ideologia e mobilização popular*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/CEDEC, 1978.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*, São Paulo, Novas Metas, 1985.
- CUNHA, Luiz Antônio. *A Universidade Crítica*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 2ª edição, 1989.
- FARIAS, Edson Silva. *O Desfile e a Cidade: o carnaval-espetáculo carioca*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), Campinas, IFCH/UNICAMP, 1995.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*, Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- GOMES, Ângela Maria de Castro. "A Construção do Homem Novo: o trabalhador brasileiro", em OLIVEIRA, Lúcia Lippi (e outros), *Estado Novo: ideologia e poder*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982 (a).
- _____. "O redescobrimto do Brasil", em OLIVEIRA, Lúcia Lippi (e outros), *Estado Novo: ideologia e poder*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982 (b).
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*, 2ª edição, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Ensaio de Sociologia da Cultura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Estado e Planejamento Econômico no Brasil (1930-1970)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- KRAUSCHE, Valter A. T. *A Rosa e o Povo: arte engajada nos anos 60 no Brasil*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), São Paulo, PUC, 1984.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.
- MICELI, Sérgio. *A Noite da Madrinha*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, São Paulo, Ática, 1977.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 3ª edição, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PAOLI, Maria Célia. "Trabalhadores e cidadania: experiência do mundo público da história do Brasil moderno" em *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, vol. 3, n° 7, set/dez de 1989.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: entre o povo e a nação*, São Paulo, Ática, 1970.
- PEDRO, Antônio. "Estado e Trabalhismo", em MENDES JR., Antônio, *Brasil História - texto e consulta: Era de*

- Vargas, vol. 4, São Paulo, Editora HUCITEC, 1989.
- PEREIRA, Luiz. *Ensaio de Sociologia do Desenvolvimento*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1970.
- PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*, São Paulo, Editora Brasiliense, 3ª edição, 1984.
- PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo*, São Paulo, Editora HUCITEC, 1991.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Televisão e Publicidade: o audiovisual e a ficção de massa no Brasil*, Tese de Doutorado (mimeo.), São Paulo, PUC, 1990.
- REIMÃO, Sandra. *Mercado Editorial Brasileiro (1960-1990)*, São Paulo, Com-Arte/Fapesp, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros, 1. Teoria do Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1983.
- TISÉRIO, Antônio. *Avant-Garde na Bahia*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e Tropicalismo*, São Paulo, Nobel, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-69", em *O pai de família e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- SODRÉ, Nelson W. "Quem é o povo no Brasil?", em *Introdução à Revolução Brasileira*, São Paulo, Ciências Humanas, 1978.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*, Petrópolis, Editora Vozes LTDA, 1974.
- TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*, São Paulo, Ática, 1978.
- VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. "Cultura e Poder: uma configuração do campo intelectual", em OLIVEIRA, Lúcia Lippi (e outros). *Estado Novo: ideologia e poder*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. "Do Arena ao CPC" em *Movimento (Revista da União Nacional dos Estudantes)*, out. 1962.
- WEFFORT, Francisco C. *O populismo na política brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- ZERON, Carlos Alberto de M. Ribeiro. *Fundamentos Histórico-Políticos da Música Nova e da Música de Vanguarda no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre*, Dissertação de Mestrado (mimeo.), São Paulo, FFLCH/USP, 1991.

5. Entrevistas

- *Aloyso de Oliveira*: foi diretor artístico da Gravadora Odeon em fins dos anos 50. Fundou e dirigiu a Gravadora Elenco, responsável pelo lançamento dos discos mais significativos da Bossa Nova nos anos 60.
- *Cyva Ribeiro de Sá Leite e Cynara de Sá Leite*: integrantes do Quarteto em Cy. Cyva trabalha atualmente como produtora e é uma das responsáveis pela reedição dos discos lançados pela Gravadora Elenco dos anos 60.
- *Esdra Pereira*: ex-diretor artístico da RCA e atualmente ocupa a mesma função na CID (Companhia Industrial de Discos).
- *Marco Aurélio da Silva (Mazzola)*: ex-diretor artístico de grandes gravadoras como Polygram e Sony Music, produtor e proprietário do Estúdio Operação Digital no Rio de Janeiro.
- *Paulo Rocco*: diretor artístico da Gravadora Continental em São Paulo.
- *Roberto Sant'Anna*: ex-diretor artístico da Polygram, produtor e proprietário da RS Produções no Rio de Janeiro.
- *Vasco Barbosa*: ex-funcionário ligado ao setor de divulgação e marketing da Gravadora Polygram.

6. Outras fontes

- *Jornal do Brasil*: 24/06/1962
- *Jornal Folha de São Paulo*: 26/09/1991
- *Revista O Cruzeiro*: número: 30
- *Revista Fatos & Fotos*: números - 365 e 368
- *Revista Hit*: ano 4 / março de 1992
- *Revista Intervalo*: números - 134, 137, 139, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 189, 241
- *Revista Manchete*: números - 664, 732, 758, 764, 770, 853, 858, 860
- *Revista Realidade*: números - 32 e 33
- *Revista Veja*: números - 2, 3 e 10
- *Revista Visão*: número - 11