

MANOEL DOURADO BASTOS

NOTAS DE TESTEMUNHO E RECALQUE

*Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em
Chico Buarque e Paulinho da Viola
(de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*

ASSIS
2009

MANOEL DOURADO BASTOS

NOTAS DE TESTEMUNHO E RECALQUE

*Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em
Chico Buarque e Paulinho da Viola
(de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências
e Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título
de Doutor em História (Área de
Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Carlos Eduardo Jordão
Machado

ASSIS
2009

Bastos, Manoel Dourado.

Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970) / Manoel Dourado Bastos – Assis, 2009.
282f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado.

1. Buarque, Chico - Crítica e Interpretação. 2. Viola, Paulinho da - Crítica e Interpretação. 3. Música Popular - Brasil. 4. Música - História. 5. Música e Política. I. Título.

CDD – 781.630981

Agradecimentos

Como qualquer trabalho intelectual, esta tese que aqui se apresenta é a expressão individual de acúmulos críticos coletivos. Quero expor aqui publicamente meus agradecimentos – afinal, sem as variadas colaborações que recebi, este trabalho não existiria.

Agradeço a orientação amiga e passional, além da confiança intelectual, de Carlos Eduardo Jordão Machado, que em meados de 2004 aceitou o desafio de orientar um brasileiro desconhecido, por meio da troca (até certo momento, bastante formal) de e-mails. Agradeço ainda as estadias em São Paulo e os papos sobre assuntos variados, sempre regados a uma boa dose de qualquer coisa, que ninguém é de ferro!

Ao grupo de estudos Literatura e Modernidade Periférica (os buembas, pela ordem alfabética: Alexandre Simões Pilati, Ana Laura dos Reis Corrêa, Andre Matias Nepomuceno, Bernard Herman Hess, Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa, Germana Henriques Pereira de Sousa, Hermenegildo José de Menezes Bastos, Maria Izabel Brunacci Ferreira dos Santos, Rafael Litvin Villas Bôas, Tatiana Rossela Duarte de Oliveira Rocha e Vivianne Fleury de Faria), pela eterna troca intelectual e pela grana emprestada para o ônibus rumo ao tese de seleção do Doutorado, em Assis. Agradecimento especial a meu pai, Hermenegildo Bastos, coordenador do grupo, pelo apoio coerente, exigente e amável; e para Rafael Litvin Villas Bôas, companheiro de longas jornadas desde a graduação e que resolveu apostar na potência política que nossa simbiose intelectual guarda.

A Karla Maria Bastos Peres dos Santos e Michelle Peres Vasconcelos um agradecimento pela primeira jornada rumo a Assis, na busca de uma morada – e que casa legal encontramos!

Aos amigos que fiz na Unesp/Assis – dentre os quais, cabe citar Fausto Douglas Correa Júnior, César Dorrichelo Jr., Cássio Melo, Daisy de Camargo, Rodrigo Davi Almeida, Fernanda Moya e Bruno Gustavo Muneratto (os dois últimos, orientados de Carlos Eduardo, responsáveis por salvar minha pele em momentos importantes na entrega dos intermináveis e antipáticos documentos e afins, a que um pós-graduando e bolsista precisa se acostumar).

Um agradecimento especial à amiga unespiana Edméia Aparecida Ribeiro, nossa companheira na aventura Londrinense, tão dedicada e presente em momento tão difícil da vida dela – enfim, acabamos!

À Rosa Torres, nossa eterna protetora em Londrina.

A meus ex-alunos do Ceub, em especial a Silvia Umilla, Thais Portilho, Livia Brito e Gizele Chaves, que viram o início deste projeto aparecer em sala de aula.

Às companheiras e aos companheiros do MST, por meio das educandas, educandos, educadoras e educadores da Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC), parceria entre a Universidade de Brasília (por meio da Faculdade de Planaltina) e o Instituto Técnico de Capacitação da Reforma Agrária, Iterra, com sede em Veranópolis – um agradecimento especial a Anna Izabel Costa Barbosa, da UnB, pela confiança.

A Guilherme Peres Fiuza Lima, Geovanna Vinha Lima, Aline Vinha Lima, Tiago Lima, Lourdes Vinhas e José Ribeiro pela recepção, apoio incondicional e (por que não?) pelas risadas que aliviaram esta nova jornada no sul do Brasil, momento de definição. A Antônio Carlos Fiuza Lima, Suzete Egler Vieira e Bruno Fiuza Lima, pelo apoio nativo em terras catarinenses e pela presença familiar.

A Mara Lúcia Fontes de Menezes Bastos e Heitor Fontes de Menezes Bastos, pelo carinho e suporte nas jornadas brasilienses.

A Leonora Tavares Bastos, minha inspiração rumo ao doutorado em “terra estrangeira”.

A Enéias Tavares de Menezes Bastos, Eliane Rocha Bastos e Elizabeth Rocha Bastos pelos maravilhosos dias que antecederam a redação definitiva da Tese e pela alegria de viver.

A Elta Dourado Brandão, minha mãe, pelo apoio total nos momentos bons e nos difíceis (não só hoje, mas sempre), pela memória musical que certamente direcionou meu interesse e pela Ficha Catalográfica de última hora (com o apoio de uma doutora fresquinha, minha comadre Sandra Ferraz Freire, a quem agradeço o exemplar emprestado para a causa); e a Laura Magalhães Dourado, minha irmã, pelo amor e solicitude em conseguir cópias nas bibliotecas

de Brasília — agradecimento que se estende a suas amigas que participaram da tarefa e ao pessoal dos Correios, com a entrega das cópias, além dos diversos livros comprados junto à Livraria Cultura.

A todos aqueles que me ajudaram de uma forma ou de outra, mas que me esqueci – peço o desconto de um cansativo fim de tese, como todos devem ser.

Agradecimento à Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que proveu esta pesquisa com a verba necessária nestes três últimos anos – em tempo de não me fazer ficar doido, sem verba, com filho (que veio enquanto eu ainda estava no remoto segundo ano de doutoramento, para coroar nossos dias) e em cidade desconhecida.

A Tatiana Fiuza e Davi Fiuza Dourado Bastos, que suportaram minha monomania cancional, com um amor incomparável e sempre aceso. A eles, dedico este trabalho.

Resumo

NOTAS DE TESTEMUNHO E RECALQUE: UMA EXPERIÊNCIA MUSICAL DOS TRAUMAS SOCIAIS BRASILEIROS EM CHICO BUARQUE E PAULINHO DA VIOLA (DE MEADOS DA DÉCADA DE 1960 A MEADOS DA DÉCADA DE 1970)

Manoel Dourado Bastos

O presente trabalho organiza uma interpretação histórica da obra de dois importantes nomes da experiência musical brasileira: a saber, Chico Buarque de Hollanda e Paulinho da Viola. O procedimento crítico adotado organiza uma periodização das obras dos cancionistas particulares, reconhecidos num “contexto de obras” mais geral. A partir disso, empreende-se a compreensão do sentido histórico destas obras frente ao contexto de época. Tendo em vista a definição de tal contexto, recorreu-se à crítica da “noção de MPB” (Música Popular Brasileira), chegando-se à conclusão de que esta noção é uma *impostura conceitual*. Por isso, fez-se necessária a avaliação de referenciais críticos que tratassem da dinâmica histórica da experiência musical brasileira. Para efeitos de análise, trabalhou-se com a avaliação do projeto musical de Mário de Andrade, reconhecendo a bossa nova como um desdobramento contraditório da “utopia do som nacional” do modernista. Em seguida, a fim de consolidar conceitos e categorias sobre a experiência musical brasileira, levando em consideração o pressuposto da análise histórica materialista calcada nas mediações estéticas, organizou-se a interpretação dos métodos críticos de José Ramos Tinhorão e José Miguel Wisnik. Aí, reconheceu-se não apenas o reforço de certo referencial teórico-metodológico, mas a ressonância de problemas cuja cristalização inicial está na própria experiência musical estudada. De posse das categorias críticas anteriormente consolidadas, apresenta-se os primeiros anos das obras de Chico Buarque e Paulinho da Viola como um período de maturação de antinomias estéticas que sedimentam em forma de linguagem cancional elementos objetivos da estrutura social e política brasileira. Estas antinomias, que se referem inicialmente ao contexto imediato do golpe e da ditadura civil-militar, mostram também as ligações temporais de mais longa duração da contingência política das décadas de 1960 e 1970. O início da carreira de Paulinho da Viola mostra-se intimamente ligada com o quadro de reavaliação da cultura popular pelos grupos de esquerda direta ou indiretamente ligados ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), como o CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes). Entre 1965, ano de sua primeira participação em um LP (a gravação do musical *Rosa de Ouro*), e 1970 (ano de gravação de *Foi um rio que passou em minha vida*), a obra de Paulinho da Viola apresenta-se progressivamente enredada numa dificuldade cancional, que se pode reconhecer como o conflito entre uma exuberância orquestral operada pelos arranjos e a estrutura popular do samba que lhe fundamentava as composições. Esta dificuldade, sedimentada na contradição entre forma e expressão cancionais, será superada nos dois discos gravados em 1971 (ambos levam o nome do cancionista), momento em que a obra de Paulinho da Viola alcança a autonomia do material cancional pelo viés de uma organização popular do problema, sem com isso deixar de ser moderna. Na obra de Chico Buarque, por sua vez, apresenta-se em operação uma antinomia estética calcada na conduta cancional baseada na modernidade musical bossanovista e o conteúdo cancional fincado nas desigualdades sociais nacionais, organizando um “princípio de estilização” cujo cerne é a *comiseração* do foco cancional progressista diante das iniquidades apresentadas. Esta antinomia é superada com o disco *Construção* (também de 1971), quando o foco cancional moderno deixa de comentar de maneira distanciada o conteúdo das canções e passa a compreendê-lo num quadro mais amplo, em que a própria matéria social passa a proporcionar uma visada crítica. A partir daí, a obra de ambos os cancionistas apresenta uma normalização dos ganhos estéticos alcançados em 1971, com altos e baixos que mostram a situação das “forças populares” diante do quadro político e social cujo epifenômeno era a ditadura civil-militar – neste processo, a obra de Chico Buarque sofre mais com a contingência da censura, ocasionando um processo de descontinuidade mais acentuada, enquanto Paulinho da Viola fixa-se em discos mais coesos e coerentes entre si. O início da década de 1980 marca um esgotamento de forma e expressão cancionais destes dois autores, com maior fôlego e qualidade em Chico Buarque (cujos discos do início da década servem como reavaliação do processo de maturação, normalização e esgotamento), enquanto Paulinho da Viola apresenta discos mais desiguais, com altos e baixos muito significativos. A ascensão e queda das “forças populares” que animaram as obras dos dois cancionistas em escopo no período que vai de meados da década de 1960 até meados da década de 1970 já não respondia mais nos mesmos termos à objetividade sócio-histórica. Destes percursos cancionais, reconhecendo o sentido complexo e não-linear das obras como um todo e das canções em particular, podemos tirar uma imagem dos traumas sociais brasileiros e das formas de enfrentá-los.

Palavras-chave: Chico Buarque, Paulinho da Viola, experiência musical brasileira, antinomia estética, traumas sociais brasileiro.

Abstract

NOTES OF TESTIMONY AND REPRESSION: A MUSICAL EXPERIENCE OF BRAZILIAN SOCIAL TRAUMAS IN CHICO BUARQUE AND PAULINHO DA VIOLA (OF THE MID-1960 TO MID-1970)

Manoel Dourado Bastos

This thesis organizes a historical interpretation of the work of two important names of Brazilian musical experience, namely: Chico Buarque de Hollanda and Paulinho da Viola. The critical procedure adopted organizes a periodization of the works of particular musicians, recognized in a more generally "context of works". From this, it undertakes to understand the historical meaning of these works in the epochal context. In view of the definition of such a context, one appealed to the criticism of the "concept of MPB" (Brazilian Popular Music), coming to the conclusion that this notion is a *sham conceptual*. Therefore, it was necessary to evaluate the critical benchmarks that treat the historical dynamics of Brazilian music experience. To the analysis, one worked with the evaluation of the musical project of Mario de Andrade, recognizing Bossa Nova as a contradictory split of "utopia of national sound" of the modernist. Then, in view of consolidating concepts and categories on the Brazilian musical experience, taking into account the assumption of historical materialist analysis based on aesthetic mediation, one organized the interpretation of critical methods of José Ramos Tinhorão and José Miguel Wisnik. In them, it was recognized not only the strengthening of certain theoretical and methodological references, but the resonance of problems whose initial crystallization is in the very musical experience studied. In possession of critical categories previously consolidated, it shows the early works of Chico Buarque and Paulinho da Viola as a maturation period of antinomies aesthetic that sediment objective elements of Brazilian social and political structure in forms of the song language. These antinomies, which initially refer to the original immediate context of the civil-military cup and dictatorship, also shows the links to longer time duration of the contingency policy of the 1960s and 1970s. The beginning of the career of Paulinho da Viola is closely linked with the framework of revaluation of popular culture by the left-wing groups directly or indirectly related to the PCB (Brazilian Communist Party), as the CPC-UNE (Popular Culture Centrum of the National Union of Students). Between 1965, year of its first participation in an LP (a recording of the musical *Rosa de Ouro*), and 1970 (year of recording of *Foi um rio que passou em minha vida*), the work of Paulinho da Viola presents itself in an increasingly hampered musical difficulty, which may be recognized as the conflict between a orchestral exuberance operated by the arrangements and the popular structure of samba that bases the compositions. This difficulty, sedimented in the contradictions between musical form and expression, will be overcome in two discs recorded in 1971 (both of which named *Paulinho da Viola*) moment when the work of Paulinho da Viola achieves the autonomy of musical material bias by a popular organization of the problem, without no longer be modern. In the work of Chico Buarque, in turn, one comes an in operation aesthetic antinomy stepped on musical conduct based on bossanovista musical modernity and on musical content cancional fixed in national social inequalities, by organizing a "Principle of Style" whose cores is the commiseration of the progressist musical focus in front of the inequities presented. This contradiction is overcome with the disc *Construção* (also 1971), when the modern musical focus leaves to comment on a distant way the content of songs and begin to understand it in a broader framework, in which the very social field provides a critical target. From hence, the work of both musicians provides a normalization of the aesthetic gains achieved in 1971, with ups and downs that shows the situation of "popular forces" in the face of political and social framework which epiphenomena was the civil-military dictatorship - in this process, the work of Chico Buarque suffers most from the contingency of censorship, causing a strongest process of discontinuity, while Paulinho da Viola was fixed in more cohesive and consistent discs. The beginning of the decade 1980 marks a depletion of musical form and expression of these two authors, with greater breadth and quality in Chico Buarque (whose discs of the early decade serves as a review of the process of maturation, normalization and exhaustion), while Paulinho da Viola presents more uneven discs, with ups and downs very significant. The rise and fall of the "popular forces" that animated the work of the two musicians in scope in the period from the mid 1960's to mid 1970's has not responded more in the same way the socio-historical objectivity. From those musical pathways, recognizing the complex and nonlinear meanings of the works as a whole and of songs in particular, we can draw a picture of the Brazilian social traumas and ways of addressing them.

Keywords: Chico Buarque, Paulinho da Viola, Brazilian musical experience, aesthetics antinomy, Brazilian social traumas.

Sumário

Apresentação	Pág. 01
Secção I. A música popular brasileira: sistema e impostura	Pág. 11
Capítulo 1. “O desencontro choroso da missão desincumprida”: <i>Justificativa geral e esquemática dos pressupostos teórico-metodológico da pesquisa.</i>	Pág. 12
I/1.1. “Tô te explicando prá te confundir...”	
I/1.2. “... Tô te confundindo prá te esclarecer”	
Capítulo 2. <i>MPB: Conceito e experiência.</i>	Pág. 25
I/2.1. Indústria cultural e subdesenvolvimento: esquema geral.	
I/2.2. (Re)produção técnica da música: questões conceituais.	
I/2.3. Funções técnica, artística e social.	
I/2.4. Devagar, devagarinho...	
I/2.5. Samba, expressão da cisão racial.	
I/2.6. MPB: a impostura conceitual.	
Capítulo 3. <i>(Re)arranjos de uma “utopia do som nacional”: A bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade.</i>	Pág. 64
I/3.1. Dupla formação.	
I/3.2. Decantação da nacionalidade.	
I/3.3. Cisão em esferas.	
I/3.4. A bossa nova como projeto modernista.	
Capítulo 4. <i>Um marxismo sincopado: método e crítica em José Ramos Tinhorão.</i>	Pág. 79
I/4.1. Maniqueísmo e lucidez.	
I/4.2. Ascensão social do samba e seu desdobramento dialético.	
I/4.3. As contradições do nacional-popular: o povo como sujeito histórico.	
I/4.4. Qualidade social, determinação e dialética: uma questão de método.	
Capítulo 5. <i>Certa ambivalência “uspianista”: Os dilemas estéticos da canção segundo José Miguel Wisnik</i>	Pág. 104
I/5.1. Acerto de contas.	
I/5.2. Balizas conceituais de Adorno.	
I/5.3. Adorno na berlinda.	
I/5.4. Euforia musical.	
Secção II. Paulinho da Viola e o pressentimento da dialética	Pág. 125
•	
Capítulo 1. <i>O samba da desilusão.</i>	Pág. 126
II/1.1. Harmonia nacional-popular.	
II/1.2. Breque materialista.	
II/1.3. Samba: alegoria e símbolo.	
Capítulo 2. <i>Samba de classe: Tradição e modernidade entre forma e expressão na obra de Paulinho da Viola.</i>	Pág. 141
II/2.1. O samba e os contrapontos da modernização.	
II/2.2. Protagonismo fonográfico e permanência do samba.	
II/2.3. Sobreposição e justaposição de contrários.	

Capítulo 3. <i>Samba Infinito: A utopia das forças populares no samba de Paulinho da Viola.</i>	Pág. 165
---	----------

II/3.1. A reconciliação em negativo.

II/3.2. Emancipação do material e liberdade popular.

II/3.3. “Onde a dor não tem razão”: luto e melancolia na canção de Paulinho da Viola.

Secção III. <i>Chico Buarque e a promessa de felicidade.</i>	Pág. 185
---	----------

Capítulo 1. <i>A comiserção como fundamento estético e político.</i>	Pág. 186
--	----------

III/1.1. Sociabilidade da farra.

III/1.2. O enigma como fundamento compositivo.

III/1.3. Lirismo e narratividade.

III/1.4. Lirismo e narratividade *musicais*.

III/1.5. Aspectos estruturantes da canção.

III/1.6. “Gente Humilde”: a comiserção em estado bruto.

Capítulo 2. <i>Suspensão da promessa de felicidade: A dimensão de classes das canções de Chico Buarque.</i>	Pág. 204
---	----------

III/2.1. A utopia contraditória do samba.

III/2.2. Reconciliação em suspenso.

III/2.3. Indivíduos entre si.

III/2.3.1 Preâmbulo: método de análise e método de exposição.

III/2.3.2 Unidade do diferenciado.

III/2.3.3 Sujeito brasileiro.

III/2.4. A “Roda viva”.

III/2.5. Os limites do primeiro Chico Buarque.

Capítulo 3. <i>“Memórias póstumas de um operário?: expressão cancional e política em Construção (1971), de Chico Buarque</i>	Pág. 244
--	----------

III/3.1. A ironia como forma cancional, ou a crítica do favor.

III/3.2. Os contornos de classe e a totalidade social se fazem samba.

Fecho	Pág. 257
--------------	----------

Referências	Pág. 266
--------------------	----------

Apresentação

Pressupostos da imanência

O que a canção pode falar da história do Brasil? A pergunta, que não é mero jogo de retórica, parece simples demais. Por isso mesmo carrega consigo uma série de armadilhas. A resposta mais fácil – e a mais comum – não gastaria um segundo de reflexão diante da questão; logo afirmaria que a canção pode tudo quando se trata da história do Brasil, simplesmente porque ela seria o principal e mais verdadeiro representante de nossa “identidade” nacional (ou sucedâneos). A bibliografia que se guia por aí abunda. Tomada pelo seu valor de face, rapidamente reconhecida sem mais sob os desígnios de seu caráter imediatamente nacional, a canção é alçada a representante-mor da “brasilidade”. Nestes termos, mesmo quando se orienta a resposta em termos de “representação”, as mediações propriamente cancionais do problema são tomadas como secundárias, e a canção assim fala da história do Brasil desde uma visada externa a ela mesma, capturada num feixe histórico (ou cultural) a que não dá nenhuma resposta singular. Trata-se de uma pura dinâmica da abstração.

A pergunta, de fato, enreda um problema antigo, que diz respeito às relações entre formas artísticas e a história como processo social, tomando-a pelo viés específico da canção. No Brasil, ao menos, o problema agrega ainda uma dimensão especial — é que a experiência intelectual a que podemos dar a denominação de “nacional” fundamenta-se necessariamente em uma formação histórica primeira, seu modelo basilar, a saber: a *literatura*. Esta durante muito tempo foi a única experiência intelectual a acompanhar par e passo as contradições enfeixadas nos dilemas da nação de maneira mais ou menos sólida. Este primado da literatura na experiência intelectual brasileira pode ser avaliado de diversas maneiras. Aquela, contudo, que nos dará inicialmente três pontos de ataque ao problema inicial da relação entre canção e história está formulada no congenial *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido (1997).

Cometendo um crime de lesa-pátria, por motivos de concisão textual, será preciso fazer referência às páginas que antecedem o escopo do livro propriamente dito — a descrição de Antonio Candido parece exigir que a profundidade do experimento teórico levado adiante ali fosse apresentada sob a égide de “estudos de caso”, o que sabemos que não é o caso; a compreensão da densidade do livro, porém, só vai adiante se avaliar pressupostos e interpretações particulares em conjunto. Enfim, nos Prefácios e nos capítulos introdutórios da

Formação da Literatura Brasileira, Antonio Candido nos oferece as chaves para os nossos problemas – que, claro, não se resolvem apenas aí. A questão da visada histórica da literatura é apresentada por uma determinação *dialética* de textos e contexto. Refutando, no Prefácio à 2ª edição, certas críticas aos pressupostos analíticos do livro, Antonio Candido alude à idéia de “sistema” (um ponto de articulação em um processo francamente descontínuo) como um cerne interpretativo da história.

Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético) (idem, p. 16).

Porém, a interpretação crítica da relação entre o “dado histórico-social” e o “dado estético” se dá pelo recurso analítico da sedimentação estética do processo histórico-social. Ou seja, trata-se de reconhecer que “(...) a consideração dos fatores externos (legítima e, conforme o caso, indispensável) só vale quando submetida ao princípio básico de que a obra é uma entidade autônoma no que tem de especificamente seu” (ibidem). O estudo da literatura pelo viés da história não é diferente. “Esta precedência do estético, mesmo em estudos literários de orientação ou natureza histórica, leva a jamais considerar a obra como produto; mas permite analisar a sua função nos processos culturais” (ibidem). É a partir disso que se reconhece a articulação das obras (no caso particular, literárias) no tempo – o “sistema de obras” entendido como o “contexto” de cada obra particular.

A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas (idem, p. 29).

Desta maneira, temos exposto que a relação entre história e estética se dá de duas maneiras, pelo menos. Numa delas, assume-se a noção de que os elementos estéticos têm uma dinâmica própria, num encadeamento particular no tempo, em cujo sistema se pode reconhecer um sentido. Assim, tal encadeamento em sistema pode ser entendido como o contexto histórico de uma obra de arte em particular.

Isto posto, é preciso ressaltar que nesta interação dialética entre o texto e seu contexto particular, há uma indicação precisa sobre outro nível do encadeamento entre história e

estética — aquele em que a obra de arte e o sistema de obras em que se apresenta são reconhecidos como sedimentos (ou, talvez, a precipitação) do processo histórico-social. Também neste caso, Antonio Candido é a baliza crítica. Em sua *Dialética da Malandragem*, Candido (1998) apresenta de maneira nítida e profunda a noção de “redução estrutural”, com o que se organiza uma compreensão crítica das *mediações* entre estética e história. A obra de arte é uma forma de apresentação da história, aquele instante em que a história se precipita e se sedimenta em forma de arte. É, portanto, um vestígio material da história, de sorte que a compreensão dos meandros intimamente estéticos da obra se apresenta como uma compreensão da própria história. Reconhecido em seu contexto de sistema de obras, em que o debate estético se apresenta e se organiza, a obra de arte pode dar a ver a história.

A partir disso podemos voltar a nossa questão inicial, e afirmar que a canção pode falar algo da história do Brasil a partir da análise e interpretação críticas desta complexa articulação entre estética e história — tanto o reconhecimento do sistema particular em que a canção está enredada, como a sedimentação do processo social na singularidade da obra. Assim, é preciso reconhecer na dinâmica da experiência musical brasileira aquilo que pode lhe definir como um sistema, ao mesmo tempo em que, a partir disso, se torna necessário afinar os termos de análise e interpretação críticas da canção. Como veremos adiante com mais vagar, é em meados do século XX que se forma algo como um sistema musical brasileiro — aquele momento em que se constitui o que logo após se passou a chamar de MPB. Os termos próprios a este sistema (mormente sua imersão na indústria cultural) lhe definem o gume estético. De qualquer modo, é exatamente o reconhecimento da fisionomia destes termos e desta “limitação estética” que pode falar algo da história do Brasil.

Porém, a canção não é tão-somente a aparição estética unilateralmente determinada pelo fetichismo da mercadoria. Há nesta experiência também uma dimensão política que pode ser apreendida em seu cerne crítico. Para a compreensão deste aspecto, a literatura cumpre novamente um papel explicativo. É que o contexto estético amplo em que este sistema musical brasileiro se organiza está inapelavelmente assentado naquilo que Antonio Candido (1989a) chamou de “fase de consciência catastrófica de atraso”. Esta se diferencia de uma “fase de consciência amena de atraso”, em que imperava a noção de “país novo”, “(...) que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (idem, p. 140). Esta “consciência amena de atraso” é definidora de elementos literários reconhecidamente importantes. “Com efeito, a idéia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades” (idem, p. 140 e

seq.). A mudança de acento na viragem para uma consciência catastrófica de atraso não é apenas temática. Certamente sua base está no dar a ver da “(...) realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante” (idem, p. 142) — enfim, dos *traumas sociais brasileiros*. A emergência deste novo ponto de vista rejeita a passividade. “Desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas” (ibidem). Enfim, o empenho (também político) próprio de uma sociedade em que a literatura cumpre uma função nacional recuperadora, ou de criação de um solo cultural, por assim dizer, ganha novo caráter com a idéia de “subdesenvolvimento”.

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (ibidem).

Não é exagero afirmar, a partir do argumento de Candido, que a precedência da literatura sobre a economia e a política na tomada de consciência do subdesenvolvimento (ainda que o conceito não estivesse dado, sua figuração já se apresentava ali no que se convencionou chamar de romance de 1930) é também uma espécie de indução à viragem na percepção e apresentação críticas do atraso. No *post scriptum* ao texto sobre “A Revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido (1989b), baseado no argumento de João Luiz Lafetá (2000) sobre a “generalização” e “normalização” literárias do ímpeto vanguardista do decênio de 1920, apresenta um pequeno programa de estudos para a “música popular”.

(...) na música popular ocorreu um processo equivalente de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40 [do século XX], por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário (Candido, 1989b, p. 198).

Como se pode ver, o processo de “generalização” e “normalização” não é uma simples decaída ou regressão. Mas, também, não é uma mera superação de projetos iniciais mais ou menos toscos. A relação entre forma e conteúdo, que é o pano de fundo do problema, indica algo mais profundo. Luís Bueno (2006), em sua magnífica história do romance de 30, repisa o problema desta relação entre a temática social e a forma literária. Esta relação costuma ser compreendida como uma dicotomia, de modo que se privilegia um dos pólos em detrimento do outro. Bueno, amplamente assentado em Antonio Candido e João Luiz Lafetá (2000), sugere que, ao invés de cortes abruptos entre as obras de Graciliano Ramos ou José Lins do Rêgo (entre outros) e as de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, é preciso ver o fio vermelho que define uma continuidade objetiva. Isto porque, já na emergência da temática social a aparição do “outro” exige novas formas literárias de lidar com a questão – e estas formas nem sempre foram rasas, muito pelo contrário.

Uma abertura deste tipo [para a figuração dos “marginalizados”] coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com um outro. Esse problema foi vivido em profundidade pelos autores daquela década [de 1930] e bem ou mal resolvido de várias maneiras (Bueno, 2006, p. 23).

E é exatamente nesta emergência dialética do “outro” como tema e sua exigência de novas figurações que está aquela indução da literatura sobre a experiência cancional brasileira, que tem ela mesma um processo mais ou menos descontínuo que encontra, contudo, seu lastro objetivo na lide cancional com a temática social pungente. Bueno aponta, de passagem, a canção engajada nos anos 1960 como um “efeito” das questões projetadas pelo romance de 30, o que é certamente apenas um resultado entre outros do processo sugerido por Antonio Candido. Agora, como se pode perceber no trecho de Antonio Candido acima citado, as formas que estão em jogo na experiência cancional brasileira são elas mesmas oriundas do universo deste “outro” (ou, no mínimo, trata-se de alguma contribuição formal qualquer, além de temática, dos “marginalizados”). O samba como expressão cancional pode ser muito bem reconhecido como uma contribuição formal deste tipo que se desdobra, por exemplo, para além dos estratos dos “marginalizados” a partir da “fase de consciência catastrófica de atraso”. Trataremos do problema de forma pormenorizada mais adiante. O que nos interessa ressaltar aqui é a explosão formal e temática deste outro, tendo o romance de 30 como momento-chave, reconhecendo sua importância para a experiência cancional brasileira e para uma possível interpretação desta experiência pelo conceito de sistema, percebendo aí seu lastro crítico. Este é um caminho bastante fecundo para uma resposta à pergunta inicial.

Assim, podemos definir que o interesse do presente trabalho é a *experiência musical dos traumas sociais brasileiros*, tomando como balizas o fim da década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970. O escopo da presente pesquisa, bem como seu recorte, está concentrado no que podemos chamar a “era heróica da MPB”, período que de meados dos anos 1960 a meados dos anos de 1970, e que coincide mais ou menos com o período de instalação da ditadura pelo golpe civil-militar em 1964, seu endurecimento (para a classe média intelectualizada) com o AI-5 em 1969 até o início de sua distensão em 1974. Nesta, queremos reconhecer a experiência musical dos traumas sociais brasileiros, ou seja, a figuração musical do quadro sócio-histórico brasileiro tendo os esbulhados pelo processo como tema privilegiado pelos músicos – o que sugere definições variadas e contraditórias de “povo brasileiro”, bem como o cerne dos antagonismos sociais definidores deste. Para tal, centramos nossa abordagem na obra poético-musical de dois personagens centrais desta história: Paulinho da Viola e Chico Buarque de Hollanda. Em ambos, temos um primeiro período de ordenação dos problemas e materiais musicais, até a consolidação e viragem destes problemas (no primeiro caso, com “Sinal Fechado”, em 1969, no segundo com “Roda Viva”, em 1968, e “Sabiá”, em 1969) e sua realização máxima (em Paulinho, com os dois discos de 1971 que levam seu nome, em Chico com *Construção*, também de 1971). A interpretação da obra cancional mencionada vale como *uma compreensão musical do processo político correlato da ditadura civil-militar*: por meio da análise e interpretação da obra cancional de ambos pretende-se reconhecer a fisionomia do período histórico de acirramento da ditadura militar na imagem poético-musical de sua violência. Na esteira do argumento apresentado acima, os “traumas sociais brasileiros” são entendidos aqui como o longo processo de esbulho e espoliação a que o “povo” é submetido, resistindo ou aderindo. Por “povo”, entendemos, na trilha dialética de Gramsci (com fundamento em Marx), o conjunto das classes subalternas que, compreendido como um princípio social de totalização, põe em questão a própria dinâmica social — no que as relações entre “povo” e “nação” expõem as fraturas da totalidade. Os cancionistas escolhidos para este estudo são nomes fundamentais do “triunfo avassalador da música popular nos anos 60” e que tem por premissa temática e formal variações deste “outro” tido como determinação fundamental do momento. O período recortado para o trabalho crítico foca um momento chave destes “traumas sociais”: o esmagamento pelo golpe civil-militar de 1964 da, naquele instante cada vez mais intensa ao mesmo tempo em que “desarticulada”, mobilização popular contra as desigualdades sociais perpetradas pelo subdesenvolvimento — uma interessante culminância da “consciência catastrófica de atraso” e seu trágico dismantelamento. Desta estratégia política levada adiante

pelo golpe com o uso da violência, desmobilizou-se também a perspectiva radical de conjugação à esquerda entre intelectualidade de classe média e classes populares, figurada no melhor (e no pior) da produção artística (literária, cancional, fílmica, teatral etc.) da época, perspectiva que se apresentou como possibilidade efetiva no terreno fértil de então e de que o governo trabalhista de João Goulart é a imagem política mais conhecida (como ápice do trabalhismo nacional-estatista conjugado ao empreendimento nacional-desenvolvimentista). Este esmagamento atingiu principalmente àqueles indivíduos das classes populares organizados politicamente e em menor proporção àqueles intelectuais e artistas da classe média politicamente engajados nas lutas populares.

Especificamente no campo da cultura, tratava-se de eliminar com o golpe militar qualquer possibilidade de fazer valer as idéias (nem de longe unívocas) de politização da produção artística, principalmente no que diz respeito àquele amálgama explosivo à esquerda entre as classes populares e a classe média engajada. Mais do que a denúncia das desigualdades sociais perpetradas pelo subdesenvolvimento, em casos como o de “Cabra Marcado para Morrer” (o filme ficcional abortado pela força do golpe e que depois, em 1984, vira objeto do documentário que leva o mesmo nome) ou do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (em suma, a experiências mais ou menos ligadas ao CPC-UNE), tratava-se de um possível laboratório para sua superação – este, enfim, um horizonte presente naquele instante. Assim, esta consciência política na produção artística, que não aparece de súbito e isolada do contexto histórico, como sugerimos acima, permanece ativa mesmo ao perder seu chão de mobilização popular (esta sim um alvo preferencial do golpe militar). Nestes termos, a música popular brasileira se encontra na encruzilhada dos “traumas sociais brasileiros” pela perpetuação da consciência catastrófica do atraso dada a inércia de sua força. Ainda que, possivelmente salvo apenas por “Para não dizer que não falei de flores” (Geraldo Vandré) – já do fim da década de 1960, logo em terreno completamente perdido, que é de fato aquele que nos interessa aqui mais de perto –, não tenhamos no Brasil propriamente uma “música de barricada”¹, a experiência cancional brasileira tem relação mais ou menos direta com as lutas políticas encampadas pela mobilização popular do período imediatamente anterior ao golpe. De maneira resumida, podemos dizer que a experiência cancional para a qual direcionamos

¹ Este apontamento certo foi feito durante o processo de qualificação pelo professor Marcos Napolitano. De qualquer modo, podemos reconhecer a idéia nas provocações no calor da hora (em 1968) de Walnice Nogueira Galvão (1976), em seu célebre “MMPB: uma análise ideológica”. É certo também afirmar que a canção citada de Vandré encontra sua motivação no texto de Galvão – algo a que, faz algum tempo, fui chamado a atenção por Lunde Braghinni.

nossos ouvidos figura, nos melhores casos e nem sempre de maneira voluntária, o duro processo de compreensão da perda de chão histórico e da derrota política.

Nos casos particulares de Paulinho da Viola e Chico Buarque, estamos diante de um processo de combate de idéias, em que o sistema musical brasileiro, os temas e as formas cancionais estão colocados em tensão de maneira a revelarem o estado dos traumas sociais brasileiros e a posição política da canção diante deles. Por darem tratamento formal e expressivo a estas questões, tanto sociais quanto cancionais, ligadas ao amplo campo de problemas enfrentados pela mobilização popular contra o subdesenvolvimento, é que a obra dos dois cancionistas em questão devem ser consideradas como de suma importância para a compreensão da história do Brasil. É por meio da interpretação da precipitação cancional dos problemas sociais e políticos que levaremos adiante este texto, de maneira que podemos dizer que estamos buscando compreender o processo de aprendizado da música popular diante da história. Mas, nos termos da articulação entre estética e história como posto por Antonio Candido, é preciso dizer ainda que os desdobramentos da canção não acompanham imediatamente os desdobramentos da experiência política e social. Portanto, de fato o presente trabalho se direciona pela elucidação dos aspectos cancionais das obras estudadas, procurando interpretar os desdobramentos históricos desta como um processo de vinda à superfície dos elementos explicativos da dinâmica social e política. Portanto, o cerne do presente trabalho se fia na idéia de que há uma dinâmica na obra de cada cancionista estudado, passível de ser percebida em seu desenrolar, que sedimenta (ou precipita) o contexto histórico social e político. Veremos que este período, por acaso, coincide nos dois cancionistas, num desdobramento da idéia, que se apresenta desde as primeiras canções, até o momento em que esta idéia adquire uma síntese. Assim, dando maior precisão ao recorte temporal da tese, interpretaremos os discos dos cancionistas em questão que vão de 1966, início da carreira fonográfica de ambos, até 1971, ano em que ambos lançam os discos em que suas obras alcançam uma figuração exemplar do processo político e social correlato.

Assim, tendo em vista a avaliação histórica do problema, iniciaremos, na Secção I, pela tentativa de organização de marcos conceituais e historiográficos, a partir da “música popular brasileira” (com minúsculas ou maiúsculas) como problema central – para isto, percorreremos alguns nomes dos estudos musicais brasileiros (basicamente Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão e José Miguel Wisnik). Inicia este trabalho de revisão da “fortuna crítica” um capítulo dedicado à compreensão do sistema da MPB como uma impostura conceitual, tomado então como aporte teórico principal da pesquisa.

Logo após, passaremos à interpretação das obras em questão. À maneira de uma abordagem micrológica encontraremos na análise detalhada de canções e obras dos autores citados a porta de acesso para o raciocínio historiográfico, buscando marcos e argumentos com que inquirir o processo histórico, de que a ditadura civil-militar é seu correlato político.

Assim, na Secção II procederemos ao trabalho, por assim dizer, de uma hermenêutica histórica da obra de Paulinho da Viola — em que a relação entre figuração cancional e temática social apresenta os contornos da tensão entre raça e classe como eixo constitutivo não só das classes populares, mas da totalidade social brasileira e suas cisões e antagonismos, o que coloca novos problemas para a compreensão do período estudado.

Em seguida, na Secção III, passaremos à interpretação análoga da obra de Chico Buarque de Hollanda, buscando organizar argumentos sobre as figurações ali formuladas do processo social brasileiro — nesta, será peça central a representação das classes populares, bem como a relação destas com a enunciação poético-musical, que varia de posição de classe com o passar do tempo, o que nos dá uma desinência da dinâmica histórica em contexto.

No Fecho, apresentam-se os resultados alcançados pelas análises e interpretações dos cancionistas em escopo em comparação com a experiência musical brasileira. Em termos análogos aos apresentados anteriormente, em que a temática social exigiu da literatura novas formas de figuração a partir do decênio de 1930, é de se esperar que o interesse pela cultura na história reconheça a força do debate estético para sua dinâmica interpretativa, de modo que “novos” objetos exijam “novos” métodos de abordagem.

Secção I

A “música popular brasileira”: sistema e impostura

Alguns esquemas conceituais e historiográficos sobre a *experiência musical brasileira*¹

¹ Esta secção da Tese visa preencher o requisito académico de capítulo referente à “análise historiográfica, conceitos e métodos”. Enquanto tal, menos do que uma análise extensa, fechada e total da crítica musical brasileira, esta secção tem apenas o interesse de organizar alguns conceitos, fundamentados no comentário da historiografia e da crítica musicais, para a pesquisa histórica que se segue no restante da tese. Ademais, é importante ressaltar que não se trata aqui de organizar um esquematismo alheio ao objeto específico de estudos. Muito pelo contrário, definindo o leito onde os cancionistas específicos serão estudados, espera-se principalmente reconhecer os princípios de validade geral do contexto cancional, a que Chico Buarque e Paulinho da Viola respondem cada qual a seu modo. Sem isso, pressupor de imediato que a análise de canções ligadas à música popular brasileira pode responder a problemas históricos diretamente por meio de uma crítica imanente é, no mínimo, reduzir o melhor da tradição crítica a metodologia disponível entre outras. Sem fazer da necessidade uma virtude, trata-se de demonstrar para as pesquisas historiográficas a articulação possível das partes do trabalho intelectual.

- Secção I, Capítulo 1 -

“O desencontro choroso da missão ‘desincumprida’”²

Justificativa geral e esquemática dos pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa

Se é verdade que o pensamento crítico sobre o espírito dominante e o conhecimento real das relações sociais de uma época se interpenetram e sustentam reciprocamente, aquilo que se designa por “Sociologia da Cultura”, uma expressão que, já de si, é suscetível de despertar desconfianças, não deverá esgotar-se no exame do contexto social em que as obras de arte operam e, outrossim, aprofundar o sentido social das próprias obras e, por conseguinte – e não em última instância – o significado das mercadorias que, hoje, substituem, em grande parte, a autonomia da obra artística. Quer dizer, a arte será tomada como objeto de uma investigação que nela desvende uma inconsciente historiografia da sociedade.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, “Sociologia da Arte e da Música”.³

I/1.1. “TÔ TE EXPLICANDO PRÁ TE CONFUNDIR...”

O advento da Bossa Nova, entendida na sua dupla acepção de objetivação artística e de rótulo no jargão jornalístico e publicitário, deu direito de cidade definitivo a uma argumentação sobre a música popular brasileira que privilegie sua dimensão *estética*. Não que isso tenha acontecido de imediato, afinal a Bossa Nova é resultado de um *processo*, que tem no sistema de argumentos referido uma outra sedimentação, mas é certo que o debate sobre música popular no Brasil como o conhecemos só ganhou plena possibilidade a partir do momento em

² O título deste capítulo, bem como de seus itens, são trechos de canções de Tom Zé: o título do capítulo é um trecho de “Correio da Estação do Brás” (“Feira de Santana”), do disco *Correio da Estação do Brás*, de 1978; e o dos itens são trechos de “Tô”, em parceria com Elton Medeiros, do disco *Estudando o samba*, de 1976.

³ Modificando-se os termos “sociologia da cultura”, bem como “sociologia da arte e da música”, por “história social da cultura” e “história social da arte e da música”, respectivamente, não haverá alteração no sentido final do trecho citado, com grifo meu. De antemão, afirmo que este é o programa geral da presente pesquisa. Obviamente, levando em consideração que aqui se trata exatamente de desvendar os meandros contraditórios de um objeto tensamente fincado no universo da mercadoria – o que implica, obviamente, em uma redefinição de móveis críticos específicos. Por isso, a necessidade de uma definição esquemática dos pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa.

que alguns músicos basearam-se em uma organização por assim dizer *abstrata* da produção artística. Ela faz jus a todos os desdobramentos de problemas por assim dizer técnicos, via de regra especificamente voltados para a Rítmica, já colocados desde a consolidação do samba. Trocando em miúdos, tentando se distanciar de uma definição por assim dizer normativa (ou “cultural”) da música popular, cancionistas como João Gilberto e Tom Jobim buscavam soluções eminentemente *estéticas* para sua produção, *para o bem e para o mal*. Assim desvencilhavam-se da determinação de modelos, *Standards* (não muito) variados de produção de canções (que foi a principal cristalização histórica da música popular no Brasil): bolero, samba-canção etc. Certamente, o “influxo externo” do *cool jazz* foi fundamental; porém, e aí a novidade, este passou de modelo decalcado ou justaposto a “padrões nacionais” à necessidade de imersão no trabalho intra-artístico, com um resultado *moderno e brasileiro* (pelo menos no melhor de João Gilberto e Tom Jobim). No choque entre “influxo externo” e material nacional, que *nunca* resultara em mero decalque no melhor da experiência musical brasileira, a novidade estava no poder de síntese, no interior do conteúdo prioritariamente musical da questão, de toda uma sorte de desdobramentos que passam pelo piano de Ernesto Nazareth, pelo samba do Estácio, pelas composições de Villa-Lobos, pelos arranjos de Pixinguinha e assim por diante. A música popular, entendida até então como um elemento de entretenimento, onde corria a complexidade de seus problemas, conquista para si uma dimensão exclusivamente estética, que se explicaria apenas por análises de sua linguagem cancional (poético-musical), realizando os anseios pungentes da produção cancional até ali. Foi a partir da tentativa de dar um estatuto artístico para a música popular no Brasil que ganhou impulso o debate sobre o assunto tal qual ele se apresenta, desde então, nas críticas jornalísticas e nos trabalhos acadêmicos.⁴ De fato, tal debate adquiriu as mais variadas nuances, que vão desde a fidelidade ao debate estético como válido em si e por si, até a explicação sócio-econômica de variáveis na vendagem de discos, todas garantindo hoje grande espaço no circuito de dissertações e teses. Sem ter a pretensão de unificar a gama de explicações da música popular brasileira, a presente seção da tese busca sugerir um fundo comum para nossa “fortuna crítica”. Tal fundo, já é possível adiantar, vem da própria estrutura do objeto. Em outras palavras, mesmo sendo os objetos de estudos determinados de

⁴ Os exemplos clássicos são *Balanço da bossa*, organizado em 1968 por Augusto de CAMPOS (1993) como textos dele e outros autores publicados ao longo da década de 1960, e *Música Popular: tema em debate*, de José Ramos TINHORÃO (1966). Para a imersão estética do livro de Augusto de Campos, ver a análise de Cláudia Neiva MATOS (2003). Enor PAIANO (1994) dá atenção especial para o advento da bossa nova como momento-chave na experiência musical brasileira, bem como Marcos NAPOLITANO (2001 e 2007), ao mesmo tempo em que sugerem que esta não é uma ruptura, mas, na verdade, uma síntese. Retiro o central do raciocínio aqui apresentado destes dois últimos autores.

diferentes maneiras, as diversas abordagens gravitam em torno de uma mesma linha estruturante; como veremos, trata-se do sentimento de *ambivalência* na experiência musical brasileira. Tal fato tem matriz no início do século 20, basicamente em Mário de Andrade, em cujos escritos já podemos intuir pressupostos da questão, mesmo que o problema não estivesse absolutamente constituído (argúcia premonitória do crítico ou manutenção anacrônica dos argumentos do modernista?). A experiência musical brasileira e seu debate engendram um objeto escorregadio, ambivalente, de sorte que uma postura crítica e dialética parece não encontrar suporte interno, ou ainda tende a aparecer de antemão como estranhamente conservadora. A alternativa, pressuposta ao longo do texto, está na elucidação histórica da *formação da música brasileira*. E esta exige que a compreensão histórica do problema se dê por meio da análise e interpretação estética de obras musicais, reconhecidas em seu fundamento interno, na dinâmica social que aí se sedimenta, bem como na ligação da obra singular com as demais obras que formam a experiência musical brasileira.

De qualquer modo, foge ao escopo desta tese a avaliação crítica do processo formativo da experiência musical brasileira, que deve dar atenção, caso a caso e no todo, aos mais diversos cancionistas implicados nesta dinâmica. A bem da verdade, podemos nos valer de trabalhos de fôlego sobre a música popular brasileira que nos indicam as engrenagens gerais do problema.⁵ O queremos aqui é flagrar na articulação dos trabalhos de interpretação com as canções por eles analisadas o estatuto crítico da experiência musical brasileira, o que depende de uma espécie de determinante geral da música popular brasileira, seu fundamento objetivo. Como veremos adiante, o princípio de totalização da experiência musical brasileira, organismo conceitual contra o qual lançaremos as canções a serem interpretadas tendo em vista o conhecimento histórico, não se fecha exclusivamente em sua validade estética, cuja sustentação não é autônoma – a fricção desta dimensão estética da canção com seu caráter inalienável de mercadoria se resolve numa chave dialética cujo fundamento objetivo não brota do próprio objeto de maneira soberana, mas apenas com uma visada interessadamente política dele. É isso, enfim, que se espera sugerir pormenorizadamente nesta seção da Tese. Para tal, foram eleitos alguns pontos de avaliação, por se tratarem de momentos decisivos do processo. O critério de verdade da escolha destes pontos explica-se neles mesmos, como será possível perceber em cada capítulo daqui para frente.

⁵ Por exemplo: do citado Tinhorão, temos a *História Social da Música Popular Brasileira* e a *Pequena História da Música Popular Brasileira*. Recentemente, Jairo Severiano publicou sua *Uma História da Música Popular Brasileira*. Por meio de um interesse voltado para a questão da tradição, Marcos Napolitano (2007) publicou recentemente o seu *A síncope das idéias*, que nos será muito útil ao longo do texto.

I/1.2. “...TÔ TE CONFUNDINDO PRÁ TE ESCLARECER”.

Em seu *Studying popular music*, Richard Middleton organiza uma série de categorias e esquemas pertinentes também para o estudo histórico da “música popular brasileira”, exatamente por sua concentração em um objeto específico, ainda que o “estudo cultural da música” que o autor nos apresenta não se recuse a ocupar a posição de critério universal. Middleton, já no prefácio do livro, argumenta que a parcialidade de seu estudo relativo aos EUA e Inglaterra pode ser adaptada, levando-se em consideração as características particulares dos países do (antigo) bloco soviético ou ainda da África, América do Sul e outras partes do Terceiro Mundo – todos fora de sua competência, como ele mesmo afirma (o que vale também para a “música popular européia” e todas as demais anteriores ao século XIX), significando isso uma razão pragmática, além de honesta, para não levar os estudos tão longe. O Autor desenvolve seu raciocínio da seguinte forma:

Parece ser o caso de dizer que, fazendo sentido falar sobre “música popular” em sociedades pré-industriais ou não, várias das repercussões atualmente ligadas a este termo só aparecem quando tais sociedades passaram pelo impacto da “modernização” (em todas as suas variantes locais); neste momento (que pode variar desde o final do século XVIII na Inglaterra até virtualmente o presente em algumas aldeias isoladas) todo o campo sócio-cultural passa por uma reestruturação profunda a ponto de mudar os termos do debate. Ao mesmo tempo, também é o caso de dizer que, durante a última metade de século [XX, MDB] particularmente, as músicas populares americana e, em menor escala, britânica difundiram-se mais amplamente do que qualquer outras; para o bem ou para o mal, elas constituem um setor dominante com o qual músicas diversas ou em concorrência devem concordar. Além disso, acredito que a posição teórica advogada neste livro pode, *em princípio*, ser aplicada a estas outras músicas – ou seja, assumindo que fatores locais de limitação (tais como relações sociais pré-capitalistas, formação social do capitalismo de estado, ou os efeitos do colonialismo e da dependência pós-colonial) sejam levados em consideração. Esta não é uma posição inteiramente satisfatória – uma introdução compreensiva aos estudos da música popular deveria tomar o todo da música mundial como seu assunto e deveria refutar qualquer perspectiva culturalmente privilegiada –, mas eu não acredito que ela seja insatisfatória o suficiente para viciar o argumento do livro (Middleton, 1990, p. vi, tradução minha).

A questão, enfim, está em onde a mão irá pesar: se na decisiva maleabilidade teórica, supostamente volátil o suficiente para adaptações aos mais variados fatores locais, ou se na ressonância dos achados a respeito de características decisivas (sociais e estéticas) da “música popular” tal qual configurada no centro hegemônico do que provisoriamente podemos chamar de “sistema mundial produtor de mercadorias musicais”⁶. No primeiro caso, um desavisado

⁶ Vi a primeira aparição deste termo no texto de Rafael BASTOS (2005) sobre a viagem em 1922 dos Oito Batutas a Paris. O argumento nos é muito caro, pois coloca todos os elementos de interesse em forma conceitual: um sistema de mercadorias especificamente musicais e de caráter mundial (o que implica em dinâmicas desiguais e combinadas), que nos exige uma organização crítica, com sua dimensão estética, para acompanhar o que ela nos oferece de conhecimento sócio-histórico.

pode achar que o livro de Middleton se resume a (mais) um esquema multiculturalista, no que encontrará suporte em diversas passagens do texto, inclusive a ponto de refutar, inteiramente balizado pelo Autor, qualquer pretensão materialista. Esta, presente no segundo enunciado, e que, salvo engano, é guia do presente trabalho (bem como do texto de Middleton, ainda que em diferentes matizes), deve manter o esforço concentrado de não sucumbir à tentação de “aplicar a posição teórica” de Middleton, o que em diversos casos do debate brasileiro seria trocar um equívoco por outro. O pulo do gato intentado ao longo deste trabalho, dialético por princípio, consiste em organizar marcos comparativos entre os pressupostos analíticos de Middleton e outros autores do “cenário internacional” (ou seja, em geral norte-americanos e ingleses, com exceção de Theodor Adorno, filósofo alemão) com alguns nomes importantes dos estudos de música popular no Brasil que, ao se voltarem para a difícil articulação entre argumento exterior e objeto nacional, organizaram diferentes filtros críticos. Tudo isso com a certeza objetiva de que os argumentos expostos se relacionam com o objeto de estudos aqui em questão.

Para efeitos de explicação de motivos, se ainda fosse necessário, podemos iniciar o esforço comparativo sustentando que o trabalho de Middleton nos dá uma indicação prospectiva para o estudo histórico da música popular brasileira, conforme adiantado acima. Isso porque, logo no início do livro (idem, p. 03 e seq.), o Autor, recorrendo às *Palavras-chave* de Raymond Williams (ver WILLIAMS, 2007, p. 318-320), busca especular exatamente sobre a *dimensão histórica* da idéia de “música popular”. Tomando por parâmetro a experiência norte-americana e inglesa, Middleton apresenta-nos uma tipologia das categorias explicativas do termo como resultado de certa trajetória histórica. Logo no início de seu livro citado mais acima, Middleton (op. cit.) busca organizar argumentos em torno das definições utilizadas para o termo “música popular”. A guisa de contraste conceitual diante da dinâmica histórica nacional, convém observar atentamente os percursos analíticos seguidos pelo Autor, a quem passo a glosar. Inicialmente, apoiando-se em idéias de artigo de Frans A. J. Birrer, que pergunta exatamente pela necessidade de definição do termo “música popular”, Middleton apresenta uma tipologia das definições existentes (que aparecem tanto isoladas como em relação uma com as outras), a saber — a) normativas: “música popular é um tipo inferior”; b) negativas: “música popular é uma música que não é outra coisa (normalmente música ‘folclórica’ ou ‘artística’)”; c) sociológicas: “música popular é associada (produzida para ou por) um grupo social particular”; e d) tecnológico-econômicas: “música popular é disseminada pelos meios de massa e/ou em um mercado de massa” (idem, p. 04, tradução minha).

Logo a seguir, Middleton arrola as deficiências de tais definições, as quais apresento resumidamente. Obviamente, a primeira baseia-se em um critério absolutamente arbitrário. Já a segunda, além de sustentar-se também em um critério arbitrário, conjuga-se a partir de uma dificuldade de definição de “fronteiras” (onde “termina” a música folclórica e onde começa a “música popular”? qual é a diferença entre “música popular” e “música artística”?). Isto leva a caracterizações difíceis de sustentar, como, por exemplo, a idéia de que a “música artística” é complexa, difícil e exigente demanda a definição de “música popular” como “simples”, “acessível”, “fácil”. Porém, assinala o Autor, assim como peças comumente incluídas na categoria “artística” (como várias canções de Schubert) têm como atributo a simplicidade, também os discos dos Sex Pistols não podem ser definidos como “acessíveis”, o trabalho de Frank Zappa dificilmente cabe baixo a rubrica de “simples” e Billie Holliday não combina com a idéia de “fácil”. A terceira categoria, ainda segundo Middleton, falha ao reduzir imediatamente o campo musical à estrutura de classes. Como afirma o Autor

(...) tipos e práticas musicais, mesmo aqueles tipos da grande minoria, nunca podem estar completamente encerrados em contextos sociais particulares. A mobilidade social e a fluidez de classe fazem isso óbvio hoje, assim como faz o crescente caráter diferenciado dos meios de difusão e dos mercados culturais (ibidem, tradução minha).

Por fim, afirma Middleton que a quarta categoria é insatisfatória por dois motivos: primeiro, porque os métodos de difusão em massa desenvolvidos desde o século XIX atingiu a todas as formas musicais, de sorte que, assim, todas estas podem ser compreendidas como mercadorias; segundo, todas as formas de música popular podem, a princípio, ser difundidas prescindindo dos meios de comunicação.

Exposta a tipologia de definições para “música popular”, Middleton passa a apresentar duas abordagens gerais que correntemente sintetizam as definições citadas acima tanto no discurso acadêmico quanto no senso comum, quais sejam — 1) positivista: centrada no sentido *quantitativo* de “popular”, interessada em trabalhar com os itens “mais populares” da música popular, no sentido daquelas mais disseminadas nos meios de comunicação de massa; e 2) essencialismo sociológico: “a ‘essência’ do popular é constante, embora varie se ela é vista como oferecida desde cima ou engendrada desde baixo, se ‘o povo’ é observado como um sujeito histórico ativo, progressista ou um ingênuo manipulado” (idem, p. 05, tradução minha). O Autor busca, a partir de críticas ao que seriam os aspectos centrais destas abordagens, diferenciar o seu rumo teórico-metodológico, que é sem dúvida de grande proveito por indicar uma série de preocupações pertinentes.

Middleton aponta para o aspecto reificador da música popular levado adiante pela abordagem positivista. Isso pode ser reconhecido de várias maneiras. De modo geral, o cerne do problema está na adoção de mecanismos do mercado fonográfico como elementos de análise e interpretação da música popular. No caso da assim chamada abordagem positivista, este problema é mais evidente, posto que esta só se interesse pela medição e tabulação de dados de vendas e difusão. Mesmo se pensarmos nos termos próprios da abordagem positivista, é factível lembrar que suas bases estatísticas não são confiáveis, tanto por sua insuficiência quanto por sua manipulação. Ou seja, as estatísticas costumam tratar de forma planificada mercados heterogêneos. A categoria “juventude” tem, na abordagem positivista, especial atenção, visto que jovens costumam gastar parte desproporcional de seu tempo e dinheiro com artigos de lazer como produtos fonográficos, de maneira que tal abordagem negligencia outras faixas etárias e seu consumo musical. Middleton lembra, a partir disso, que a abordagem positivista está mais interessada no “momento de troca” do que no “momento do uso”, o que implica em ignorar formas musicais não-mercadológicas. Além do mais, tal abordagem costuma estandardizar escalas temporais diferentes – quer dizer, os números estatísticos costumam ignorar diferenças temporais, por exemplo, no período de venda de uma dada quantidade de artigos fonográficos. Enfim, “[...] a abordagem positivista mede não a ‘popularidade’, mas vendas. O resultado disso é a reificação da música popular, tratando canções meramente como objetos, negligenciando sua atuação na prática cultural ou ‘way of life’” (idem, p. 6, tradução minha).

Já a abordagem essencialista tem uma base mais qualitativa do que quantitativa. Ela assume tanto uma perspectiva “desde cima” como “desde baixo”. No primeiro caso, “popular” é intercambiável com “massa” ou “comercial”, baseando-se em princípios como “manipulação” e “estandardização”. No segundo caso, “popular” significa “do povo”, e seus conceitos fundamentais são “autenticidade”, “espontaneidade” e “raízes”.

Em ambos os casos o problema é que o processo cultural concreto, em locais históricos particulares, são reduzidos a um esquema abstrato. *Contradições* no interior do processo produtivo são ignoradas. Consumidores são observados ou como receptores vazios, pelos teóricos da cultura de massas, ou como uma classe inerentemente oposicionista, pelos ultra-esquerdistas buscando por um proletarianismo puro. Mas, na prática, nem a música popular, como quer que seja compreendida, nem seus Outros – ‘canção folk’, ‘música tradicional’, ‘música artística’, ‘música burguesa’, ou qualquer outra – caminha para o estágio histórico nesta forma não contaminada (idem, p. 06, tradução minha).

Middleton sugere que o problema está nas definições extremamente rígidas, que dividem o campo musical em pólos dicotômicos (entre bom e ruim, elitista ou massivo, alto

ou baixo, aristocrático ou plebeu, e assim por diante). O Autor ressalta, de todo modo, que distinções são necessárias em sociedades internamente diferenciadas, “senão importantes tensões e conflitos passarão despercebidos” (ibidem, tradução minha) — voltaremos a esta questão. Por ora, o que nos interessa aqui é que Middleton sugere a necessidade de não tomar o termo “música popular” como absoluto, e disso tira duas linhas-mestras de raciocínio:

A ‘música popular’ (ou como for) só pode ser observada apropriadamente dentro do contexto da *totalidade do campo musical*, no qual ela é uma tendência ativa; e este campo, juntamente com suas relações internas, nunca é imóvel – ele está sempre *em movimento* (idem, p. 07, tradução minha).

Este é o cerne do esquema teórico de Middleton, apresentado por ele em termos *topográficos*. Sua base conceitual está em Stuart Hall, para quem a “cultura popular” não pode ser caracterizada apenas no sentido da tradição popular de resistência nem tampouco no sentido das formas de sobreposição a esta tradição.⁷

“O que o termo ‘música popular’ tenta fazer é colocar um dedo neste espaço, neste terreno, de contradição – entre ‘imposto’ e ‘autêntico’, ‘de elite’ e ‘vulgar’, predominante e subordinado, antes e agora, deles e nossos, e assim por diante – e organizá-lo de maneiras particulares” (ibidem, tradução minha).

Middleton alerta que este terreno deve ser interpretado a partir de sua chave social específica (ou seja, nacional), bem como de sua condição histórica peculiar. Reconhecido a partir do caso britânico, tomado como modelo, as noções de “cultura” e “popular” aparecem no seio de um estágio histórico-social particular, a saber, a sociedade burguesa, de sorte que esta é a condição de possibilidade do discurso sobre e da “cultura popular”. Chamando a termo Gramsci e a idéia de autonomia relativa das práticas culturais derivada do raciocínio do pensador italiano, Middleton discute o problema das relações entre cultura e poder, incitada pela referência a Foucault e a relação entre discurso e poder. “Embora a estrutura do campo musical seja *relacionada* a estruturas de poder, aquela não é *determinada* por estas” (ibidem, tradução minha, grifos do autor). Usando a linguagem culturalista [apontando que “(...) relações e mudanças culturais não são assim pré-determinadas, mas, ao contrário, produto de negociação, imposição, resistência, transformação e assim por diante” (idem, p. 08, tradução minha)], Middleton não se desfaz da noção de classes, reconhecendo a mediação primeira das

⁷ Não vou poder adentrar diretamente na re-elaboração (implícita, é verdade) que Middleton faz do argumento de Hall, para seus próprios fins. Assinale-se apenas que a tensão dialética, que em Hall apresenta-se como o cerne da “cultura popular” e a partir de onde se deve estudá-la, para Middleton serve como anteparo teórico para referendar a “música popular” como objeto de estudos complexo – de sorte que as tensões políticas apontadas por Hall se tornam problemas meramente conceituais em Middleton.

relações e conflitos de classe, ainda que não prenda formas culturais mecanicamente a isto. A noção de “articulação” que Middleton toma emprestada de Hall, Gramsci e Mouffe lhe leva a se preocupar com os usos que classes particulares fazem de formas e práticas culturais. Conclui Middleton que

(...) apesar de os elementos da cultura não serem direta, eterna ou exclusivamente presos a fatores específicos determinados economicamente tais como posição de classe, eles *são* determinados em última instância por tais fatores, por meio da operação de princípios de articulação que *são* presos a posição de classe. Eles operam combinando elementos existentes a novos padrões ou juntando novas conotações àqueles (ibidem, tradução minha, grifos do autor).

Em fim de contas, o que o raciocínio de Middleton sugere é que o sentido social de uma forma (cultural ou artística) não é imanente, mas provém de fora, de seu uso, e que, por isso, pode se tornar fora de suspeita, em momento de hegemonia cultural não questionada, ou não-natural, em momento de crise. Significa dizer que o reconhecimento da autonomia relativa para elementos culturais e ideológicos (na linguagem marxista clássica, “superestruturais”) faz destes significantes vazios, em disputa. Assim

(...) a mediação [entre cultura e formação sócio-econômica] tem lugar *na luta*: as classes disputam para articular conjuntamente constituintes do repertório cultural de modos particulares, de maneira que eles são organizados em termos de princípios ou conjuntos de valores determinados pela posição e interesses de classe no modo prevalecente de produção (idem, p. 09, tradução minha, grifo do autor).

A crítica se endereça à noção de homologias estruturais entre os diferentes elementos de uma totalidade sócio-cultural. Voltaremos ao problema, na medida exata em que aqui está o nó conceitual de nossa comparação entre Middleton e Wisnik, tendo Adorno por termo comparativo. Por agora, interessa apontar que Middleton aproveita a noção de homologia num sentido que ele chama de “qualificado”. Ele sugere que

(...) algumas estruturas significantes são mais *facilmente* articuladas aos interesses de um grupo do que são algumas outras; da mesma maneira, (...) elas são mais facilmente articuladas aos interesses de um grupo do que àqueles de outro (idem, p. 10, tradução minha, grifo do autor).

Esta dinâmica de analogias termina por prender, até segunda ordem, estas partes que não são atadas imediatamente uma à outra.

(...) por mais arbitrários que sejam os sentidos e convenções musicais – ao invés de serem “naturais” ou determinados por alguma essência humana ou pelas

necessidades de expressão de classe – uma vez que elementos musicais particulares são colocados juntos de maneiras particulares e adquirem conotações particulares, essas podem ser difíceis de substituir (ibidem, tradução minha, destaque do autor).

Middleton ressalta ainda que além das posições de classe, que são centrais, é preciso levar em consideração as dimensões de geração, gênero, etnicidade e nacionalidade, assumindo ainda que qualquer uma dessas possa mediar as demais. Obviamente, o argumento de Middleton como um todo leva a considerar os ouvintes, de maneira que assim se sustenta que “na operação dos processos de articulação, a produção e o consumo estão inextricavelmente atados” (idem, p. 11, tradução minha). Segundo Middleton, tudo isso se altera de acordo com mudanças históricas, o que afeta por vezes a produção e certamente a recepção.

Middleton, sinteticamente, divide a compreensão histórica da música popular em termos sincrônicos, de um lado, e em termos dinâmicos, de outro. A compreensão sincrônica exige da interpretação uma amplitude de escopo que abranja o campo musical como um todo a partir do objeto de estudos. Já a compreensão dinâmica deve levar em consideração o fato de que o campo musical está sempre em movimento, de sorte que a síntese alcançada a partir da compreensão sincrônica deve levar em consideração o fato de que ela tem “qualidades vetoriais”, isto é, um objeto de estudos musical tem “não só um peso no interior do campo, mas também uma direção” (idem, p. 12, tradução minha). O convite para uma abordagem da música que tome a preocupação histórica como ponto de partida é de nosso interesse, quanto mais porque inclui o objeto singular no campo musical como totalidade. Baseando-se na distinção entre dois níveis estruturais apresentados por Gramsci (a saber: o nível da “situação”, que diz respeito às estruturas orgânicas, profundas, em que o movimento histórico se expressa por crises, e o nível da “conjuntura”, de características mais imediatas e efêmeras, ligado ao nível da “situação”, mas com movimentos mais rápidos e pouco significantes, em que as contradições vão se “ajeitando”), Middleton organiza um “esquema histórico” para a música popular, levando em consideração os últimos 200 anos (o livro é da década de 1990), com três momentos de mudanças “situacionais” radicais. Segundo Middleton, estas mudanças parecem ter ocorrido em todas as sociedades desenvolvidas ocidentais, ainda que em diferentes momentos. Por este motivo, este esquema nos serve como parâmetro comparativo.

Middleton estabelece que o primeiro momento de mudanças situacionais dura de fins do século XVIII até a década de 1840, tendo por base a Inglaterra. É o momento que pode ser chamado de “revolução burguesa”, “(...) marcado por complexas e visíveis lutas de classes no interior dos campos culturais, pela expansão do sistema de mercado por praticamente todas as atividades musicais e pelo desenvolvimento e eventual predominância de novos tipos

musicais associados com a nova classe dominante” (idem, p. 13). É neste momento que “(...) a maioria da produção musical está nas mãos de ou é mediada pelos editores musicais comerciais, organizadores e promotores de concerto, gerentes de teatros e tabernas” (ibidem). Na década de 1850, o campo musical já se encontra baixo os valores de variadas frações burguesas. Assim, este campo não era exatamente homogêneo, mas de qualquer modo era dominado por uma “síntese burguesa”.

O segundo período, de acordo com Middleton, pode ser caracterizado como o momento da cultura de massas. A fratura situacional se faz sentir em torno da década de 1890.

Linhagens nacionais permanecem importantes, porém como um pólo de uma tensão contrabalançada por uma crescente internacionalização da cultura, associada particularmente com uma emergente hegemonia americana. Isso se apresenta tanto no conteúdo musical (...) como nos novos métodos de produção, publicidade e distribuição em massa: em resumo, um impulso em direção a “comunicação de mão única” em mercados homogêneos (idem, p. 13 e seq.).

Para um brasileiro, a “internacionalização da cultura” é uma pressão constitutiva bem anterior ao processo de mercantilização apontada por Middleton, que obviamente coloca em novos patamares o “influxo externo”. Para todos os efeitos, é preciso reconhecer na dinâmica monopolística que se inaugura neste segundo momento da periodização de Middleton (enfim, o momento do alastramento da indústria cultural) seus pólos irradiadores. Diz Middleton:

Por volta da I Guerra Mundial, a produção e disseminação musicais encaminham-se para a concentração em uma nova aliança consistindo em um sistema centralizado de publicação (no Tin Pan Alley de Nova Iorque e na Denmark Street de Londres), as rapidamente desenvolvidas companhias de gramofones (por volta de 1910 dominadas mundialmente pela Victor dos Estados Unidos e a Gramophone Co. da Inglaterra) e, um pouco mais tarde, o novo meio do rádio; em torno do fim dos anos 1920, podemos adicionar a indústria de filmes também (idem, p.14, tradução minha).

Middleton aponta para o desenvolvimento de vanguarda do modernismo como uma resposta contra o novo rumo em direção à mercadorização total. “Doravante ‘indústria’ e ‘arte’ estariam sempre em luta simbiótica, no interior dos gêneros populares assim como nos de elite” (ibidem, tradução minha). Este é o momento da organização de um consenso musical, coberto por um escopo estilístico restrito à Broadway, Tin Pan Alley e Hollywood e adjacências.

Articulações de contestação das práticas musicais poderiam como regra aparecer desde então apenas no nível do consumo. Mesmo no interior da cultura de elite, em que produtores (compositores) eram nominalmente autônomos, a recusa modernista

tendeu a afundar em uma hegemonia “neoclássica” conservadora (ibidem, tradução minha).

O terceiro período, continua Middleton, pode ser chamado de o “momento da cultura *pop*”, e tem seu marco no fim da Segunda Guerra e no advento do rock and roll. Para Middleton, neste período “(...) a formação cultural monopolista existente tanto confirma a si mesma quanto, em outro nível, se torna de maneira perceptível fissurada, por meio do desenvolvimento de variadas subculturas transitórias” (ibidem, tradução minha). Middleton sugere que as alterações tecnológicas deste momento criam o potencial de novos métodos de produção, ao mesmo tempo em que ocorrem alterações nas relações de produção, como a entrada da juventude operária nas fontes de produção musical e a abertura de um novo mercado jovem, por princípio menos ligado aos elementos de classe já estabelecidos do que a geração mais velha. Este é um momento histórico do “capitalismo de bem estar social” e de certa tolerância liberal, afirma Middleton. “Por volta do fim dos anos 1960, os novos padrões sociais, tecnologias e estilos musicais estavam substancialmente assimilados no interior de um sistema musical industrial reorganizado (...)” (ibidem).

Seguindo os passos sugeridos pela abordagem de Middleton, trata-se aqui de reconhecer que sua lição indica a necessidade de precisar o percurso histórico do que vem a ser “música popular” no Brasil, tanto em sua face concreta (como produto artístico) quanto como conceito, e mais ainda na articulação de ambos. A hipótese deste texto é que os estudos de música popular brasileira herdaram, de alguma forma, a argumentação modernista da década de 1920. Não só isso, mas é mesmo o caso de dizer, como veremos, que a “Música Popular Brasileira” tal qual se consolidou em meados do século XX tem ela mesma um pacto com o modernismo. Os desencontros entre a experiência histórica e a tentativa de sua interpretação será nosso ponto de fuga. O articulador destes desencontros está na noção de *sistema* – ou seja, a experiência musical brasileira pode ser compreendida percorrendo o processo de sua consolidação enquanto sistema.

Isto posto, procederemos da seguinte maneira: 1) serão percorridos criticamente os parâmetros da “noção de MPB”, mote comum no estudo sobre a experiência musical brasileira, para flagrá-la como impostura conceitual; 2) serão inquiridas criticamente a argumentação de três autores importantes sobre a temática da “música popular brasileira”, a saber: a) Mário de Andrade, entendido como a origem dos estudos sobre “música popular brasileira” e fonte da contradição que desembocará, também, no rearranjo comercial do problema (ou seja, na MPB); b) José Ramos Tinhorão, como discípulo de Mário de Andrade que tentou organizar postulados materialistas sobre o assunto “música popular”, tomando

dicotômica e rigidamente a relação entre a “classe média” e a “cultura popular” como seu principal desiderato; e c) José Miguel Wisnik, como outro discípulo de Mário de Andrade, que intentou organizar meios de abordagem propriamente estética da “música popular brasileira”, tomando por ponto de partida a lógica composicional (ambivalente) da canção como porta de entrada privilegiada, com isso abalizando vários móveis críticos de máxima importância, mas também mitigando o problema central da “noção de MPB” como impostura conceitual e sua experiência histórica.

- Secção I, Capítulo 2 -

MPB: conceito e experiência

Um esquema crítico para a interpretação histórica da experiência musical brasileira

A única maneira de avaliar devida e corretamente as canções de sucesso é analisá-las o mais concretamente possível baseando-se em sua própria linguagem e sem importar critérios de fora de sua própria esfera.

Theodor Adorno, “Análise musical de canções de sucesso”

I/2.1. INDÚSTRIA CULTURAL E SUBDESENVOLVIMENTO: ESQUEMA GERAL.⁸

Ao segundo ciclo mental de interesse pela formação (tanto a experiência quanto seu conceito), a que Antonio CANDIDO (1989) nomeou *consciência catastrófica de atraso*, corresponde uma dinâmica concreta determinante, que se pode intuir já na enunciação de seus desdobramentos no campo das idéias. Este segundo ciclo se volta criticamente não apenas para o primeiro, nomeado por Antonio Candido de *consciência amena de atraso*, mas também para o objeto de apreciação deste, de sorte que o atraso, concebido anteriormente de maneira amena como um índice do “país novo” que era o Brasil frente às nações europeias (na verdade, basicamente França e Inglaterra), passa a ser compreendido a partir do *subdesenvolvimento* (daí por diante, EUA à frente como pólo hegemônico) como categoria crítica de análise. Nos dois ciclos a idéia de formação opera um papel fundamental; porém, se no primeiro ela se ancorava na inevitabilidade do processo, a ser desdobrado da pujança própria da “natureza brasileira” – o que, ademais, colocava o debate sobre o atraso em segundo plano, se muito, mitigado por este romantismo vulgar –, no segundo sobressaía-se a necessidade de transformação a partir do fim das desigualdades sociais, tanto em escala local quanto no campo das relações internacionais. Assim, a noção de atraso passa a primeiro plano e ganha contornos precisos a partir de sua compreensão tomando por premissa o *subdesenvolvimento* – ou seja, alça-se a uma crítica do atraso por meio de uma *consciência do subdesenvolvimento*, o que significa dizer que estamos diante não apenas de um ciclo mental, mas também da própria expressão de um processo material. Assim, a noção de que o Brasil é

⁸ Ficará evidente ao longo deste item que seus argumentos são mais especulativos do que resultado de pesquisa documental empírica. Neste ponto, carecemos de trabalho sociológico e historiográfico de maior volume. Ainda assim, as especulações conceituais a seguir, cujo fundamento está num confronto incipiente entre sua lógica inerente e a história em que se desdobra, são fundamentais para todo o restante da Tese.

uma sociedade cindida ganha nova forma conceitual – a nação pode ainda ser o elemento de sutura da cisão social em alguns casos, mas de qualquer modo, mesmo em certo argumento nostálgico de Gilberto Freyre, por exemplo, se torna inescapável a imagem da fratura social como uma definição para o Brasil.

Esta consciência do subdesenvolvimento também tinha morada certa na produção artística (que, aliás, adiantou-se à produção das ciências humanas), de maneira que a figuração da cisão social veio a primeiro plano e engendrou, com esta decisão temática, novas questões de forma e expressão. No caso específico da canção, o processo foi especialmente complexo, posto que diferentes camadas estéticas e sociais se reorganizem em um feito artístico em princípio corriqueiro. Também nesta seara a reordenação material e conceitual tem pacto com a consciência do subdesenvolvimento, que em fim de contas esteve na origem de sua formação. Veremos que certa ordenação da experiência musical brasileira em torno de um sistema coloca em jogo contradições tais que os termos da cisão social se fazem ver de maneira gritante. A questão está em ver estas camadas atuando enquanto uma *totalidade*.

É exato que nos dois pólos articulados da consciência do subdesenvolvimento (a dinâmica material e seu par nas idéias), os problemas específicos em torno da *indústria cultural* se colocam de forma *objetiva*. Ainda que só em fins da década de 1960 e início do decênio de 1970 os textos-chave dos pensadores da Escola de Frankfurt viessem a figurar com alguma ênfase no interior da experiência intelectual brasileira, momento a partir do qual o conceito de indústria cultural passou a vigorar por meio do aporte teórico de Adorno e Horkheimer, antes disso o problema já vinha sendo analisado em seu fundamento objetivo, mesmo sem o conceito que lhe (re)definiria (e confundiria, o que é mais). Quase todos que se colocaram diante do problema de maneira séria em algum instante se depararam com a dinâmica que faz sobrevir à utilização de conceitos como “forças produtivas” e “relações de produção” no campo de estudos da cultura e da arte sem parecer um desvario economicista — de modo que, com o nome consagrado ou não, a dinâmica tomada por objeto ia fazendo jus ao problema crítico.

Carentes exatamente da negatividade dos pares alemães (também, como ser negativo diante da urgência da *formação*?), o resultado dos estudos sobre a “indústria cultural” no Brasil volta e meia se atrelavam por demais ao seu assunto, sempre a um passo da apologética. Ou seja, a crítica (imanente? desfetichizante? afirmativa?) à indústria cultural sempre correu o risco de passar por mera ladainha no Brasil, trocando o interesse formativo por uma afirmação generalizada, sem critério, do que parecesse progresso. Por outro lado, o caráter subdesenvolvido da experiência nacional sugeria inevitavelmente (e confusamente) a

urgência da luta de classes, coisa que se mostrava mais ou menos em suspenso no agudo argumento frankfurtiano. Por certo, também aí na apreensão desta urgência o vigor afirmativo fazia estragos, de sorte que em fim de contas a resolução nacional do divórcio objetivo entre crítica desfetichizante e luta de classes se desse na forma de adequação aos interesses do “progresso do país”, com viés à esquerda. Mesmo com o tempo já bastante corrido, o metro “desenvolvido”, tomando por base os “países centrais”, dificilmente deixou de atrair os estudiosos brasileiros do assunto que, para não darem o braço a torcer, em geral resolviam nomear a indústria cultural no Brasil de *incipiente* — isso quando não resolveram dar-lhe o qualificativo nacional.⁹ E, a posteriori, entendendo que ela logrou “vitórias” nos anos 1970, muitos estudos concluíram, não sem certo sorriso nos lábios, que finalmente o Brasil contava, a partir daquela data, com uma indústria cultural legitimamente nacional, ativa, peculiar, mas principalmente inventiva, ainda que modesta — motivos de euforia, posto que já houvesse se divorciado da dialética antes mesmo de com ela se articular. Estes estudos perderam o principal do achado lapidar de Paulo Emílio Salles Gomes em seu *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento* (de resto, um dos melhores exemplos de estudo crítico sobre indústria cultural no Brasil e que achava tudo aquilo, mas com uma percepção histórica do problema espantosa): “em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado (...)” (GOMES, 1996, p. 85). Longe de mim querer encontrar em certos estudos sobre a indústria cultural no Brasil um respiro desgraçadamente teleológico do desenvolvimentismo — mas, em última instância, é a fé, ainda que cética, na “procissão de milagres” (para falar com Sérgio Buarque de Holanda) que grita mais alto quando se resolve reconhecer uma “incipiência”, com final feliz nos anos 1970, nas desventuras da dita cuja. E não se trata de dizer, simetricamente, dado o subdesenvolvimento apontado por Paulo Emílio na frase acima citada, que a indústria cultural obviamente nunca se consolidou no Brasil. Pelo contrário — ainda que nos pareça exagero sem vigor crítico o ufanismo nacionalista de buscar um brasileiro (ou morador do território nacional) que tenha inventado “antes deles” alguma maravilha da indústria cultural (fotografia, história em quadrinhos, cinema etc.), é certo dizer que esta, como *processo histórico-mundial*, existe no Brasil concomitantemente ao momento em que passa fazer sentido falar nela nos “países centrais”. Afinal de contas, *a indústria cultural também é um problema de (e para a) forma*. De sorte que, ao se estudar a experiência musical brasileira no século XX (nosso objeto particular de estudos), pelo viés de um de seus resultados centrais, que é a canção, não se trata de compreender um processo que acompanha

⁹ Tratei do problema com uma definição mais detalhada deste “déficit de negatividade” em BASTOS, 2004.

a consolidação da indústria cultural do Brasil via um “estudo de caso”, mas de compreender um fenômeno que está inextricavelmente articulado, em seu *estado subdesenvolvido* (para continuar falando com Paulo Emílio), na indústria cultural tal processo mundial e cujo cerne é necessariamente histórico. Sendo a indústria cultural um fenômeno mundial, ela certamente teria que passar pela mediação nacional (tanto antes como agora), mas isso de forma alguma lhe faz mudar o rumo da prosa, ou criar meramente uma variante singular de seu funcionamento, com qualificativo nacional e ufanismo para sustentá-lo: como sempre, o buraco é mais embaixo. De qualquer sorte, ainda que a má-consciência e o sentimento de desajuste terminassem, *via de regra*, por levar aqueles que se organizavam em torno da música a pensar que deveríamos progredir *também neste quesito* (um raciocínio tão louvável quanto deficitário), não custa lembrar que, desde uma visada materialista, *este desajuste não explica o problema, mas por certo é um momento constitutivo deste*.

Um fator determinante do processo está, enfim, numa espécie de perversão da dialética do local e do cosmopolita, tal qual conceituada por Antonio Candido (1997) no livro clássico sobre a *Formação da Literatura Brasileira*. Se Paulo Arantes (1997) tem razão quando diz que Candido deu de cara com a mola-mestra da experiência intelectual brasileira como um todo estudando a literatura nacional e desvendando a noção de dialética do local e do cosmopolita, é preciso cercar-se de argumentos para reconhecer onde isto faz sentido ao se tratar da dinâmica da indústria cultural no Brasil. Um dos mecanismos de objetivação desta dialética, talvez o mais atuante, é o das “idéias fora de lugar”, conforme a conceituação de Roberto Schwarz (1992).¹⁰ Partindo do princípio de que o fundamento subdesenvolvido da sociedade brasileira, tal uma economia de “capitalismo dependente”, organizou-se em um caráter aparentemente amorfo do mundo do trabalho, cujo cerne está na existência de um gigantesco exército de reserva de desempregados batalhando pela inserção no processo de

¹⁰ Extrapolando um pouco nossos objetivos, mas com o interesse de esclarecimento conceitual, cumpre ressaltar que o argumento de Schwarz não postula simplesmente que, no Brasil, as idéias estão fora de lugar. É preciso compreender, inicialmente, que este postulado é um truísmo da elite nacional tal qual Schwarz a estudou, ou seja, pela mediação da literatura de fins do segundo império no Brasil do século XIX. Então, mais importante do que ressaltar que há um descompasso entre idéias importadas dos centros metropolitanos e estruturas sociais locais, Schwarz pretende mostrar o funcionamento ideológico da afirmação deste descompasso pelos proprietários para benefício próprio – donde surge a noção de ideologia de segundo grau, e o caso específico do liberalismo, desamparado de lastro social, atuando como verniz moderno para a comédia ideológica brasileira: independentemente de seu fundamento, como recusar o que de mais moderno existia no campo das idéias? Neste caso, entre país e idéia, para o bem do primeiro escolhia-se o segundo. No pólo oposto, e quando convinha, era só acusar a falta de fundamento das idéias em solo pátrio, acabrunhando desnecessariamente a pujança e virtude nacionais. Portanto, “idéias fora de lugar” é o nome do mecanismo ideológico e não uma convicção do crítico que, ao invés disso, mostra seu funcionamento geral, reconhecendo que idéias estrangeiras (posta que inevitáveis) são justas no Brasil exatamente quando denunciavam as estruturas de poder e exploração, postando-se ao lado dos esbulhados pela dinâmica social.

superexploração do trabalho¹¹, poderemos categoricamente sugerir que o fundamento ideológico da indústria cultural, no Brasil, está no princípio das “idéias fora de lugar”. No desdobramento clássico do argumento, segundo Adorno e Horkheimer, o eixo fundamental do processo que faz do ato de ouvir rádio, por exemplo, um prolongamento das horas de trabalho na fábrica tem a ver com a dinâmica da alienação que sobrevém como resultado da *massificação*. Sendo a massificação a tentativa de padronização de formas e meios utilizados pela indústria cultural, intentando a uniformização passiva dos trabalhadores, que assim se vêem impossibilitados de adquirir um momento capaz de gerar compreensão crítica do processo de esbulho em que estão inseridos (enfim, a velha produção de mais-valia sendo encoberta pelo fetichismo da mercadoria – é disso que se trata). Em tudo o Brasil está distante da estrutura social deste mecanismo da massificação – aliás, pelo pólo oposto, em que “massa” não é um princípio de uniformização, mas de totalização da luta política, ou seja, no pólo do combate de esquerda contra o capital, um dos fatores de complicação da organização e compreensão do palco de batalhas está exatamente em encontrar um fio vermelho que una os diferentes estratos sociais implicados na dinâmica do trabalho (precário por princípio), de acordo com a conceituação clássica do marxismo-leninismo (o famoso problema de definir quem é o proletariado no Brasil, em que etapa dos modos de produção estávamos, a revolução burguesa etc.). Enfim, massificação era algo absolutamente fora de escopo na experiência brasileira, ao menos segundo o receituário clássico. Ademais, em se tratando de fundamentos econômicos, uma sociedade em que a própria dinâmica de trocas e a correlação de poder se davam naquela articulação de variação hegemônica entre o setor primário-exportador e os avanços industriais (hoje de maneira bastante piorada, é bom que se ressalte) estava mesmo longe de definir em si mesma uma pulsão pelo condicionamento do prazer e entretenimento pela cartilha do fetichismo da mercadoria — mal poderia se falar em parque industrial, quanto mais em indústria cultural. Porém, como se sabe, mesmo assim o Brasil não ficou fora do espraiamento mundial da indústria cultural. E também neste quesito, nos atrelamos ao andamento da dinâmica tal qual se definia no entorno do período de guerras. Afinal de contas, a indústria cultural é, antes de tudo, um fenômeno *ideológico*, ou ainda, mesmo em se considerando sua determinação material, concreta, o fato é que, com estrutura necessária ou não, o capital se instala, se impõe e se organiza de acordo com as condições encontradas: assim o é com um de seus corolários, a indústria cultural. Desta forma, o que estava determinado como um mecanismo de massificação (em favor do capital) das classes

¹¹ Os termos gerais do argumento da dependência e subdesenvolvido são do trabalho clássico de Ruy Mauro Marini (2000), *A dialética da dependência*.

trabalhadoras, na falta de solidez desta, aportou por aqui como artigo de luxo, bem no esquema das idéias fora de lugar, ou seja, como verniz ideológico inexorável, como adoção do padrão moderno — quer dizer, aquela diferenciação esdrúxula de nichos de mercado em *highbrow* e *lowbrow* não encontra ressonância imediata aqui, mas apenas pela cancela das “idéias fora de lugar”. Este o fundamento primeiro da indústria cultural no Brasil: permanecer *up to date* com a moda internacional, custe o que custar, embaralhe o que embaralhar. Em contrapartida, muito da crítica possível à indústria cultural (com ou sem o nome próprio) se instala na outra ponta do mecanismo das idéias fora de lugar, ou seja, apontá-la como inadequada ao solo pátrio e à cultura legitimamente nacional. É só a partir destes pontos que podemos compreender sua dupla articulação com as classes subalternas. Primeiro, pelo princípio de emulação do modelo, elementos da assim chamada “cultura popular”, sendo um dos materiais do trabalho ideológico na determinação central da indústria cultural, aqui também foram aproveitados, ainda que não se emparelhassem exatamente com as fórmulas centrais. Segundo, por reflexo e refração inevitáveis, a indústria cultural se apresenta como uma tentação mesmo para aqueles que não são referidos imediatamente por ela, ou ainda que não possuam os meios materiais de conquistar suas ofertas (quer dizer, trata-se daqueles absolutamente desprovidos de grana — caso se queira, uma versão, pátria e anterior, dos “sujeitos monetários sem dinheiro”, segundo a expressão de Robert Kurz —, já que a inserção no mundo formal do trabalho é uma quimera, que anima buscar também os badulaques acessórios). Por incrível que pareça, estamos diante de um cenário progressista, ainda que posto hoje na balança de seu resultado trágico não nos deixe muita margem para saudosismo. De qualquer modo, o que é preciso ressaltar é que esta inadequação fundamental e organizativa entre indústria cultural e Brasil será decisiva na interpretação do corpo de canções adiante.

Tendo em vista, portanto, os elementos gerais do *modus operandi* da articulação entre o processo mundial da indústria cultural e sua forma de solidificação em país subdesenvolvido, é preciso reconhecer então como se organiza a relação de amálgama e contraste entre a produção de canções e a indústria cultural. Aí veremos o estado da arte dos desdobramentos da indústria cultural em país periférico, tomando a música como exemplo. Para quem estuda a experiência musical brasileira, nunca foi propriamente uma novidade que este processo histórico, de substância inicialmente estética, e a indústria cultural estivessem intimamente atrelados. Como veremos, o imbróglio sempre esteve em entender quais são os termos desta articulação.

I/2.2. (RE)PRODUÇÃO TÉCNICA DA MÚSICA: QUESTÕES CONCEITUAIS.

William Howland Kenney, em seu *Recorded Music in American Life*, afirma que “a história do fonógrafo demonstra claramente maneiras importantes pelas quais as forças econômicas e culturais deram forma a invenções tecnológicas” (KENNEY, 1999, p. 44, tradução minha). A assertiva certamente não é nova, mas ainda funciona como critério crítico. A bem da verdade, esta trivial afirmação carrega consigo um programa de estudos do maior interesse. Na construção do campo de estudos da “Sociologia da Comunicação e Cultura” no Brasil (um critério necessário, mesmo que nem sempre reconhecido, para aqui desdobrarmos projetos de pesquisa no campo da Histórica Cultural), a preocupação com as relações entre cultura e economia, pelo viés da indústria fonográfica, pode ser mesmo considerada fundadora. Seguindo a trilha aberta por Gabriel COHN (1973) em sua *Sociologia da Comunicação: teoria e ideologia*, temos ainda nos anos 1970 duas pesquisas sobre o assunto: o trabalho de Waldenyr CALDAS (1977) *Acordes na aurora: indústria cultural e música sertaneja*, e a dissertação de Othon JAMBEIRO (1975) *Canção de massa: as condições da produção*. Ao longo dos anos 1980, a problemática “comunicação e música popular” ganha corpo, principalmente no trabalho *A Construção do samba*, defendido por Jorge CALDEIRA (2007) como dissertação de Mestrado no Departamento de Sociologia da USP em 1988. Este campo de pesquisas frutifica já nos anos 1990 no excelente trabalho *O berimbau e o som universal*, de Enor PAIANO (1994) – com apoio em Pierre Bourdieu – até hoje indisponível editorialmente. Certamente, também podemos entender como tributários destes estudos os livros de Rita C. L. MORELLI (1991), *Indústria cultural: um estudo antropológico*, e de Márcia Tosta DIAS (2000) *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, defendidos ambos nas Ciências Sociais da Unicamp.¹²

O principal marco teórico do campo é o trabalho de Theodor Adorno. Especialista em música, Adorno legou uma série de conceitos críticos para o estudo sobre o assunto. *Via de regra*, a pesquisa no campo da comunicação costuma se valer basicamente dos importantes trabalhos de Adorno sobre a “indústria cultural” – o famoso capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, escrito por ADORNO e HORKHEIMER (1986), e traduzido separadamente desde a década de 1970 (LIMA, 1969) – e sobre “O fetichismo na música e a regressão da audição” (ADORNO, 1982b), assim como o controverso “Sobre música popular” (ADORNO,

¹² Cabe ressaltar que atualmente a pesquisa sobre “comunicação e música popular” ganhou força por meio da semiótica. Cf. Heloísa de Araújo Duarte VALENTE (2003 e 2007).

1994).¹³ Em geral, o aporte crítico de Adorno foi aproveitado para uma compreensão por assim dizer “exotérica” da música popular – ou seja, aquilo que Jambeiro denomina “as condições de produção” costuma se sobrepujar aos aspectos “esotéricos” do objeto propriamente musical. É o próprio ADORNO (1982a), em suas “Idéias para uma sociologia da música”, que aponta para a dificuldade de compreensão da função social da música. Adorno indica exatamente a contradição entre função social “exotérica” e “esotérica” da música, de sorte que a resolução crítica do problema está em reconhecer esta contradição ao perceber que os aspectos “esotéricos” costumam ser uma resposta à pressão “exotérica” da sociedade por usos determinados da música (idem). Por certo, a noção de “fetichismo na música”, levado ao ponto máximo com a indústria cultural, propõe a baixa capacidade crítica “esotérica”. Porém, o que em geral não se levou em consideração na visada frankfurtiana da música no Brasil é que o “fetichismo na música” só a define *em última instância*, e não *imediatamente*.¹⁴ Mesmo em um ensaio famosamente controverso como “Moda Intemporal: sobre o jazz”, ADORNO (1998a) não deixa de apontar que a semelhança entre o jazz e o universo das relações de troca deve ser encontrada na compreensão intra-técnica da música em questão.

Mais recentemente podemos contar com textos sobre o assunto até então pouco conhecidos do filósofo frankfurtiano.¹⁵ Dois deles, anteriores à migração para os EUA, apontam para um interesse pelos aspectos técnicos da produção fonográfica. O primeiro deles, “Nadelkurven” [“As curvas da agulha”] de 1927 (com complemento em 1965), é um interessante conjunto de aforismos sobre o gramofone. O segundo, “Die Form der Schallplatte” [“A forma do disco”], de 1934, fixa-se em uma discussão sobre o disco em si. Ambos são textos com grande força crítica. Thomas Y. Levin, o tradutor de ambos para o inglês (publicados em ADORNO, 2002), reconhece aí certa argumentação mais próxima de Walter Benjamin e sua simpatia diante da “reprodutibilidade técnica” (LEVIN, 1990). Importa-nos reconhecer nestes textos o conflito contido na relação entre produção e

¹³ Adiante retomaremos a Adorno. Ele, aliás, aparecerá em diversas ocasiões, sempre a partir da demanda do assunto.

¹⁴ Max PADDISON (2004) aponta para o caráter da “definição em última instância” em um interessante texto sobre Adorno e a música popular. Paddison afirma que, ao Adorno fechar o diagnóstico sobre a *popular music* em suas pesquisas nos anos 1940, terminou por absolutizar o raciocínio sem perceber nuances posteriores, já em fins dos anos 1950 e nos anos 1960. Porém, continua Paddison, a compreensão destas nuances levaria exatamente a ressaltar o caráter de “definição em última instância” do “fetichismo da música” – a indústria fonográfica, ainda que não conseguisse aplinar a produção musical imediatamente, terminava por fazê-lo em algum momento.

¹⁵ Isso porque podemos contar agora com traduções para o espanhol ou para o inglês de textos importantes de Adorno disponíveis apenas no original alemão. Cf., por exemplo, a coletânea *Essays on music* (ADORNO, 2002), bem como os diversos volumes das obras completas na tradução em espanhol feitas pela editora Akal, da Espanha.

reprodução musical por meio do aparato técnico da fonografia, tal qual apontado por Adorno. Segundo o Autor, o gramofone é um “aparelho obediente”, cuja penetração na prática musical se dá apenas pela tentativa de fidelidade, não alterando a produção musical ela mesma, mas apenas a reprodução, inferior (por motivos técnicos) à apresentação “ao vivo” (ADORNO, 1984 a e 1984b).¹⁶ Resumindo ao máximo, é preciso reconhecer que Adorno aponta aí para uma espécie de “domesticação” das técnicas de reprodução sonora cristalizada no aparato fonográfico, em consonância com o argumento marxista da contradição entre forças produtivas e relações de produção. Se assim o é, não há grandes objeções a fazer aos estudos que privilegiaram as “condições de produção”, ademais fundamentais para a compreensão do objeto, muito embora seja preciso apontar que esta abordagem perde significativamente pontos cruciais da contradição apontada. Ainda parece fazer sentido o postulado de Adorno sobre as contradições inerentes à função social da música, mesmo quando se trata de uma produção interna à indústria cultural. A chave crítica é obviamente dialética, e isso a torna difícil de acompanhar.

Mesmo no período em que trabalhou no Princeton Radio Research Project, momento em que esteve em contato não só com o positivismo da “pesquisa administrativa”, assim como com executivos das emissoras, Adorno manteve em pé esta compreensão da contradição em jogo no aparato de (re)produção fonográfica e radiofônica. Num memorando escrito por Adorno a Paul Lazarsfeld, Adorno afirma que “(...) a unidade entre os mecanismos técnicos e sociais de fato existe” (ADORNO, 1938, p. 3 apud JENEMANN, 2007, p. 52, tradução minha). Em outro texto da época de exílio, e mantendo o foco principalmente no rádio, Adorno especifica melhor esta função social, afirmando que esta

não é determinada nem pela aparência superficial dos conteúdos particulares que ela transmite, tampouco pelas reações condicionadas dos ouvintes, mas pela estrutura técnica exata do fenômeno radiofônico que confronta o ouvinte. É sobre esta estrutura, suas implicações sociais e relacionamento com as condições sociais presentes, que uma análise teórica do rádio deveria se basear (ADORNO, 2006, p. 504 apud JENEMANN, op. cit., p. 52).

¹⁶ O tema da reprodução musical, entendida como interpretação de uma peça, foi tema de interesse de Adorno. Recentemente, no projeto de publicações de textos inéditos de Adorno organizado pela Suhrkamp Verlag, veio a público o texto “Para uma teoria da reprodução musical” [“Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion” (ADORNO, 2001), há tradução para o inglês (ADORNO, 2006a)]. Para Adorno, toda reprodução é uma interpretação da música, o que implica que sua reprodução autêntica é aquela que busca desvendar nos pormenores os meandros musicais mais profundos, e não apenas sua face perceptível e imediata. Esta é, no fundo, a crítica de Adorno a estes primeiros aparatos sonoros de reprodução. Ainda neste projeto de publicação de textos inéditos de ADORNO (2006b), em 2006 a Suhrkamp publicou o livro *Current of Music: Elements of a Radio Theory*, com uma série de textos do Autor produzidos em seu período de exílio nos EUA, enquanto trabalhava no Princeton Radio Project. Para uma história de Adorno no período de migração, cf. JENEMANN, 2007.

Isto posto, aquela unidade não pode ser tomada como imediata e aplicada em qualquer situação, mas deve ser compreendida caso a caso. É por isso que se mantém, no geral, a validade das pesquisas sobre “comunicação e música popular” que abordam o problema por meio de uma primazia das “condições de produção”. Porém, seu confronto com o objeto musical, bem como com os aspectos técnicos da (re)produção fonográfica e radiofônica, em geral foi relegado a segundo plano. Apresentamos a seguir um caminho de interpretação do problema levando em conta a experiência musical brasileira.

I/2.3. FUNÇÕES TÉCNICA, ARTÍSTICA E SOCIAL.

Walter Benjamin foi extremamente preciso, ainda que lacônico, ao perceber o descompasso de temporalidades na relação entre *base* e *superestrutura*, seguindo a categorização marxista.¹⁷ Buscando desvendar os sentidos históricos da reprodutibilidade técnica, Benjamin afirmava, em seu ensaio de 1936 sobre o assunto, que a dinâmica superestrutural não acompanha de imediato a dinâmica da base econômica. Assim avaliava o Autor:

Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura (BENJAMIN, 1996, p. 165).

De passagem, vale ressaltar que Benjamin acompanhava de perto a idéia de que a interpretação crítica da dinâmica histórica do capitalismo e sua *expressão* resulta em uma série de *prognósticos*. Os argumentos estéticos daí em diante, ressaltava Benjamin, também devem valer como prognósticos para o combate contra o fascismo (que era o problema

¹⁷ Vale notar que Marx, salvo engano, fez referência explícita à relação entre *base* e *superestrutura* apenas no famoso “Prefácio de 1859” ao livro *Contribuição à crítica da economia política*. Cito, por extenso, para ficar nítido o argumento de Marx, depois repisado fora do escopo dialético que o pensador alemão a ele imprime: “A conclusão geral a que cheguei e que, uma vez adquirida, serviu de fio condutor dos meus estudos, pode formular-se resumidamente assim: na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência. Em certo estágio de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes, ou, o que é a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações transformam-se no seu entrave. Surge então uma época de revolução social. A transformação da base econômica altera, *mais ou menos rapidamente*, toda a imensa superestrutura. Ao considerar tais alterações é necessário sempre distinguir entre a alteração material – que se pode comprovar de maneira mais ou menos cientificamente rigorosa – das condições econômicas de produção, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência deste conflito, levando-o às últimas consequências” (MARX, 2003, p. 5, grifos meus).

político de então) e o capital. Portanto, os resultados da interpretação de Benjamin não servem como axiomas, mas como elementos de compreensão dialética da conjuntura. Dizia Benjamin que “[o]s conceitos seguintes (...) podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (idem, p. 166). Vale aqui ressaltar que Benjamin estava interessado nas contradições da função social da arte, em seus diversos matizes. Isso implica numa interpretação, caso a caso e no todo, daquele desencontro de temporalidades acima aludido.¹⁸ Acompanhar este descompasso é, portanto, dar uma fisionomia à cronologia, ou seja, é interpretar a história. Para o que interessa aqui, a função social das relações entre arte e sociedade, compreendidos aí seus aspectos técnicos em sentido amplo, desdobra-se historicamente a partir desta “defasagem constitutiva” de temporalidades, que nem de longe é um “erro cronológico”.

Mudando o contexto, e guardadas as devidas proporções, a assertiva de Benjamin vale também para a compreensão da experiência musical brasileira. Luiz Tatit (em seu “Antecedentes dos Independentes”, de 1984) já havia matado a charada em seu aspecto geral. Afirma Tatit:

A importância e a influência do disco e do rádio na canção brasileira levou a uma supervalorização dos intérpretes que emprestavam sua voz para a condução da mensagem central da canção (o canto da letra e da melodia unidos pela voz). Quanto mais possante a voz, menos se perdia durante o rudimentar processo de gravação até 1925. Não é por outra razão que o cantor passou a ser o todo-poderoso do meio artístico, uma espécie de ponto de confluência de todas as canções da época. Afinal ele sincretizava uma função técnica e uma função artística: melhorava a qualidade da gravação e minimizava, embora de maneira *kitsch*, o sentimento de inferioridade que o músico popular desta primeira fase (alguns o conservam até hoje) apresentava com relação à “grande” música, já que seus cantores lembravam de alguma forma os intérpretes do canto lírico (exemplo notável: Vicente Celestino) (TATIT, 2007, p. 114).

É a continuidade de certa função artística em detrimento de sua obsolescência diante da função técnica que causa estranheza. “A função técnica e a função artística sincretizadas pelo cantor daquela época continuaram existindo, mudando evidentemente as necessidades, os valores e os anseios que as determinavam” (ibidem). Dois momentos decisivos aparecem aqui, desde o ponto de vista da dinâmica das novas técnicas de (re)produção musical. Inicialmente, interpretando o aperfeiçoamento técnico dos aparelhos de gravação em 1927,

¹⁸ Não custa lembrar que, ainda que o texto de Benjamin em questão pareça de uma confiança inapelável nos rumos da revolução, os prognósticos apresentados tratavam-se, nem mais nem menos, de uma *intervenção urgente* diante do “aviso de incêndio”: “socialismo ou barbárie!” Qualquer compreensão fora disso distorce o argumento do crítico alemão.

momento de implementação do processo elétrico, que prescindia da potência vocal, Tatit chega ao seguinte ponto:

A função artística de equiparação aos modelos eruditos era suficientemente forte para manter, ainda por muitos anos, a predominância da voz cheia e possante sobre a voz apenas graciosa que se assemelhava ao discurso coloquial (idem, p. 115).

Já na década de 1950, o aparecimento do microsulco e o conseqüente processo de produção dos LPs de 33 RPM reformularam a preponderância daquela função artística do primado da voz possante sobre a função técnica. Ela permanecia na medida em que era preciso “fidelizar”, por assim dizer, o ouvinte ao cantor, para que aquele assim comprasse um disco deste com várias faixas, ao invés do tradicional compacto de 78 RPM, que trazia apenas aquela única faixa de sucesso (quando duplo, duas). Diante disso, conclui Tatit:

A função técnica não existia mais, dado que os novos aparelhos de gravação já dispensavam a potência das cordas vocais; no entanto, a função artística permanecia em sua plenitude como se fosse uma resultante fetichista das décadas anteriores. Tratava-se, enfim, da preservação e do culto de uma retórica (cancional) cujo valor utilitário já desaparecera (ibidem).¹⁹

No fundamento da função técnica do primado da voz possante Tatit aponta duas origens presumíveis. A primeira tratava-se da necessidade técnica, que assim determinaria a função artística – a precariedade das técnicas de gravação exigiria inapelavelmente uma voz possante. A segunda, que Tatit não explora ao longo do texto, diz respeito à superação do *sentimento de inferioridade* almejada pelos músicos populares. Enor Paiano (1994), em seu trabalho sobre a indústria fonográfica, ainda que não acuse, dá maior ênfase ao segundo problema ao se valer de um estudo de Beatriz Borges (1982) sobre o samba-canção.²⁰ O texto de Tatit não deixa evidente a questão, mas a se tirar do amálgama feito por Paiano entre este e Beatriz Borges, não há como duvidar que a função social seja a determinante em jogo. O argumento de Beatriz Borges, retomado por Paiano, se debruça sobre o aspecto literário do samba-canção, sugerindo que o rebuscamento proto-parnasiano “ultrapassado” das letras das canções era utilizado como forma de esconder, ou ao menos mitigar, a “posição inferior” da origem social do cancionista, que inevitavelmente retornava e deixava à mostra as fraturas sociais

¹⁹ A função técnica só vai ganhar para si novamente a função artística na produção e interpretação cancional com a gravação de “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, por João Gilberto, primeiramente lançada em compacto simples em 1958, depois gravada em LP em 1959.

²⁰ Em *O Cancionista*, Luiz Tatit (2002) já se utiliza do trabalho de Beatriz Borges, com grande proveito, para diferenciar Noel Rosa do samba-canção. Subsiste, porém, qualquer coisa de estranho neste “sentimento de inferioridade”.

cristalizadas nas canções. Não é difícil perceber, depois de mostrado o caminho (como o fez Paiano), que o “sentimento de inferioridade” apontado por Tatit, e anteriormente trabalhado em seu aspecto literário por Beatriz Borges, não tem só a contradição do campo musical entre música de concerto (como “superior”) e música popular (como “menor”) como fundamento. Com efeito, a dinâmica social em que os eventos se engendram se expressa artisticamente por meio do rebuscamento literário e pelo primado da voz possante. Para ser mais preciso, o aparente desacordo entre função técnica e função artística, nos termos de Tatit, diz respeito àquele descompasso apontado por Benjamin, conforme afirmamos mais acima. Ou seja, *a relação tensa entre função artística e função técnica define-se por uma determinação dialética das condições materiais de produção*. Assim, de necessidade técnica e superação do “sentimento de inferioridade”, os procedimentos interpretativos (de que se destaca o aspecto vocal, seguindo Tatit, mas que Paiano aponta em outros matizes, como o arranjo, por exemplo)²¹ se definem como estratégia de mercado, a que ADORNO (1998) chamou de “acúmulo de sucesso”. Como que de revés, a indústria fonográfica, após impulsionar o progresso técnico de gravação, entra em contradição com este ao manter a segurança do manejo favorável de mercado a partir daquilo que já conquistou público – é isso o que explica a permanência do primado da voz possante. Por outro lado, como detalharemos a seguir, a idéia de “superação do sentimento de inferioridade” joga fora a contradição que está expressa neste momento de definição da linguagem cancional mediada pelas técnicas radiofônicas e fonográficas de (re)produção técnica. Enfim, para agora, nos importa responder, desde um aspecto por assim dizer técnico, e aceitando a lógica da contradição expressa na função social da música, à seguinte pergunta: o que teria levado a indústria fonográfica, em sua experiência brasileira, permitir a exposição da fratura social que lhe fundamenta? Talvez, valha aqui a hipótese de Jack Bishop, que afirma o seguinte:

Nos primeiros anos da tecnologia da gravação, a indústria fonográfica, na tentativa de alimentar a recente demanda por gravações, era extremamente dependente da cooperação dos artistas. Embora a indústria controlasse essa tecnologia cara, ela precisava de material de alta qualidade para gravar e distribuir. O relacionamento de poder nesse exemplo era, no mínimo, igual, se não favorecesse mais ao artista (BISHOP, 2002, p. 3).

Comentando o surgimento das técnicas de (re)produção de imagem e som, Tatit apresenta a questão da seguinte forma:

²¹ Ver PAIANO, op. cit., p. 40 e seq. Para a consolidação de um modelo de arranjo para a música brasileira, ver TEIXEIRA, 2002.

No Brasil, os compositores, intérpretes e músicos populares praticamente anônimos, viram-se, de súbito, diante de um eficiente meio de registro e, ainda mais, de reprodução, em escala impensável, de suas “pequenas” obras criadas ao sabor da espontaneidade. Como tudo ainda estava por se fazer, uma vez que as produções existentes traziam um valor propriamente afetivo ou de estimação, mais que um valor artístico, aqueles primeiros cancionistas não tinham nada de consenso a preservar e passaram imediatamente a produzir em função do disco e das rádios que representavam, no mínimo, uma nova frente de trabalho (TATIT, loc. cit.).

Os termos de Tatit são mais amenos do que os de Bishop, porém o fundo é o mesmo – na medida em que a linguagem cancional (aquela que iria dar material ao disco fonográfico) ainda não estava definida, a liberdade de criação não tinha limites artísticos extremos, de sorte que aqueles que se apresentaram para abastecer a indústria fonográfica e radiofônica buscaram dar tratamento supostamente refinado a materiais de que já dispunham e que eram, em última instância, a expressão estética do antagonismo de classe que define a situação social em que se encontravam.²² Esta dinâmica, antinômica por excelência, termina por acumular resultados tornados hegemônicos no mercado fonográfico, ao mesmo tempo em que se apresenta como a expressão de um antagonismo social. A articulação desta dupla fundamentação social, uma “esotérica” e outra “exotérica”, é exatamente o que deve ser matéria da crítica que pretende dar conta deste objeto.

A partir dos conceitos apresentados, tomaremos a formação do samba como exemplo para expor melhor o argumento.

I/2.4. DEVAGAR, DEVAGARINHO...

Resumindo o percurso de pesquisa que originou sua excelente tese de doutorado (publicada em SANDRONI, 2001a), Carlos Sandroni chegou a uma percepção que equivale ao ovo de Colombo. O interesse do estudo, segundo o Autor, não era lá muito original: tratava-se apenas de dar espessura técnica e conceitual ao senso-comum em torno do nascedouro do samba. As mudanças ocorridas, principalmente no que tange os aspectos rítmicos, na consolidação daquilo que hoje conhecemos por samba (ou seja, a passagem do paradigma do tresillo ao paradigma do Estácio, como esquematiza de maneira bastante profícua o Autor o processo histórico de transformação rítmica do samba), já eram mais ou menos de conhecimento de todos, principalmente dos participantes ativos do processo. Havia também já de longa data (pelo menos desde Mário de Andrade), um interesse em desvendar o principal dispositivo

²² A bem da verdade, assim que a técnica de gravação de sons veio a lume, seu uso para a reprodução musical era *uma entre onze* hipóteses aventadas por Thomas Edison. A definição de que a técnica da gravação de sons seria usada hegemonicamente como uma tecnologia de reprodução musical foi basicamente uma estratégia de mercado, dados os possíveis resultados econômicos positivos. Para uma avaliação histórica da questão, cf. CHANAN, 1995.

rítmico desta transformação, que é a síncope e sua disposição métrica – como veremos adiante no detalhe. A modéstia de Sandroni é grande, o que o impede de afirmar que o trabalho etnomusicológico e de musicologia histórica (como o próprio classifica o caminho de abordagem) por ele empreendido é um divisor de águas na pesquisa sobre música no Brasil. De qualquer modo, para o que nos importa agora, precisamos ressaltar um aspecto aparentemente secundário na pesquisa, mais precisamente um entrave metodológico, apresentado da seguinte maneira naquele “resumo” acima referido:

Todos estão de acordo em conceder aos bambas do Estácio a glória de terem remodelado o samba carioca, criado um paradigma estilístico que, se não está vigente até hoje, esteve com certeza pelo menos até a geração de Paulinho da Viola. No entanto, parece ser impossível provar esta atribuição através do testemunho de um personagem-chave desta história, qual seja, o disco. Em outras palavras, é como se a escuta das gravações da época nos dissesse que os sambas do Estácio eram ritmicamente iguais aos sambas de Donga e Sinhô, contradizendo frontalmente o consenso mencionado (SANDRONI, 2001b, p. 55).

Estamos de súbito diante do problema da (re)produção musical que passa a lidar com as modernas técnicas de gravação e difusão. A divisão rítmica que se apresentou como novidade no universo orgânico do samba encontrava uma defasagem na técnica de (re)produção fonográfica. Porém, esta divisão rítmica encontraria direito de cidade em gravações posteriores, como afirma Sandroni logo em seguida, apontando na dificuldade metodológica um indício da história.

Um sintoma deste problema é o fato de que (...) minha descrição do paradigma do Estácio não foi feita com base nas gravações dos bambas de lá, mas sim com base em gravações muito posteriores, de Paulinho da Viola, Cartola e Nelson Cavaquinho, onde tamborins, surdos e cuícas gozam de todo o relevo que merecem (ibidem).

Sandroni encontra sustentação metodológica para sua abordagem admitindo que, ao encontrar elementos desta divisão rítmica nas determinantes da melodia apresentada pelo cantor, pode-se inferir sua concretude na sustentação percussiva do samba, que é sua principal definição. Mas, disso, Sandroni vai além da mera dotação de espessura teórica ao “senso comum” – além da definição dos paradigmas rítmicos que definem a história do samba, o Autor indica, o que é mais, *um percurso no campo fonográfico que não se define imediatamente, mas por meio de um conflito*. Ou seja, segundo Sandroni “(...) a adoção da nova divisão rítmica por todos os elementos das gravações não foi obra de uma só gravação, mas de um aprendizado – aprendizado criativo, bem entendido – que durou anos” (idem, p. 58). Este “aprendizado

criativo” significa a entrada, aos poucos, da nova divisão rítmica nos diversos elementos da (re)produção musical: “(...) o que quero ressaltar (...) é a precedência dos cantores sobre o acompanhamento, no caminho percorrido pelas gravações de samba em direção a uma enunciação rítmica coerente com a dos tambores” (idem, p. 58 e seq.).

Em outro texto, SANDRONI (2001c) analisa o samba “Na Pavuna”, de Candoca da Anunciação e Almirante, gravado em 1930 na interpretação do “Bando de Tangará” (conjunto musical de, entre outros, Noel Rosa, Almirante e Braguinha) e tido por marco histórico neste processo de consolidação dos elementos musicais do samba. Os diversos autores que se debruçaram sobre esta gravação costumam ressaltá-la como o primeiro registro fonográfico de um conjunto diversificado e grande de instrumentos de percussão característicos do samba (cuíca, pandeiro, tamborim, surdo, reco-reco). Mesmo que nem tão grandiosa, nem tão diversificada, a gravação de “Na Pavuna” apresenta de fato um seção percussiva que trazia para primeiro plano os elementos da batucada de samba. Porém, qualquer inferência que disso ouça imediatamente aquela nova divisão rítmica que se fez acompanhar da utilização deste conjunto percussivo é um exagero. Na verdade, o “paradigma do Estácio” se fez presente nesta gravação na divisão rítmica adotada pelo canto de Almirante (mas não no coro que o acompanha) e no timbre (o que, como aponta Sandroni, é já uma transformação). Logo, é perfeitamente possível acompanhar aí aquele processo de “aprendizado criativo”.

Sandroni apresenta de passagem mais elementos constitutivos da gravação do samba. Segundo o Autor, “[e]m diversos testemunhos, Almirante insiste na resistência do técnico de som, que seria alemão, a gravar os instrumentos da seção rítmica” (idem, p. 11). Por meio de outras fontes, Sandroni chega à conclusão de que Roeder, o suposto técnico, era de fato diretor artístico da Casa Edison. Para Sandroni

(...) parece mais lógico que a resistência tenha vindo de um diretor artístico (obedecendo portanto a critérios estéticos) que de um técnico de gravação que desconhecesse sua aparelhagem a ponto de duvidar da possibilidade técnica de gravar a batucada (idem, p. 11 e seq.).

Como dá para perceber, este conflito pode perfeitamente ser apresentado segundo as noções de funções técnica e artística, em que uma decisão estética conservadora se adéqua à inércia do processo inicialmente desencadeado por defasagens técnicas. Mas, afinal de contas, qual é a determinante social aí em jogo?

Ao final de seu *Feitiço Decente*, SANDRONI (2001a) apresenta uma breve discussão sobre o caráter do *conflito sócio-racial* implicado no debate em torno do samba. Sem chegar a uma síntese do problema, Sandroni afirma, de qualquer modo, que o processo de transformação rítmica a que ele dedica especial atenção pode muito bem ser caracterizado como uma espécie de “africanização do samba”, ao contrário, aliás, do que se costuma afirmar. Isso porque a nova divisão rítmica (o paradigma do Estácio) estaria muito mais próxima da lógica métrica da música africana do que estava o paradigma anterior. De maneira muito abrupta, podemos concluir que se expõe assim, rapidamente, o cerne da dinâmica social brasileira, baseada na interpenetração da espoliação de raça e de classe, por meio de um conflito em que estão em jogo aspectos técnicos e artísticos. Aquela decisão estética na gravação de “Na Pavuna”, que se baseia na inércia da função técnica da gravação, não deixa de ser a expressão deste fundamento social brasileiro, de sorte que a história do samba, intimamente ligada (para não dizer completamente atada) às técnicas de (re)produção fonográficas e radiofônicas, pelo prisma sugerido por Sandroni do “aprendizado criativo”, pode nos contar mais dos conflitos sociais em jogo no Brasil no período indicado.

Recorreremos a uma pequena digressão a respeito da historiografia do samba, culminando em um retorno aos argumentos de Sandroni, a fim de encarar com maior precisão a idéia de que o samba é a expressão da cisão social à brasileira.

I/2.5. SAMBA, EXPRESSÃO DA CISÃO RACIAL.

Vem pelo menos desde Mário de Andrade o interesse em interpretar por seu aspecto rítmico a “música popular brasileira”. O poeta modernista será assunto mais adiante, mas recorreremos a sua obra desde já para indicar a proeminência da rítmica no debate sobre a música nacional. Mário não se furtou à difícil tarefa de indicar a origem da rítmica peculiar da experiência musical brasileira. Para tal, o esforço analítico de Mário se voltou para a compreensão do problema por meio da questão nacional. Com isso, seus textos, ao colocarem em relevo os aspectos da “cultura nacional” como definidores da síncope, mitigavam a dimensão sócio-racial da questão. Mais ainda, Mário se apresentava como bastante cético com relação à definição de que a síncope, tida como organização rítmica fundamental da música popular brasileira, era uma herança africana – no fundo, aqui sua recusa maior em definir o problema por meio de antagonismos sócio-raciais, na medida em que esta abordagem poderia significar a compreensão da cisão que define a mediação nacional. No *Ensaio sobre a música brasileira*, muito pelo contrário, Mário afirma que a síncope foi “(...) mais provavelmente

importada de Portugal que da África (...)” (ANDRADE, s/d, p. 32).²³ Contudo, como não poderia deixar de ser, exatamente pelos textos de Mário de Andrade serem mais intrincados do que sua superfície pode nos fazer crer, eles revelam, em uma leitura dialética, um encaminhamento diferente do problema.

As relações entre uma rítmica eminentemente prosódica, conforme a tradição ameríndia e africana, e outra “diretamente musical” (ou seja, afeita ao fraseado regido pelos compassos), conforme os portugueses, é, no fundo, a principal determinante do argumento de Mário.

Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia pra cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosodia (...) (idem, p. 30).

E continua mais a frente:

Ora esses processos de rítmica oratoria, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçãoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência (...) (idem, p. 31).

Por fim, Mário afirma:

Ora a essas influências dispares e a êsse conflito inda aparente o brasileiro se acomodou, *fazendo disso um elemento de expressão musical*. Não se pode falar diante da multiplicidade e constância das subtilezas rítmicas do nosso populario que estas são apenas os desastres dum conflito não. E muito menos que são exclusivamente prosódicas porquê muitas feitas elas até contradizem com veemência a prosodia nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ageitando dentro das próprias tendências adquiriu um geito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial (idem, p. 32).

Aqui é preciso tomar cuidado, pois quando Mário fala de “raça”, em geral ele está se referindo à cultura, de caráter evidentemente nacional. De qualquer sorte, daí em diante Mário conclui naquela ruminação em torno da origem portuguesa da síncope e sua conseqüente função rítmica, em que vai se deparar com mais contradições – entre elas a tensão entre a falta de acentuação rítmica na melodia sincopada, que nasce e se sustenta nos tempos fracos do compasso, e o acompanhamento perpetrado pela instrumentação, que acentua os tempos

²³ Os textos de Mário vão citados de acordo com a edição que tenho em mãos, sem atualizações às novas normas gramaticais e lexicais.

fortes. O certo é que Mário se deparou com uma série de contradições definidoras da música popular brasileira, e a ela pretendia dar uma feição, se não uniforme, ao menos coesa, definida por sua *dimensão nacional*. As tensões sócio-raciais com as quais Mário se confronta foram subsumidas ao ímpeto formativo que o animava. Mas, como não concordar com a hipótese de Mário de Andrade de que a síncope é herança portuguesa, na medida em que ela, em última instância, enquadra a dinâmica rítmica africana (e indígena) na organização de uma norma métrica européia, ocidental? Veremos mais adiante o acerto por vias tortas de Mário. Mas, o que nos importa agora é que este acerto, determinado pelo interesse formativo com vistas a uma unidade nacional (cultural), que deveria ser entendida a qualquer custo como não-conflitiva, gerou a impossibilidade de reconhecer exatamente aquilo que de antagônico havia diante de si – *a síncope é a expressão de uma cisão social, e sua compreensão por meio da nação como unidade não-contraditória mitiga o problema*.

Décadas mais tarde, já nos anos 1970, Muniz SODRÉ (1998) reverte os argumentos de Mário sobre a “síncope característica” e encontra nesta, naquilo que ela revela da cisão racial que fundamenta a sociedade brasileira, o verdadeiro “mistério do samba”, bem como seu ponto alto de resistência. O argumento de Sodré se solidifica em razões que extrapolam a dimensão propriamente musical do problema, a partir de proposições que buscam reconhecer estatuto crítico ao samba. Diz Sodré:

O que pretendemos mesmo é indicar como um aspecto da cultura negra – continuum africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural- encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra. E implicitamente pretendemos rejeitar os discursos que se dispõem a explicar o mesmo fenômeno, o samba, como uma sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo (idem, p.10).

O interesse político é latente. Porém, o Autor se esmera em afirmar que a interpretação por ele intentada depende exclusivamente do objeto — ou seja, sua força política é imanente. Discorrendo criticamente sobre preocupações semiológicas, Sodré confirma o interesse por homologias entre as instâncias econômica, política, significativa, entre outras, partindo da análise do próprio samba como condutora da interpretação. O ponto de partida é afirmação a respeito do *band leader* Duke Ellington com relação ao *blues*, ao reconhecer que este sempre é cantado por uma terceira pessoa que falta, por não estar ali. É a partir disso que Sodré afirma que a síncope, enquanto expressão rítmica desta falta, atua como incitação à marcação corporal, como palmas e dança – este processo constatado a partir da afirmativa da canção norte-americana é idêntico no samba, segundo o Autor. Com isso, o corpo é convidado “(...) a

completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (idem, p.11). Esta dinâmica tem seu fundamento histórico na escravatura. “O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (ibidem).

Na medida em que encontra no passado escravocrata a origem do processo basilar do samba, não parece demais a Sodré reconhecer o samba como um nome genérico à atividade musical negra no Brasil. Com isto, o samba pode caracterizar tanto a música entoada no quilombo de Palmares como na casa de Tia Ciata, definindo aquele *continuum* histórico aludido acima. O anacronismo conceitual é latente, posto que esgarce o significado do samba para além de suas possibilidades históricas contingentes, mas seu fundamento político lhe dá novo sentido exatamente se não se fiar apenas na imediatez da questão, mas em sua longa duração. É este anacronismo conceitual que vai permitir Sodré a levantar com maior solidez a tese da resistência cultural. A periodização do problema se dá a partir de duas constatações. A primeira é a fundamentação do samba como resistência cultural no período escravagista. “Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo do negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano” (idem, 12). A segunda, a “solução de compromisso”, que vale como uma explicação da experiência musical brasileira.

“A crioulação ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira — a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e européias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil” (idem, p. 12 e seq.).

Como se vê, a estratégia de “solução de compromisso” foi uma saída encontrada diante do momento histórico, adotada pela população negra para persistir na resistência cultural, sob novas formas. Sodré argumenta que, na medida em que a organização social brasileira originava sérios problemas subjetivos e objetivos aos indivíduos negros, “[era] natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições

religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura” (idem, p. 14). Esta estratégia é apresentada sob outras formas em momentos diferentes. Assim, podemos reconhecer nos termos desta estratégia a “economia semiótica” da casa de Tia Ciata, com suas divisões internas e os tipos musicais afeitos a cada cômodo: bailes (de polca e lundu) na sala de visita; nos fundos, partido-alto; e no terreiro, batucada.

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 (idem p. 15 e seq.).

No capítulo dedicado especificamente à síncope, Muniz Sodré volta a afirmar a idéia da “solução de compromisso”:

Nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. É sabido que, na música negra, a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressivas. No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (...) A sincopação brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-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 sincopa – uma solução de compromisso (idem, p. 25).

Este argumento foi contraposto pelo *O Mistério do samba*, tese de Hermano VIANNA (2004) produzida nos anos 1990. Vianna centra fogo na idéia de que a miscigenação (baseado fortemente em Gilberto Freyre), como o ponto máximo do samba, define seu caráter *reconciliador*. O ponto de partida do argumento de Vianna está na “noitada de violão” protagonizada por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet (pela ala de “representantes da intelectualidade e da arte erudita”); Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha (pela ala dos “músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro”) (idem, p. 20). Segundo Vianna, este encontro, que a primeira vista aparece-nos como excepcional, é mais um entre tantos, ao longo da invenção da tradição brasileira – a aparente naturalidade do encontro se trata de algo que pode mesmo ser compreendido como definidor da construção da história (da música) brasileira, a saber: a fluidez da mestiçagem como característica nacional central.

O que vem a ser “o grande mistério na história do samba”? Segundo Vianna, este mistério está na “(...) transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da ‘brasilidade’” (idem, p. 28). Isto porque se costuma reconhecer uma dinâmica descontínua na história do samba, tendo um primeiro momento de repressão e clausura nos estratos populares e um segundo momento de simbolização da totalidade da nação e relações intensas com as diversas camadas da sociedade brasileira. “Aí está o grande mistério do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (idem, p.29). Vianna pretende com seu trabalho desestabilizar as certezas desta narrativa descontínua. Para tanto, avisa logo de saída que seu trabalho não é sobre samba, nem de antropologia musical (contrariando a própria classificação dada ao livro na Catalogação Bibliográfica, bem como, mais intimamente, a seu título ele mesmo):

a música aparece aqui como um campo privilegiado onde é possível perceber determinados aspectos do debate sobre a definição da identidade brasileira e suas seqüelas. Este livro pode ser visto como um estudo das relações entre cultura popular (incluindo a definição do que é popular no Brasil) e construção da identidade nacional (idem, p. 33).

O apontamento é preciso, pois a música é certamente este campo privilegiado. Porém, o que Vianna quer dizer é que sua abordagem a este campo privilegiado prescinde dos aspectos internos à música — o campo privilegiado é assim esvaziado de sua substância singular. Isto certamente não invalida de antemão o raciocínio de Vianna, mas o deixa carente de determinações efetivamente musicais e expõe sua fragilidade. No cerne, Vianna busca organizar uma homologia entre o trabalho de Gilberto Freyre e o samba, a partir do encontro citado acima e que é a mola indutora do texto. Trata-se de “(...) ligar a ‘generalização’ (...) do samba com o êxito de Gilberto Freyre no panorama intelectual brasileiro” (idem, p. 31). Mas, nesta homologia, o samba sai em desvantagem, porque seus aspectos íntimos (cancionais) não são levados em consideração, enquanto o trabalho de Freyre é posto sob um escrutínio (até certo ponto detalhado) não só contextualizador como de amplo alcance histórico. Nesta homologia, a determinante, portanto, não é o samba, mas Gilberto Freyre. Assim, não é surpresa que o samba seja apresentado como o suporte de uma projeção das idéias de Gilberto Freyre – o mistério do samba, portanto, já está definido de antemão na afirmação do trabalho de Freyre no cenário nacional.

Logo após, Vianna apresenta os interesses em última instância de seu trabalho.

Este livro não pretende desvendar o mistério do samba. Meu objetivo seria mais bem descrito como um deslocamento desse mistério. Pretendo mostrar como a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (o encontro descrito acima é apenas um exemplo) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras (idem, p. 34).

Não poderia ser diferente, em um trabalho que tem Gilberto Freyre como ponto de fuga. Se Vianna aceitasse a narrativa descontínua, por ele apresentada de forma distanciada, entraria em franca contradição com a própria argumentação de Freyre, que encaminha a hipótese da miscigenação como um legado brasileiro de longa data (mais precisamente, do passado colonial), que é solução e invalida os problemas sociais nacionais. Vianna não ignora o patamar desprestigiado ocupado pela cultura popular.

Não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão (ibidem).

Porém, não custa lembrar, entre outros aspectos, que o argumento de Vianna é construído, em certos momentos, a partir de saltos históricos que mudam o assunto analisado de registro conceitual de maneira mais ou menos drástica – exemplo óbvio é o fato de Vianna deslizar o argumento para antes e depois da abolição da escravatura, chegando até os períodos imediatamente anterior e posterior à Independência, sem em nenhum instante que seja lembrar, por alto que fosse, que havia um grande contingente de negros escravizados no Brasil até 1888. Se não nega, ao menos ignora – e é isso que determina o centro político do argumento, pois, em última instância, é contra a necessidade de colocar em relevo a violência de classe e raça como elemento basilar da estrutura social brasileira que se assume a lógica das interações entre indivíduos de classes diferentes tomadas em si mesmas.

Qual é, portanto, a desinência de fundo do trabalho de Vianna? Digamos, para resumir, que sua definição metodológica pode explicitar sua principal lacuna. Ao buscar privilegiar a interação social, entendendo que é a partir do testemunho dos “mediadores culturais” que podemos desvendar o sentido da “cultura popular”, Vianna se esquivou de pesquisar esta própria cultura, especificamente em seu objeto que era o samba. A partir do depoimento dos mediadores, é fácil aceitar imediatamente que estamos diante de processos de interação que são o principal do funcionamento da sociedade brasileira, sem ao menos ressaltar a dinâmica conflita que estava diante dele. Porém, não custa dizer que seria bem possível que, mesmo

caminhando pela análise e interpretação imanente do problema, corre-se o risco de sobressair esta ambivalência.

Temos aqui configurados os dois principais pólos argumentativos sobre o samba, a partir do exemplo de dois ilustres representantes. De um lado, o samba é apresentado não só como a expressão musical da população negra do Rio de Janeiro, mas principalmente como um momento de sua resistência aos padrões excludentes da sociedade de classes tal qual se figurou no Brasil, visto a partir de uma constatação musical de seu sentido. De outro, ele é apresentado como a representação do laboratório de reconciliação racial que é o Brasil, a se tirar pela compreensão que Gilberto Freyre (personagem privilegiado no processo analisado por Vianna) teve da sociedade brasileira, tomado a partir da posição dos “mediadores culturais” no processo. Já estamos aparentemente distantes dos problemas interpostos pela discussão da origem da síncope, ainda que no geral o que está em jogo é exatamente o sentido social do samba. Para tensionar ainda mais a questão, vale esticá-la a um ponto aparentemente distante. Assim, não é de se estranhar que ela retorne pelo menos em dois grandes trabalhos sobre a bossa nova. Lorenzo MAMMÌ (1992), em seu ensaio sobre João Gilberto, enfatiza que a sensação da famosa batida do violão deste como que transformava em 6/8 um compasso 2/4, ou seja, de um binário simples para um binário composto, transformação que mitigaria a força desconcertante da síncope. Walter GARCIA (1999), desdobrando os aspectos rítmicos da bossa nova, na dinâmica do acento do baixo (o “bordão” no violão) nos tempos fortes e a sincopação do restante do acorde, chega a uma formulação central para o espírito dialético diante da experiência musical brasileira: a idéia de *contradição sem conflitos*, que explicaria João Gilberto, mas que deve valer como desinência para a música popular brasileira como um todo. Nos dois casos, como se vê, apresenta-se uma instância apaziguadora de conflitos, que nem por isso deixam de existir. É como se as canções apresentassem tais conflitos sem resolvê-los nem tensioná-los, funcionando como um suporte de discussão cujo resultado pode ser qualquer um. Não é o caso de desenvolvermos outros pontos relevantes sobre a bossa nova, levando em consideração que eles aparecerão nos momentos oportunos. Retenhamos o ponto fulcral da “contradição sem conflitos”. Salvo engano, este é um bom mote interpretativo para a questão da síncope. Há algo na expressão musical brasileira que reitera a síncope, tal qual norma métrica, que leva a supor uma retenção de conflitos, quanto mais se avaliados pela lógica dos “mediadores culturais”. Trata-se daquele mesmo apaziguamento, por exemplo, que embaçava o argumento de Mário de Andrade. Neste sentido, o recurso crítico capaz de desbastar o problema está naquela interpretação do objeto cancional a partir da análise de seus aspectos internos, porém fundado numa decisão política de não se bastar

com o caráter mitigado dos conflitos sócio-raciais representados, na medida em que se sabe que a permanência nos interstícios, por meio de elementos de linguagem musical estranhos à tradição negra, era também uma forma de se contrapor aos desmandos do racismo à brasileira.²⁴

SANDRONI (2001) discute o problema da síncope como recurso explicativo do samba de maneira bastante profícua. Ele busca visitar a questão desde uma abordagem que institua a comparação entre o sistema da rítmica ocidental, com sua instrução divisiva baseada no compasso, e o sistema da África negra, organizado segundo uma lógica aditiva que não reconhece, por exemplo, o caráter inexorável da periodicidade cíclica de “tempos fortes”, onde necessariamente deve recair o acento rítmico (ou seja, o compasso). Recorrendo à metáfora da infra-estrutura e da superestrutura, Sandroni auxilia a compreender a questão, sugerindo que, no que tange a rítmica em música, podemos afirmar que fundamentalmente há uma infra-estrutura, que é conhecida como métrica, sobre a qual a música desdobra seu ritmo. Assim, pode ocorrer maior ou menor aproximação (ou reciprocidade) entre métrica e ritmo. Sandroni utiliza-se de conceitos criados a partir do contraste entre o atual modelo musical ocidental e a música da África subsaariana, baseados na noção de que o aspecto rítmico de um decurso musical pode ser considerado por meio de sua “metricidade”, a fim de não tomar a ocorrência daquilo que se adequou chamar de síncope como um desvio da norma. Esta idéia de desvio é exatamente o que se encontra na noção de síncope, posto que, na música ocidental, se trata de uma ruptura *ocasional* da dinâmica dos tempos fortes do compasso. Porém, a síncope, termo consagrado como dado explicativo da música brasileira, seria nesta experiência a *norma*. Por isso, Sandroni encontra no debate sobre a música da África subsaariana os elementos fundamentais para seu raciocínio. Primeiro, porque neste debate firmaram-se aspectos conceituais que não pretendem impor um modelo musical de acordo com uma cultura determinada, mas que ofereçam caminhos de abordagem comparativa — logo, a noção de “metricidade” se torna um termo de comparação entre diferentes modelos rítmicos. Neste caso, a maior aproximação entre ritmo e métrica é conhecida como um decurso musical cométrico, e um menor atrelamento do ritmo à métrica é denominado contramétrico. O modelo do compasso, tal qual se apresenta na música ocidental, é um

²⁴ Há um desdobramento da questão do maior interesse. Tome-se, por exemplo, a comparação possível entre a conservação de elementos africanos no amálgama com elementos da linguagem da “música ocidental” com as providências tomadas por negros escravizados e abolicionistas na luta contra escravidão, como as estratégias de disputa no judiciário, tal qual nos apresenta Sidney Chalhoub (1990). Há uma enorme seara de pesquisa cujo mote é o paralelo entre a historiografia sobre o samba e a historiografia sobre o mundo do trabalho. Como acabou de se adiantar acima, tudo isso só se torna inteligível a partir de um esforço cujo cerne é necessariamente político.

exemplo de cometricidade, sendo a síncope, que é uma “desobediência” ao caráter cométrico do compasso, uma ruptura esporádica, rara. As várias experiências musicais da África subsaariana são exemplos de contrametricidade, conforme aquela dinâmica de lógica rítmica aditiva aludida acima (ou seja, um decurso musical em que complexo rítmicos binários e ternários se interpolam)²⁵. Nestes termos, a síncope, reconhecida como um modelo explicativo central da rítmica na experiência musical brasileira, ao ser entendida como sua norma ocasiona um estranho paradoxo, em que o desvio é alçado à regra. Por isso Sandroni encontra na lógica da contrametricidade a explicação para a dinâmica rítmica do samba, e a síncope seu nome consagrado pela adoção do modelo musical europeu.

Assim, mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncope que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncope que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África (idem, p. 26).

Na seqüência do argumento, Sandroni adentra na questão a partir de uma visada nacional do problema.

Mas o que é interessante no caso brasileiro é que o sistema rítmico clássico europeu, do qual faz parte, no país, a música escrita, inclusive a música popular escrita, veio a ser questionado em seu contato com as práticas musicais afro-brasileiras. O que, no caso europeu, era permitido apenas como desvio em relação a uma norma – desvio tolerado, desvio mesmo procurado como elemento de variação, mas sempre desvio – passa a ser em certa medida praticado como norma, mesmo por músicos cuja formação acadêmica se dera nos parâmetros clássico. Mas a síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser (idem, p. 26 e seq.).

Desdobrando este argumento de Sandroni, é possível reconhecer o centro da confusão que se arma no argumento de Vianna.²⁶ Já foi dito que seu principal problema está no esforço de privilegiar o caráter nacional alcançado pelo samba em detrimento daquilo que ela representa em sua estrutura cancional. Porém, o samba não é um projeto de enfrentamento contra o

²⁵ Para manter a separação analítica entre ritmo e métrica, é importante não confundir esta utilização dos termos binário e ternário (referidos a agrupamentos rítmicos) com sua função na explicação sobre a métrica, em que é mais comum – ou, para recorrer aos termos da rítmica ocidental, trata-se de não confundir unidade de tempo com unidade de compasso. Assim, um compasso 6/8 é binário no que diz respeito a sua unidade de compasso (o compasso tem dois tempos) e ternário em relação a sua unidade de tempo (que equivale a uma semínima pontuada, chamado de ternário porque se divide em três colcheias) – também conhecido por binário *composto*, posto que a unidade de tempo seja representada por uma figura pontuada, o que se diferencia de um binário *simples*, cuja unidade de tempo equivale a tão-somente uma figura.

²⁶ Não custa lembrar que o que se desdobra aqui vai um pouco à revelia do próprio Sandroni, que dá sua contribuição ao debate, expondo com especial acuidade os elementos desta confusão, pelo viés da etnomusicologia. Cf. idem, pp. 100-117.

racismo tão-somente por sua “origem sócio-racial” – insistir por aí dá margem à exaltação dos “mediadores culturais” como mitigadores da cisão sócio-racial, por meio de uma adesão ao “projeto nacional”, que definiria o Brasil como um espaço de interações onde as cisões se esfumaçam: em outros termos, “contradição sem conflitos”. Não resta dúvida de que há algo disso no samba. Mas, é preciso *ouvir* como ele é, por isso mesmo, *a expressão de antagonismos sócio-raciais*. Ora, a contradição existe e é apresentada, ainda que sob o manto da ausência de conflitos, que é obviamente um aspecto central na própria existência dos conflitos (ou seja, a negação de sua existência). Assim, observado em sua integralidade, por dentro e por fora, reconhecemos que o samba é a expressão máxima dos antagonismos sócio-raciais que determinam a sociedade brasileira. Como se sabe, para levar adiante a inteireza do argumento, é preciso expô-lo à prova dos nove na análise e interpretação de sambas específicos, única maneira de resolver a questão. Mais a frente, faremos isso. Por agora, diante da apresentação do samba como expressão do antagonismo sócio-racial brasileiro, faremos a exposição da idéia de que a “noção de MPB” é uma impostura conceitual.

I/2.6. MPB: A IMPOSTURA CONCEITUAL.

Hermano VIANNA (2004) relembra um grande enigma da música popular brasileira, apontado anteriormente por Peter Fry (em seu período anterior à conversão ao “gilbertofreyreanismo”): por que exatamente o samba, uma música de negros – duplamente explorados pela mediação entre raça e classe –, foi elevado a formato nacional privilegiado na produção fonográfica e difusão radiofônica? Como vimos, a resposta de Vianna é apologética, para dizer o mínimo. A hipótese afirmativa dos “mediadores culturais”, que se empenhariam no leva e traz festivo e sem tensões entre as diferentes classes, perde de vista as contradições em jogo no processo, em favor de uma reorganização do metro nacional sob base ambivalente (ou seja, a nação como solução dos antagonismos). A crítica à solução ambivalente ao “mistério do samba” se faz urgente — espera-se que os argumentos aqui apresentados colaborem nesta crítica. Mas, não resta dúvida de que o enigma posto por Vianna aponta para um problema do maior interesse, quanto mais porque tenta desvendá-lo apoiado na desinência nacional do caso. Esta “mediação nacional”, porém, não pode ser reconhecida tão-somente como um princípio de alinhamento das partes em conflito – isso significaria aderir acriticamente aos pressupostos por assim dizer ideológicos contidos no projeto nacional; tomando esta harmonia por ponto pacífico, o objeto cancional escolhido como prova dos nove da hipótese afirmativa se torna mera tela de projeção, afinal de contas o samba ele mesmo não é convidado a expor o que tem a dizer sobre o assunto. Vianna se esforça em mostrar como o

trabalho dos “mediadores culturais” vem de longa data, podendo ser flagrado seguramente no século XIX e até mesmo antes. Segundo ele, seria esta rede de articulação nacional, impulsionada pela ação supostamente desprovida de contradições dos “mediadores culturais”, o suporte material da experiência musical brasileira. Mas, qual o sentido desta ação, qual o fundamento deste destacamento ativo dos “mediadores culturais” em favor da disposição harmoniosa da diversidade nacional? Supomos que recuperando comparativamente alguns argumentos de Adorno, no que diz respeito à relação tensa (ao menos em música) entre prazer e totalidade, expressão e síntese e superficialidade e profundidade (ADORNO, 1981a, p. 81), bem como a dessemelhança entre o significado social interno e externo da música (ADORNO, 1981b, p. 259)²⁷, *mediados pela condição nacional*, poderemos compreender não só porque, mas também *como* este enigma se manifesta historicamente – ou seja, a forma de funcionamento em processo desta contradição e seus desdobramentos.

Para Adorno, o momento decisivo do “fetichismo na música e a regressão da audição” se dá exatamente quando o frágil desdobramento que levava do encantamento e da expressão musicais à sua síntese estruturada (ou seja, dos motivos aparentes à forma, o que era a experiência musical com força de protesto diante da opressão reinante), perde sua razão de ser pela subsunção da liberdade à “autoridade ditatorial do sucesso comercial” (ADORNO, op. cit. p. 82). Diz Adorno:

(...) o que então se emancipa da lei formal não são mais impulsos produtivos que se opõem às convenções. O encanto, a subjetividade e a profanação – os velhos adversários da alienação coisificante – sucumbem precisamente a ela. Os tradicionais fermentos antimitológicos da música conjuram, na era do capitalismo, contra a liberdade, contras esta mesma liberdade que havia sido outrora a causa de sua proibição, devido às afinidades que os uniam a ela (ibidem).

Certamente, a experiência musical brasileira é atingida por este processo analisado por Adorno, sem necessariamente cumpri-lo como um desenrolar sucessivo de etapas: os termos do fetichismo na música e a regressão da audição passam pelo filtro nacional; resta-nos saber como. Logo, se passasse pela cabeça de um compositor brasileiro antes de meados do século XIX, por exemplo, intentar procedimento análogo ao apresentado pelo filósofo alemão, não constituiria exagero supor que o espólio de “encanto” e “profanação”, matéria para a produção musical que questionava a lógica da “alienação coisificante” antes do processo de fetichização e regressão, no Brasil seria encontrado exatamente no seio da música produzida por negros e mestiços, escravizados ou não, entendidos nesta dinâmica fragilmente como

²⁷ Já tocamos no assunto acima. Tendo em vista sua importância, esta questão em especial será retomada adiante, no capítulo sobre Tinhorão e também no capítulo sobre Wisnik.

“espólio de liberdade”. A contradição não poderia ser maior, afinal o impulso de liberdade musical se originaria daquela parcela da sociedade que tinha exatamente sua liberdade cerceada pela lógica produtiva do trabalho escravo e pelo elo ideológico do favor, ou seja, pelos mecanismos do racismo. Por outro lado, deveria parecer óbvio que este espólio era verdadeiro e forte, afinal o impulso de liberdade existia das mais variadas formas no cotidiano dos negros, escravizados ou não – mas, sendo visto como mero espólio, perdia sua primeira vida e ganhava uma outra, uma nova expressão cujo fundamento é ideológico. De qualquer modo, perceba-se que no cerne do raciocínio de Adorno a força de protesto do encanto musical, que é o motor da “música ligeira”, estaria perdida para a “música séria”, com preocupações imediatamente estéticas, desde “A Flauta Mágica”, de Mozart, que é da década de 1790 – assim, a conjugação entre leveza e seriedade como aporte crítico se finda no momento mesmo em que a dinâmica nacional passa a fazer sentido histórico pleno. Adorno certamente está falando dos anseios de liberdade que se fundam nas expectativas do sujeito autônomo burguês, naquilo que ele ainda carregava de contraditório, de sujeito revolucionário, de força histórica por assim dizer progressista. Sua imagem especular no Brasil é tanto uma perversão como sua verdade. Foi nestes termos que tal simbiose em que a vivacidade da “música leve” adquiriu direito de cidade nos espaços da seriedade da forma, no Brasil, passou pela mediação conturbada da nação, em que os sinais costumam estar trocados.

Podemos obviamente ignorar (com ou sem razão) o ceticismo adorniano e supor que a música leve continuou dando fôlego para o protesto contra a “alienação coisificante”, ou, no mínimo, continuou oferecendo a um que outro compositor motivos musicais genéricos, no momento em que qualquer coisa próxima a “música séria” poderia fazer sentido no Brasil. Ainda assim, até segunda ordem, não foi isso o que aconteceu, ao menos no capítulo brasileiro. Tamanha “heresia” não tinha lugar no ambiente brasileiro do século XIX, a ponto de transformar a produção musical popular em motivos iluminadores para a composição “artística”. Mesmo porque, como já nos lembrou José Miguel Wisnik (op. cit.), nunca houve no Brasil propriamente um ambiente musical sustentado por um conjunto de autores, obras e público cujos parâmetros fossem a “fruição estética”²⁸, e naquele momento em especial não passaria pela cabeça de ninguém que a formação de um sistema musical brasileiro dependeria, no mínimo, de compreender esta cisão social e estética. Concomitantemente, seja para suprir os desejos estéticos ou (mais provavelmente) para manter as aparências de funcionamento elegante da sociedade, o afluxo de concertos e óperas não era desprezível, confirmando que

²⁸ Voltaremos ao assunto no capítulo dedicado a José Miguel Wisnik.

música mesmo era o que vinha de fora, e esta só se entregava às veleidades nacionais nos termos de aproveitamento da carcaça vazia para sua italianização operística (algo como um índio transformado em cavaleiro medieval, o Peri de José de Alencar pela batuta de Carlos Gomes).

Assim sendo, música séria no Brasil era quase exclusivamente artigo de consumo, nos termos da dialética do local e do universal. Já o ambiente das músicas para dança de salão e afins era um dos pólos de força e criatividade musical. E aí, o trato social da volubilidade e a dialética entre ordem e desordem davam o tom. É claro que aquelas tentativas de contrariar o ambiente musical acanhado e buscar alçar vôos estéticos de maior monta (como no caso de Carlos Gomes) também tinham pacto com a volubilidade – são, afinal de contas, esforços de lustrar o empenho em uma supremacia qualquer, no sentido de uma espécie de erudição de fachada, mesmo no campo da música, que não prometia muito na esfera da produção nacional. Mas, perceba-se que na nossa quimera cínica acima, o capricho de aproveitar o espólio musical dos negros, marcados em todos os sentidos pelo sistema escravagista, seria perigoso o suficiente para expor além da conta a reciprocidade de violência e volubilidade se aproveitados em termos análogos ao que aconteceu na descrição adorniana, e o ambiente (digamos em termos mais precisos: os elementos de cultura material no campo da música) para algo disso vir a acontecer era nenhum. De qualquer modo, para o que nos importa aqui, é preciso reconhecer que a dialética entre ordem e desordem se constitui como o motor central da experiência musical brasileira, principalmente em sua esfera ligeira (afinal de contas, seu único pólo realmente criativo e mais ou menos definido organicamente). Neste particular, entendida tal dialética sob a noção de “malandragem” [termo constante do ensaio original de Antonio CANDIDO (1998), que, salvo engano, sintetiza uma “linhagem malandra” na literatura brasileira e a dialética entre ordem e desordem, ritmo histórico e correlato literário estruturalmente reduzido nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, livro analisado e interpretado no ensaio], a historiografia e crítica musicais tendem a encontrar aí meramente um achado afirmativo. Sem sombra de dúvida, a dialética da malandragem deve ser entendida como força produtiva, mas o problema em geral é encontrar em seu efeito suspensivo de conflitos e processos históricos não como um apontamento crítico, que deve ser visto em negativo, mas como uma peculiaridade positiva nacional. Ou seja, a malandragem é retirada de sua dinâmica dialética e vista em termos duais, ou, se muito, ambivalentes. Não é estranho que a experiência literária, especialmente na obra de Machado de Assis, tenha dado os elementos fundamentais para o reconhecimento deste problema. José Miguel Wisnik, e mais recentemente Cacá Machado, enfrentaram o problema de interpretar o conto “Um Homem

Célebre”, de Machado.²⁹ Como se sabe, o conto trata da dificuldade composicional de Pestana, envolto em sua dívida espiritual com os grandes clássicos da música universal e a impossibilidade de pagá-la, tendo em vista que cada vez que intenta concluir um trabalho composicional inspirado nos mestres ou o resultado é um pastiche chão ou uma polca. Aqui, não nos interessa adentrar nos pormenores desta seara, mas apenas sugerir que o interessante do problema tal qual exposto por Machado está no fato de que o esforço de alçar vãos análogos aos dos mestres redundava em uma polca. Nesta dialética entre ordem e desordem, a polca é resultado complexo e contraditório de um esforço de ombreamento com os grandes nomes da música – nos termos de Paulo Emílio, tratava-se da “nossa incapacidade criativa em copiar”. Certamente, ouvindo as polcas de Pestana (que é a imagem especular de Ernesto Nazareth, como bem argumentam Wisnik e Cacá Machado) não estaríamos diante de “música séria”, mas tampouco se trata de algo que prescinde de fundamento estético. O problema estava exatamente na distância entre o impulso estético e seu resultado “ligeiro” — na abordagem algo caricatural de Machado (seria mesmo mero deboche?), Pestana se recusava a reconhecer a contigüidade entre estes momentos posto que seu metro fosse o “clássico” e o resultado de seu trabalho artístico era algo do que se envergonhar. De qualquer modo, trata-se de entender que a espessura estética daquela produção “ligeira”, mesmo caminhando em direção diferente da esperada, era algo a ser notado como tal. Seus pressupostos não são mais os mesmos do metro da “música séria” (que nunca havia se constituído como sistema no Brasil), que, contudo, ainda exerciam grande influência no processo, gerando um resultado contraditório. Desta panorâmica abordagem, em que as desventuras de Pestana são um exemplo tomado de maneira muito rápida (mas funcional), devemos reter qual é o estatuto estético da produção “ligeira” (ou seja, seu fundamento estético cujo resultado não cumpre o padrão “sério”, de onde retira seu impulso longínquo, numa dinâmica cujo sentido pode ser descrito pela idéia de “dialética entre ordem e desordem” mediada pelo fundamento nacional) e o leve ar de acabrunhamento pela promessa não cumprida. O passar dos anos vai equalizar um pouco mais a ordem deste acabrunhamento, quanto mais porque o novo aparato fonográfico repôs a ordem das coisas, da maneira como vimos acima.

Assim, qualificar esta “produção musical ligeira” de “popular” seria o resultado de uma dinâmica dúplice: de um lado, “popular” porque resulta em música que se radica em elementos de “música ligeira”; de outro, “popular” porque tem grande difusão e recepção. Mas, neste estado de coisas, este ainda não era o centro do problema. A bem da verdade,

²⁹ Voltaremos ao assunto sob ponto de vista paralelo no capítulo dedicado a Wisnik.

naquele momento a própria qualificação desta produção como “popular” era equívoca, para dizer o mínimo. No fundo, seu estrato “popular” era aquilo que ela, no seu íntimo, queria mitigar, esconder, seu resultado indesejado. Até meados do século XX, o qualificativo popular ainda não lhe cabia sem ressalvas ou dúvidas. Podemos encontrar uma descrição deste problema no próprio deslizamento do significado do termo “música popular”. Podemos recorrer novamente ao argumento de Carlos SANDRONI (2004), que apresenta este deslizamento pela comparação de conteúdo entre dois livros que receberam o mesmo nome, exatamente *Música Popular Brasileira*. O primeiro foi publicado por Oneyda Alvarenga em 1947, e seu significado de “música popular” designa claramente o que hoje conhecemos por “música folclórica”, além do corte rural, contendo pouquíssimas páginas em que a música urbana era relacionada. SANDRONI (idem, p. 28) aponta que a própria Oneyda Alvarenga tecera nos anos 1950 bases para a divisão entre “música popular” e “folclórica” tal qual a concebemos hoje. Em 1976, vem a público o livro de Zuza Homem de Mello, chamado também *Música Popular Brasileira*, cujo conteúdo era as entrevistas que o Autor fizera desde 1967 com cancionistas. “Nos trinta anos que separam os dois livros, a expressão [música popular] completara a transposição para seu significado atual: em 1976, ela já estava nitidamente contraposta, no panorama cultural brasileiro, à ‘música folclórica’” (ibidem). O conteúdo do termo “música popular” já apontava na década de 1960 então claramente para a música voltada para a produção fonográfica e difusão radiofônica. Sandroni reconhece um sentido político para esta transposição.

A concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla “MPB”, liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a idéia de “povo brasileiro” – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – este no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores (idem, p.29).

Logo, o fundamento da noção de “música popular brasileira” seria eminentemente político, com uma concepção clara do que viria a ser o “povo brasileiro” a que aquela música remeteria como seu principal fundamento (ao menos temático). O próximo passo reconhecido por Sandroni seria uma perversão da sigla MPB, que parecia reter em si o significado político da “música popular brasileira”.

Mas, a partir de então, concomitantemente à abertura política, a sigla passou a ser adotada de modo mais amplo. Assim, ela foi usada em circunstâncias tão alheias à luta democrática quanto o nome de um festival de canções patrocinado por uma multinacional e levado ao ar pela Rede Globo (“MPB-Shell”) (idem, p. 30).

Nos anos 1990 o processo chegaria a seu cume, segundo Sandroni. “Ela [a sigla MPB] passou a ser compreendida também como etiqueta mercadológica” (ibidem). Se eu estiver interpretando bem os argumentos de Sandroni, posso afirmar que esta concepção de um desdobramento histórico da MPB tal princípio político até a MPB como etiqueta mercadológica, na verdade, não ocorreu segundo este desenrolar de etapas. O problema é que o termo MPB já nasceu sob a lógica de etiqueta mercadológica, algo que Sandroni ressalta. “Creio que a força da noção de MPB nos anos 1960/70/80 estava ligada à confluência [de] três fatores (...): ela servia ao mesmo tempo como categoria analítica (distinguindo-se da música “erudita” e “folclórica”), como opção ideológica e como perfil de consumo” (idem, p. 31). O que de fato Sandroni acusa é a incapacidade do termo MPB continuar totalizando a produção musical brasileira, tendo em vista o esgotamento de seu projeto político – logo a MPB se reduziu a mero perfil de consumo, esvaziada de seus outros aspectos constitutivos. Mas, segundo Sandroni até os anos 1980 a “noção de MPB” valia como este critério de totalização. Para reconsiderar este argumento de Sandroni, é preciso retomá-lo a partir da avaliação daqueles três vetores em contraste com a “noção de MPB”. Tomando o problema pelo início, ou seja, pela “distinção analítica”, veremos que esta só faz sentido se compreendida segundo o marco das outras duas — não há critério cancional que a determine, já que o espectro estético em questão não tem denominador comum. Ou seja, aquilo que distinguiria o qualificativo popular, em contraste com folclórico ou erudito, seria ou sua posição política ou sua determinação mercadológica – possivelmente uma estranha confluência de ambos. Um resultado disso, por exemplo, está apontado por Sandroni. O ponto de abordagem é, em princípio, estético.

De fato, a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais “folclóricas”. (Não vai nisso nenhuma crítica: ao contrário, muito do que há de maravilhoso nela está na maneira como conseguiu combinar, a estes processos, as injunções e os recursos da indústria cultural, do saber musical acadêmico e da criatividade de seus artífices). Mas esse grande movimento de “tradução cultural”, devido a suas circunstâncias históricas, recalcava aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo em que os transfigurava (idem, p. 33).

Neste exato ponto, em que a qualificação de “popular” entra em estado de tensão com própria experiência musical (estamos diante de um critério estético – panorâmico, é verdade – em ação, o que muda tudo), convém ressaltar que a própria “noção de MPB” fica desacreditada. Se o “popular” recalcava elementos “populares”, oriundos da “tradição folclórica” que até então era reconhecida como o repositório cultural do “povo brasileiro”, a

“noção de MPB” perde no cerne sua razão de ser. Ao convocarmos as canções para darem parecer sobre o assunto, reconheceremos nela, como a experiência concreta que se espera interpretar, um estado de contradição tal que indica exatamente as dificuldades de se categorizar o “povo brasileiro” – e, assim, a relação entre “música popular” e “povo brasileiro” já não é mais tão unívoca. A “noção de MPB”, ao apagar em forma de sigla os significados-chave de seu conceito, não dá conta das contradições aí postas. Sua adoção, pela crítica e pela interpretação histórica, deixa de reconhecer que entre a “noção de MPB” e a experiência musical brasileira há uma lacuna. Desta forma, não seria preciso esperar o desenrolar do processo para entender que a “noção de MPB” é uma impostura conceitual quando comparada com a própria experiência que pretende designar.

Marcos NAPOLITANO (2001) apresenta uma interessante porta de entrada para o problema ao discutir a “noção de MPB” a partir da categoria de “instituição”. A trilha percorrida por Napolitano, que busca compreender o processo de transformação da experiência musical brasileira nos anos 1960, é bem próxima daquela de Sandroni.

Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova, surgida em 1959.

Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB – Música Popular Brasileira – pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do *nacional-popular*, tomado aqui como uma cultura política (NAPOLITANO, 2001, p. 12).

Nestes termos, a aglutinação perpetrada em torno da MPB teria sido estética, mesmo que de caráter heterogêneo, e seu fundamento fora eminentemente político. A partir daí, recorrendo a Gramsci para argumentar sobre a cultura brasileira nos anos 1960, Napolitano afirma que

(...) a “ida ao povo” efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais, sobretudo aqueles ligados à música popular, mas a presença intrínseca da indústria cultural neste processo marcou um movimento de forças contrário à possível afirmação de uma “contra-hegemonia” (idem, p. 12 e seq.).

Podemos inferir deste trecho de Napolitano que as dimensões analítica, ideológica e de consumo (conforme o raciocínio de Sandroni) não eram um simples amálgama harmonioso, mas tampouco elementos desligados um dos outros. Parte do complexo com que depara o historiador ou crítico quando resolve estudar a experiência musical brasileira está exatamente

em entender a difícil e tensa equação entre estas dimensões. Neste sentido exato, a “noção de MPB” é pouquíssimo funcional. Se em princípio a “noção de MPB” parece funcionar como um princípio organizativo – ou seja, um princípio conceitual de totalização –, tendo em vista que opera como um aglutinador de fenômenos cancionais tão díspares (tais quais Nelson Cavaquinho e Roberto Carlos, passando por Tom Jobim e Gilberto Gil, para usar a lista mais ou menos aleatória de Sandroni), por outro lado é preciso acusar a frustração de tal princípio quando requisitado para servir como motor crítico. Acima, aludimos à idéia perfeitamente compatível com os destinos mercadológicos de um cancionista, porém absolutamente condicionada à desmobilização de critérios críticos, que é a redução da categoria “música popular brasileira” à sigla MPB. Podemos acrescentar a este problema a frouxidão de sentido quando contrastamos a idéia de “popular” comparativamente a Nelson Cavaquinho e Roberto Carlos, para manter os exemplos extremos citados — não é claro que a idéia de “popular” não tem o mesmo sentido nos dois casos, além de emanarem de instantes distintos do fenômeno cancional? Há algo na “noção de MPB” que não se conjuga com a experiência musical brasileira como um todo, menos ainda com os fenômenos cancionais particulares. Napolitano afirma que a interpretação histórica da “MPB como instituição” deve prescindir de uma abordagem estética do objeto. Por outro lado, aponta exatamente o período de consolidação da “MPB como instituição” como o momento em que a “música popular brasileira” conhece um maior espaço de autonomia. Este caráter autônomo, que segundo Napolitano seria um critério de definição da MPB, tem por fundamento primeiro a dimensão estética da experiência em escopo. Não é preciso muito esforço para perceber, de qualquer modo, que esta autonomia, muito mais do que relativa, conforme o jargão estético das assim chamadas “artes eruditas”, é efetivamente uma autonomia *determinada*, quando contrastada com a “noção de MPB”. Tal autonomia se conquista ao custo da consolidação da “MPB como instituição” determinada da e na indústria cultural. É preciso reconhecer, portanto, que a “noção de MPB” não sintetiza, desde um ponto de vista estético, a experiência musical brasileira do período, mesmo nos casos em que alguns cancionistas eram referidos a tal noção. A “noção de MPB” refere-se especificamente àquele momento da experiência musical brasileira que tem seu centro na dinâmica comercial. Por isso, quando Napolitano intenta compreender a experiência musical brasileira dos anos 1960 e 1970 desde uma visada histórica, partindo da “noção de MPB” e reconhecendo nesta uma “instituição”, há um acerto metodológico em não se empreender a análise e interpretação do objeto a partir de uma abordagem estética. Porém, quando sugerimos que há um caminho de compreensão histórica do objeto cancional que privilegia a abordagem estética, logo reconhecemos que a “noção de MPB” não serve como princípio

conceitual organizativo — observar nesta seu caráter de “instituição” derivado da indústria cultural nos exige que a “noção de MPB” seja entendida como uma impostura conceitual. Em outros termos, as canções particulares enfrentam a “noção de MPB”, em geral negando seu caráter de validade explicativa. Com isso, não se espera criticar o empreendimento interpretativo de Carlos Sandroni e Marcos Napolitano, entre outros; muito pelo contrário, espera-se agregar argumento crítico a este empreendimento, sugerindo que entre a experiência musical brasileira e a categoria que deveria explicá-la há uma lacuna.

Um exemplo pessoal pode ajudar neste instante. Numa das primeiras arguições que o projeto de pesquisa que originou esta tese foi submetido, o arguidor sugeriu que havia uma concentração desproporcional do projeto num período histórico relativamente curto, demonstrando com isso que a pesquisa desconhecia, por exemplo, os avanços na compreensão da MPB no século XVI! Pela primeira vez, me vi com as armas de acusação histórica na mão e não titubeei em acusar o flagrante anacronismo da assertiva de meu arguidor. Primeiro, recorrendo a um par de afirmações calcadas em Antonio Candido e Fernando Novais, porque no século XVI não havia propriamente “Brasil”, e ainda mais porque a noção de popular deveria ser completamente outra, num caso evidente de que a precisão histórica seria fundamental para juntar tipos de música diferentes por meio de sua classificação como “popular brasileira”. Segundo, e aqui o principal, porque a “noção de MPB” é evidentemente um fenômeno datado especificamente de fins da década de 1960 até o início da década de 1980; logo, espriar um resultado categorial desta experiência específica como elo de uma experiência histórica de longa duração era uma temeridade absurda, explicável somente por nossa estreiteza crítica determinada pelo complexo fonográfico e radiofônico por trás de tal “noção de MPB”. Um texto célebre de Matinas Suzuki Jr. e Gilberto Vasconcellos (1985), chamado decisivamente “A malandragem e a formação da música popular brasileira”, operando declaradamente com o arsenal teórico de Antonio Candido, escorrega inacreditavelmente pelo anacronismo de nomear a experiência musical brasileira do século XX de MPB. Aqui, o estudo de Napolitano explica de maneira fundamental o erro. Agora, indo além, é preciso dizer que a própria experiência musical coetânea à definição da “noção de MPB” tal instituição não se reduz a esta.

Na “noção de MPB” entendida como “instituição” não reconhecemos um princípio conceitual de totalização cujo centro seja estético. Este ponto decisivo é simétrico à “institucionalização da arte” e a conseqüente contraposição das vanguardas, conforme os trabalhos de Peter Bürger (1992 e 2008). Bürger se apóia em argumentos diferentes dos de Pierre Bourdieu, de onde Napolitano retira sua definição de “instituição”, mas não só não os

desconhece, como chega a resultados que, no fim de contas, são suplementares. O problema de Bürger é eminentemente estético, e seu fundamento está em Adorno e Lukács. Conhecemos os termos do início da *Teoria Estética* de Adorno, no que diz respeito à “perda da evidência em arte” – contra a ordem em arte, ou seja, contra a “arte como instituição”, as vanguardas se insurgiram em nome de uma pretensa liberdade absoluta, o que ocasionou a perda da evidência (a partir daí, uma obra de arte só se reconheceria enquanto tal em si mesma, e não mais em sua relação com o instituído, ou mesmo com a constelação em que se firmava), com resultados finais desastrosos, tanto no que tange um recuo fortíssimo em nome das regras quanto na própria suposta liberdade sem peias, e mais ainda na abertura do catálogo de estilos para a sanha desordenada da indústria cultural. No caso da MPB, mal-comparando, estamos diante da institucionalização que ela mesma força a perda de qualquer evidência — afinal, qual é o esteio estético por trás da MPB como instituição? O que define uma canção como MPB, quais os critérios? O que tais critérios têm a ver com as noções de “popular” e “brasileira” implicadas na sigla? Assim, na crítica a esta impostura conceitual queremos flagrar a contradição exposta na experiência musical brasileira entre esta institucionalização determinada pelos padrões da indústria fonográfica e os trabalhos cancionais que àquela se submetem, mas que não se deixam cooptar em sua totalidade.

Assim, a experiência musical brasileira é, ao menos no que diz respeito às relações de inspiração ou filiação de autores e obras entre si, uma história *descontínua*, sem, contudo, ser um desenrolar frouxo de fenômeno aleatórios. A continuidade desta experiência encontra seu fundamento em questões estéticas *objetivas*, de sorte que a consciência desta objetividade se apresenta nos *resultados musicais particulares* alcançados em confronto com os gêneros musicais que lhes dão fundamento. Este confronto carrega em seu cerne um *princípio de totalização* da experiência musical brasileira; ou seja, o resultado musical alcançado dota em si a experiência de um *sentido*, numa espécie de *determinação teleológica ao revés* (a finalidade que, não sendo unívoca desde o início, ao se consumir reorganiza a compreensão do processo como um todo a partir de si). Partindo deste princípio, o gênero “samba”, por exemplo, ao ser tomado como um conceito, deve organizar um *princípio estético de totalização* para a compreensão da experiência em questão. Mais especificamente, ao se interpretar uma canção em particular por meio do “samba” como conceito dotado de espessura histórica, as minúcias internas da canção encontram no conceito “samba” um contraponto estético. O mesmo para a “bossa nova”, ou ainda o “tropicalismo” ou a “canção engajada” (antes movimentos, ou estilos, do que gêneros) — a fortuna crítica de que nos valem, ao intentar desvendar os problemas cancionais dos gêneros, estilos ou “movimentos”

citados, descobre aí uma chave conceitual para a interpretação estética de canções como um concentrado singular da experiência histórica de que fazem parte. Por outro lado, a interpretação isolada de uma canção qualquer só ganha densidade em seu encadeamento histórico amplo, de que ela é, em última instância, uma (dentre outras) tentativa de síntese. Em fim de contas, esta experiência musical se fecha à definição conceitual, ainda que sua ordenação no universo da mercadoria exija uma especificação do produto – o que ocasiona a confusão entre definição de mercado e argumentação conceitual. Isto posto, a história do que se convencionou chamar de MPB pode ser entendida como a “institucionalização” (conforme a categorização proposta por Napolitano) de certa idéia de “música popular”, que tem em Mário de Andrade uma formulação clássica, em condições históricas tais que, contudo, o projeto musical modernista ganha novos parâmetros, ao ser apropriado exclusivamente por meio de desígnios comerciais pelos detentores dos meios de produção musical. Dada a cisão entre os meios de produção e os produtores também no campo musical, e a conseqüente apropriação privada das forças produtivas, o predomínio da lógica comercial vai se consolidando e reduzindo ao mínimo o espaço de atuação e raciocínio sobre tais forças. Sem tirar nem pôr, a MPB, enquanto instituição³⁰, é efetivamente a consolidação comercial de um rótulo que mitiga os limites inerentes à *experiência musical brasileira*. Se de fato estamos diante de um sistema estético em seu sentido forte, algo que só se reconhece no encadeamento artisticamente solidário e objetivo entre autores, obras e público, é preciso levar em conta este aspecto em que os desígnios estéticos se consolidam no espaço em que sua substância muda de figura. É disso que deve partir um raciocínio materialista sobre a MPB – o reconhecimento de que o *sistema musical brasileiro* é a organização de um mercado de matriz especificamente cancional, cujos desígnios as obras musicais enfrentam e aos quais concomitantemente se subjugam.

Assim sendo, a compreensão crítica de uma canção só se faz possível na análise de uma unidade histórica da qual a configuração artística da canção é somente uma expressão. Em geral, uma canção responde a uma série de problemas que não estão contidos somente em sua expressão artística, mas numa cadeia ampla, que podemos chamar, resumidamente, de um processo de relações de produção (um sistema), em que o elemento estético é entendido dentro das tensões deste processo. No básico, este é o problema crítico colocado pela filiação da canção ao universo da indústria cultural, pois que com esta a arte (como produção de conhecimento e crítica imanente) deixa de ter sentido evidente, já que a dimensão de fratura

³⁰ Inspirada nos argumentos de Napolitano, a hipótese aqui apresentada difere dela, principalmente no destaque que dá à idéia de apropriação privada das forças produtivas.

da sociedade burguesa que permitia reconhecer na arte suporte de crítica (ou seja, sua constituição autônoma) cai em favor do capitalismo monopolista e sua organização ideológica diferenciada (uma espécie de entronização da ideologia pelos produtos de consumo). Esta força produtiva que é a arte, ao mudar seu estatuto na medida em que a reprodutibilidade técnica avança e é organizada pela apropriação privada da produção coletiva (ideologia e processo material mais conhecidos exatamente por indústria cultural), exige outra determinação conceitual de caráter histórico. Para um brasileiro, o problema é mais complexo: como vimos acima, não se chegou a configurar no Brasil do século XX uma estrutura de capitalismo monopolista “clássico”, de sorte que a indústria cultural, como dinâmica mundial, atinge em cheio a dinâmica social brasileira sem que o país possuísse as bases materiais que definem aquela. E aí que se desdobra a experiência musical brasileira.

Por isso, o estudo de canção que pretenda se determinar por um esforço crítico e materialista deve reconhecer na tensão da análise histórica e conceitual o seu mote principal. Nestes termos, buscaremos reconhecer na análise da substância estrutural das canções (a saber: sua dinâmica cancional, bem como sua constituição material) a imagem dos traumas sociais brasileiros (cujo correlato imediato e contraditório à “MPB como instituição” é a ditadura militar), a partir da interpretação histórica da obra de dois cancionistas: Chico Buarque e Paulinho da Viola. As obras de Chico Buarque e Paulinho da Viola, recortadas em um momento específico de sua definição inicial (ou seja, no período que vai de 1966 a 1971), serão analisadas e interpretadas em contraste com o instante histórico da ditadura militar. Tais cancionistas acumulam maneiras específicas de lidar com a questão proposta aqui, de sorte que podem ser compreendidos como uma pequena amostra da constelação musical do século XX no Brasil. Reconhecido o caráter problemático da “noção de MPB” para os propósitos críticos da tese, e a fim de dar maior espessura teórica ao problema, recorreremos a uma definição mais detida do sentido moderno da experiência musical brasileira enquanto sistema e sua diretriz “popular”. Para tal, passemos ao desdobramento da questão em nomes importantes da crítica e historiografia musical brasileira, quais sejam: Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão e José Miguel Wisnik.

- Secção I, Capítulo 3 -

(Re)arranjos de uma “utopia do som nacional”

*A bossa nova como realização do projeto musical modernista de
Mário de Andrade*

I/3.1. DUPLA FORMAÇÃO.

Mário de Andrade era um homem de música, mesmo não sendo compositor ou ainda músico profissional. Sendo trezentos, como ele afirmava de si próprio, Mário estava empenhado em doutrinar, organizar e dar parâmetros à cultura brasileira como um todo, em especial à música. Como artista, Mário era reconhecido como o grande escritor modernista; seu principal ganha-pão, porém, foi de funcionário público, como professor de conservatório e homem de Estado. Principalmente, escreveu largamente sobre música, dando métrica e andamento para toda uma geração, o que nos permite dizer que, mesmo sem compor absolutamente nada de expressivo³¹, um nome como Villa-Lobos, por exemplo, só foi possível dado o *argumento crítico* de Mário de Andrade. Enfim, malgrado sua (quase) nenhuma atividade composicional, é impossível estudar a história da música no Brasil sem passar pelos textos de Mário de Andrade, para o bem e para o mal. Gilda de Mello e Souza, em *O Tupi e o Alaúde* (MELLO e SOUZA, 2003), já nos fez entender que não se pode estudar a literatura de Mário sem se compreender a música popular como um de seus aspectos compostivos. Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, podemos dizer que Mário de Andrade é uma *origem* dos estudos sobre música no Brasil, mesmo com o tom folclorista que lhe definiria o gume analítico em chave discutível (MORAES, 2004). Por isso, enfim, é impossível falar de música no Brasil e não tomar Mário de Andrade como referência *fundadora*.³²

O mesmo Vinci de Moraes reconhece na primeira metade do século XX a bifurcação dos estudos sobre música popular brasileira em duas vertentes: uma, menosprezada pela academia e levada adiante pela crítica circunstancial de jornal, de compreensão orgânica das tradições musicais populares urbanas; outra, acadêmica e hegemônica, tendo Mário de

³¹ Na verdade, “compôs” – quer dizer, plagiou – apenas um “pastiche” de uma canção de Catulo da Paixão Cearense, deliberadamente assumida como uma brincadeira Cf. a introdução de Paulo Sérgio Malheiros dos Santos (2004).

³² A principal referência de Mário de Andrade é, sem sombra de dúvidas, o *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972), de 1928. Ali está o principal texto programático do projeto marioandradiano em questão aqui.

Andrade como grande nome, de caráter folclorista, com apreciação por assim dizer antropológica principalmente da música popular reconhecida, *via de regra*, em seu espólio da tradição rural. Neste segundo caso, menos do que “popular”, a expressão musical “nacional” é reconhecida como um elemento mítico, pela idealização deste “mundo rural” (entendido como “pré-urbano” e, conseqüentemente, “pré-industrial”) e sua “popularidade” como algo *natural*. Vinci de Moraes reconhece em Mário um interesse científico, por certo bastante difuso. Mário de Andrade, apesar de seu empenho “doutrinário e informativo”, como definiu certa vez Oneyda Alvarenga o trabalho do Autor, tinha por motor outra proposta que não a cientificidade na observação do objeto, que não era mesmo seu caso — a antropologia e a etnografia, assim como o marxismo, articulados ou confundidos com sua profissão de fé cristã, lhe serviam mais por uma convicção pessoal no aproveitamento, eclético e bastante dispersivo, de correntes de pensamento do que por uma adesão científica aos argumentos (Ver LOPEZ, 1972, p. 12 e seq.). Isso é perceptível, por exemplo, na enorme maleabilidade do conceito “música popular brasileira” em seus textos. Para ser mais exato, tal conceito tampouco aparece definido historicamente, o que implica em dizer que “música popular brasileira”, em Mário de Andrade, é tão-somente uma idéia vaga, mas com um sentido preciso para outros fins, estes sim de interesse do Autor. Menos do que uma produção viva e orgânica, evidencia-se, como já foi ressaltado por uma série de estudiosos, que *a idéia de música na mira de Mário de Andrade partia de uma visada folclorizante, não pela música observada em si ou o método de abordagem, mas pelo interesse calcado desde um interesse determinado no empenho de organização de uma música artística brasileira (para usar um termo familiar ao Autor)*. Não havia um interesse na observação em si mesma, nem mesmo em uma dimensão preservacionista fechada, menos ainda em um interesse estrito na comunicação e difusão do que fora encontrado (ainda que esses resultados sejam um legado forte da atuação de Mário de Andrade), mas na “estilização artística” por músicos “eruditos” dos motivos populares coletados: ou seja, o material “coletado” e “armazenado” só seria objeto de difusão a partir da *medição* da “música artística”. É mesmo difícil perceber aí nesta “música popular brasileira” como objeto de coleta etnográfica, tal qual aparece em Mário de Andrade, aquilo que desde a década de 1960 entendemos como “Música Popular Brasileira”, a partir de então com letras maiúsculas e com chancela de rótulo comercial.³³

³³ O tema da música popular em Mário de Andrade conta com uma interessante “fortuna crítica”. Ver, entre outros, CONTIER (1995 e 2004) NAVES (1998), TRAVASSOS (2000) e WISNIK (1977), nos quais me apoio criticamente ao longo deste trabalho.

De fato, a motivação analítica de Mário de Andrade não é a “música popular brasileira”, porém a assim chamada “*música artística*”. Seu interesse pela expressão popular vem daquela postura *doutrinária* na produção de algo que dotasse o Brasil de uma cultura musical séria, organizada e produtiva. Não é demais afirmar que o trabalho de Mário neste sentido foi louvável, e que o interesse pelo popular, mesmo que (ou exatamente porque) limitado pela motivação exógena, ainda indica um passo produtivo do mais alto interesse. Adiantando o argumento, é preciso notar também que este interesse pela assim chamada “música artística” não era mera coqueteria ou diletantismo, muito pelo contrário; sendo o fundamento de interesse de Mário a dimensão nacional do problema, a “música artística”, transformada pelo “conteúdo estranho” (a “música popular brasileira”), cumpriria o duplo papel de crítica do ordenamento burguês da música ocidental e de sua nova faceta comercial da ascendente indústria fonográfica e radiofônica. Ironicamente, é exatamente aí que seu projeto alcançará concretude, anos depois. De qualquer modo, o interesse “folclorista” tinha o mote reativo ao incremento industrial e comercial desta esfera cultural como motor, conforme veremos adiante de maneira mais próxima. Por certo, o trabalho de Mário em música não se resume a um proto-fascismo ou mero paternalismo diante da “tradição popular”, posto que a vivacidade da música, em fim de contas, não resistiria à sua mera manutenção em esferas separadas, que apareciam mais como recurso analítico, mas que dependia de uma superação do problema posto. A leitura de seus textos recolhidos em *O banquete* (ANDRADE, 2004), por exemplo, sugerem, por Mário, uma consciência total do assunto tomado por objeto, de sorte que a antevisão do problema tem uma natureza política que não se adéqua ao figurino do rol de acusações que o modernista tem recebido. Então, reformulando o argumento sobre Mário apresentado acima, ao invés de uma mera visada folclorizante de Mário, o que se evidencia neste interesse pelo popular são os elementos de superação de um impasse na experiência musical a partir do advento das técnicas de reprodução que não deixavam pedra sobre pedra. Obviamente, como todo projeto, o de Mário também se coloca para discussão. Porém, as (não tão) atuais acusações que pairam sobre o modernista querem, em fim de contas, por em questão a própria justeza de se empenhar na organização de projetos – ou seja, querem por em suspenso o próprio interesse político também estética, quanto mais sobre os rumos da vida. A acusação de fascismo ou afins sobre o interesse pelo popular em Mário significa acatar as cisões sociais a que nos submetemos pela ordem do capitalismo, ao achar que a possível articulação proposta pelo Autor, com todos os defeitos que por ventura tenhamos que superar, deve dar lugar à vivência “natural” dos estratos sociais, por seus próprios “atores sociais”. Mais do que ninguém, Mário tinha conhecimento de todos estes

“atores”, e não se contentava em aceitar a força de inércia que reconhece a divisão social em classes sem a luta que a transforme.

Foi tendo tudo isso em vista que Mário definiu uma periodização para a música brasileira a partir da noção de “estados de consciência”, como vemos em seu “Evolução social da música brasileira” (ANDRADE, 1991), de 1939. Para Mário, o Brasil vivera no período imperial um “estado de consciência internacionalista”, passando a um “estado de consciência nacionalista” mais ou menos no período da proclamação da República, consolidado com o modernismo no século XX. Segundo nosso Autor, para que a música brasileira “subisse o degrau” da “evolução musical”, tal “estado de consciência nacionalista” se tornava inevitável, reconhecido assim como um período obrigatório no amadurecimento musical do País.

É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser “estético”, esquecido em consciência dos seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente, de elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático (idem, p. 25).

Entre 1928, ano do “Ensaio sobre a música brasileira”, e 1939, ano do “Evolução social da música brasileira”, Mário não altera substancialmente este argumento. Isto posto, a experiência musical por ele projetada só se mostra possível (e forçada), pois já estava estabelecida a “definitiva e impressionante fixação de nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular” (idem, p. 23). Enfim, Mário de Andrade burila argumentos em torno de um interesse organizativo da produção musical no Brasil em dia com o que havia de mais moderno, tomando como motivo e material (e apenas difusamente como *forma*, ainda que esta inevitavelmente não resistisse intacta, segundo o “modelo”, aos novos conteúdos) a já constituída “tradição popular”, reconhecida como repositório. O perigo está em reconhecer aí apenas um sentido mítico, coisa que o argumento de Mário pode sugerir se não se reconhece seu contexto, sua dimensão política e o atual estado de coisas em que não só o projeto dele se realizou, mas também que tal realização se deu nos antípodas do que ele esperava.

Como se vê, Mário estava integrado àquele espírito coletivo que orbitava em torno da “obsessão nacional” pela idéia de *formação*, como bem definiram Paulo Arantes (1997) a temporalidade ampla em que se encontra Antonio Candido quando escreve sua *Formação da Literatura Brasileira* (que é de 1959) — porém, ao contrário do processo interpretado por

Candido, sob a lógica de uma experiência intelectual em que a dinâmica formativa se deu antes na órbita dos materiais e não das formas, e tanto mais porque a fixação é de caráter “popular”. Para o que nos interessa agora, ressalte-se que esta integração a tal espírito coletivo se dava em um duplo sentido. Por um lado, percebemos que nosso Autor colocava para si e para os músicos da época *tarefas* a serem cumpridas, num sentido *empenhado* da produção musical, que não se dessem ao desfrute de buscar soluções estéticas “universais” enquanto ainda não se houvesse estabelecido um material musical nacional. Segundo Mário, naquele momento do processo musical brasileiro estariam todos obrigados a serem nacionalistas, para que os motivos musicais brasileiros fossem entronizados e os rumos de composição definidos. Por outro lado, a “nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular” já estava “fixada”; ou seja, aquele processo a que os músicos “artísticos” tinham que dedicar todo o seu empenho já ocorrera na “esfera popular”, ao se inferir do argumento de Mário de maneira orgânica, “natural” – donde o elemento mitificador. Ou seja, a música brasileira já passara por um processo formativo, de caráter “popular” e “natural”, que, para consecução ótima do projeto de Mário, devia ser apropriado pelos músicos “artísticos”, sob pena de irrelevância da produção musical. Esse era o principal interesse de Mário de Andrade para com a música “popular”, já que esta aparecia como material que, aproveitado no trabalho da forma, faria a música brasileira subir um degrau em sua “evolução social”, ao encontrar enfim seu elemento nacional.

Perceba-se, portanto, o duplo caráter do problema formativo da música em Mário de Andrade. De um lado, o empenho formativo de Mário era progressista, pois determina a “utopia do som nacional”³⁴ em chave radical para o momento — afinal, organiza-se tendo o elemento “popular” como peça-chave de sua engrenagem. Por outro lado, a “música popular brasileira” em Mário era um elemento quase-mítico, posto que entendido como um dado natural, a ser capturado e preservado, para ser utilizado na produção “artística”. Dificilmente estas duas partes permaneceram vivamente articuladas ao longo do século XX, naqueles que continuaram ligados ao argumento marioandradiano. E só a articulação dialética destas partes pode dar uma resposta satisfatória tanto do ponto de vista crítico quanto na atividade musical propriamente dita. Isso significa que a visada mítica da “música popular” necessita ser superada. Porém, esta posição mítica da “música popular brasileira” sobrevive nos estudos sobre o assunto mesmo quando a máquina comercial da indústria fonográfica impôs-se definitivamente e passou a dar hegemonicamente o andamento da marcha, em aspectos dos

³⁴ O termo é utilizado por Arnaldo Contier (2004) ao caracterizar o projeto marioandradiano para a música brasileira.

mais inusitados. Assim, quer o interesse recaia numa defesa da “tradição popular”, quer penda para o interesse em inovações formais, sempre foi este elemento mitificado que coibiu uma crítica totalizadora da experiência musical brasileira que não apague a seu bel-prazer a determinação da indústria cultural sobre o problema. Esta bifurcação do aporte de Mário de Andrade mescla-se muito bem com uma outra, que é a *dualidade ambivalente* própria da “música popular brasileira” (como objeto de análise e como conceito), reforçada pela cisão em esferas musicais, que engendram novo fôlego à interpretação dualista do Brasil.

I/3.2. DECANTAÇÃO DA NACIONALIDADE.

Maurício de Carvalho TEIXEIRA (2003 e 2004) apresenta a questão da “música comercial popular brasileira” em Mário de Andrade no detalhe. Este último descobria a riqueza da “música popular brasileira”, aquela fixada como que naturalmente, ao mesmo tempo em que os novíssimos processos técnicos de gravação e difusão davam nova dimensão ao tino comercial de “visionários” que encontravam nisso uma nova mina de ouro. Diante do problema, a posição de nosso Autor era difusa e difícil de acompanhar. Inicialmente, como sugere Maurício de Carvalho Teixeira,

[se] a música urbana não conquistava por completo a simpatia do autor, as gravações comerciais distanciavam-se enormemente de seus ideais musicais. Uma vez que não representavam uma tradição nacional, por terem sido compostas na euforia diante das modernas máquinas de gravar e das modas internacionais (TEIXEIRA, 2004, p. 54).

Seguindo o argumento de Teixeira, vemos que Mário organizou um *método de decantação* dos componentes da “música popular” ditado pelo empenho formativo do Autor na busca do rastro autêntico que, bem aproveitado, nos levaria a patamares musicais superiores. Segundo tal método, em tudo o que se ouve, é preciso separar o joio do trigo. Para tanto, o método consistia na eleição da melodia como única fonte de substância popular nas músicas, oriundas ou não de gravação comercial. Por um lado, sugere Mário, porque os arranjos das gravações comerciais não dizem respeito à tradição popular, nacional, sendo na verdade desígnios da moda internacional, da formatação instrumental da *jazz band*. De outro, continua o Autor, pois a harmonia nas músicas populares em si é algo atrofiado, pouco desenvolvido. Nos dois casos, ainda segundo Mário, os procedimentos polifônicos das gravações comerciais não trazem interesse para o empenho na evolução da música artística. Sendo assim, não é o caso de dizer que a argumentação e método de Mário de Andrade eram, de fato, procedimentos

reativos ao processo de organização do aparato comercial dos procedimentos de gravação musical que ele tinha à sua frente?³⁵

Isto posto, é fácil perceber que naquela intuição dúplice de Mário de Andrade a respeito de processos formativos da música brasileira há, também, dualidade em cada motivo, como ainda na relação entre as partes. Uma delas diz respeito a um processo *em curso*, que carece de empenho nacionalista dos músicos para reconhecer nas tradições populares o fermento nacional para a definitiva entrada brasileira no mundo dos grandes — de um lado, tradição popular nacional; de outro, rol da grade música. Ainda aí, também os problemas técnicos nos colocam de cara com a dualidade: o repertório nacional circunscrito às melodias da tradição popular, em uma ponta; os procedimentos harmônicos europeus “desenvolvidos” (e já em estado de falência, diga-se de passagem), na outra. Também a outra parte da intuição nos dá motivos duais, já que aquela fixação de nossa música popular (“intransigentemente nacional”) está diante de um processo novo e complexo, que a coloca em contato com “influências deletérias”³⁶, as *modas internacionais*. A dualidade está na relação entre a tradição popular (nacional) e a comercialização de músicas pelas gravadoras (estrangeira). Qualquer síntese do problema só aparece como possível para o músico sério que se dedique ao estudo e pesquisa da tradição popular — na ponta comercial, Mário só dá crédito àquelas gravações que sejam *fiéis*, o que no mínimo abre uma dificuldade enorme de definição, além de descartar a experiência viva, mesmo que problemática, ao patamar da degeneração. Assim, ao se negar a enfrentar a assim chamada “música comercial” para além de sua quase-absoluta negação, adequando-se a um horizonte crítico posteriormente “derrotado” exatamente pela hegemonia da indústria cultural, Mário de Andrade deixou aberta uma lacuna que foi ocupada sem os devidos cuidados. Ou seja, ao invés de se reconhecer a chave dialética de superação do problema a partir de sua crítica e reorganização prática, ocorreu uma permanência da lacuna conceitual no que tange à música comercial no momento mesmo em que essa se consolidou. Assim, dualismo e mitificação andam lado a lado e passam a dar as cartas aos estudos de música no Brasil desde sua origem.³⁷

Ao seu modo, Mário estava dando corpo argumentativo no campo musical ao problema histórico central da *experiência brasileira*, a que a idéia de *formação* dá uma

³⁵ Teixeira argumenta muito bem sobre a dificuldade de Mário em conceituar a experiência de gravação comercial, visto que esta é uma lacuna significativa de seus textos musicais, por pouco explorada, mas que aparece decisivamente em um livro-chave como *Macunaíma*, especificamente no trecho “Macumba” (idem).

³⁶ Teixeira toma, entre aspas, o termo emprestado do próprio Mário.

³⁷ Foi a intuição do problema, por exemplo, que levou autores como José Miguel Wisnik (1977), com o seu *O coro dos contrários*, e Walter Garcia (1999), com *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*, a intentarem uma superação dialética do problema. O primeiro, tentando tomá-lo por sua matriz, o segundo ao enxergar no nó central do problema a resposta ao enigma.

imagem. Obviamente, pelo viés do desrecalque localista próprio do modernismo, como o definiu Antonio Candido (2000). Pois não parecerá impressionante que, duas décadas depois, o problema montado por Mário de Andrade seja resolvido exatamente pela “música comercial popular brasileira”, dando todos os motivos para as mais variadas confusões analíticas.³⁸ Porém, ele só faz sentido se compreendermos o caráter histórico do impulso desta percepção dual nos estudos de música. Por incrível que pareça, encontraremos pistas valiosas em argumentos já tidos por proscritos da crítica musical de Theodor W. Adorno.

I/3.3. CISÃO EM ESFERAS.

No “famigerado” texto de 1941 “Sobre música popular”, Adorno (1994) já nos dava motivos *formativos* para a pesquisa do problema. Tratando de música norte-americana, Adorno afirmava que era necessário precisar o que vêm a ser as esferas “popular” e “séria” em música. Prescindindo da análise histórica dessa divisão conceitual, Adorno se justificava dizendo que

(...) essa divisão da música em duas esferas ocorreu na Europa muito antes de ter surgido a música popular norte-americana. Desde o seu início, a música norte-americana aceitou essa divisão como algo preestabelecido e, por isso, o *background* histórico da divisão só se aplica a ela indiretamente (idem, p. 115 e seq.).

Este argumento nos dá pistas valiosíssimas, a despeito do formato da abordagem, muito longe do rigor crítico habitual em Adorno. Afinal, *é como se o processo histórico norte-americano tivesse um ritmo diferente do europeu, sem deste prescindir*. No trecho acima citado, fica explícito que a condição histórica da música nos EUA diz respeito à adoção do padrão cindido sem que a experiência desta divisão seja, por assim dizer, historicamente orgânica – ou, seu sentido histórico não vem da acumulação de experiência, mas da apropriação de uma lógica social “exógena”. Daí em diante, Adorno buscava especificar em detalhes a *popular music* (que é diferente da idéia abstrata de “música popular”, o que não custa alertar, já que isso vem causando mal-entendidos diversos) como um resultado do padrão cultural norte-americano oriundo do capitalismo monopolista, em contraste com a “música séria” como resultado do liberalismo burguês europeu. Ou seja, além de não haver desmerecimento da “música popular” em sentido amplo, Adorno intentava organizar esquemas conceituais a partir do reconhecimento de processos históricos em que a apropriação de terminologia anterior

³⁸ Santuza Cambraia Naves (1998) apresenta as tensões entre a música popular e o modernismo nas décadas de 1920 e 1930 (sugerindo que, em matéria de música, elementos modernistas se fizeram presentes de fato na “música popular”), dando indicações valiosíssimas para o que viria depois, na virada dos anos 1950 para os anos 1960, que é o momento de interesse do presente texto.

ganharia nova adequação e funcionamento dentro de outra lógica. Para além do debate em torno dos argumentos de Adorno, dos quais por certo devemos desconfiar ao mesmo tempo em que aproveitamos seus melhores achados, o que nos importa aqui é como a indicação inicial, específica para a música norte-americana, contém um elemento de caráter *formativo* de grande interesse para o conhecimento da experiência musical brasileira.

Ora, no Brasil a divisão em esferas ainda é um modelo argumentativo utilizado, inclusive e principalmente pelo senso comum (acadêmico também), mesmo que ele não tenha sido inferido da própria experiência musical. Isso significa que, desde um ponto de vista histórico, o modelo explicativo da música no Brasil existe a despeito da experiência musical ela mesma – seu rearranjo, além de pernicioso, gera dificuldades de compreensão que são da natureza escorregadia do próprio objeto, que assim não se deixa agarrar. Antes de ser um problema carente de resolução, tal implicação é a condição de existência do pensamento musical no Brasil – uma abordagem da experiência musical brasileira não pode prescindir do argumento “alheio”, por a experiência ela mesma não prescinde. Para ser mais preciso, a experiência musical brasileira é exatamente esta sensação de defasagem entre um modelo explicativo e as tentativas de produção, sendo que cada parte dessas carrega consigo um sentimento de defasagem – o amálgama entre a experiência musical e sua explicação vive dessa lacuna. Isto determinou toda a sorte de dificuldades nas tentativas de constituição de argumentos sobre tal experiência. Vimos panoramicamente a questão em Mário de Andrade. Sabemos ainda que a sutura promovida por Mário, em que esferas entendidas por separadas são ligadas por meio de motivações empenhadas em dotar a sociedade brasileira de “música artística” nacional, ao deixar lacunar o processo que vai dar na assim chamada “música comercial” (que não se inicia com o fonógrafo, vale lembrar), legou aos estudiosos da música não apenas a idéia de que sua esfera “popular” é um resultado natural, mas ainda toda a mitologia daí imaginada (desde um nacionalismo tacanho, nem de perto presente no crítico modernista, até uma euforia sem rigor crítico, o que só encontramos neste de forma mediada). A permanência deste interesse mitificador na abordagem ambivalente diante do funcionamento da indústria fonográfica, que carrega consigo o conceito de “música popular” sem delongas, bem como na resistência tradicionalista, também ela mitificadora, contra o ataque ao “purismo popular” perpetrado pela gravação comercial, se baseia na compreensão incompleta do fenômeno histórico diante do qual se encontra. Nos anos 1960, por exemplo, o impulso nacional-popular trouxe consigo uma ordem de questões herdeiras do problema armado por Mário de Andrade, porém diante de um quadro sócio-cultural já bastante diverso, de que a MPB é uma imagem.

De qualquer forma, ainda que a “música séria” (entendida em Mário como “artística”) seja só uma idéia (pois que ainda não formada), foi o contraste desta com a “música popular” que deu as cartas nas tentativas de estudo de música no Brasil. Sua aparição quase nunca é inteira ou visível a olho nu. Em geral, exatamente por não encontrar justificativa material objetiva, a apresentação da “música erudita” é dispensada, por vezes sucumbindo ao “ufanismo crítico”³⁹ característico do modernismo que os estudiosos de música via de regra herdaram, em diferentes graus.⁴⁰ Não custa lembrar, antes de continuar, que o projeto de Mário era modernista por excelência, também no que tange o trato musical dos materiais. Em suma, estamos diante de um projeto de *vanguarda*. Posteriormente, o “projeto nacionalista” entrou em contenda com o “projeto dodecafonista”, legando célebres debates em torno da validade artística do trabalho compositivo.⁴¹ Assim sendo, tendo em vista que, de um lado ou de outro, a “música séria” no Brasil buscou se apoiar no processo formativo por meio de projetos de vanguarda, ela padecia de uma dificuldade que tem seu centro irradiador no quadro internacional — ela se apresentava no estado de (empenho de) consolidação de um sistema musical nacional no exato momento em que a “música séria” se obrigava, *em suas pontas de vanguarda*, a um grande recuo na relação com o público, tanto em sua vertente “progressista” quanto “reativa” (para usar os termos de Adorno (1989) que dizem respeito aos pólos antinômicos da “nova música”, de onde tiro também o raciocínio sobre o refluxo de público), entre outros motivos como maneira de encarar o fenômeno fonográfico.⁴² Ou seja, caso faça algum sentido falar em formação de um “sistema musical ‘artístico’ (ou ‘sério’, ou ‘de concerto’) brasileiro”, assim o é apenas na condição de perceber que ele se remete, inevitavelmente, ao refluxo de público, o que impulsiona o trabalho musical (mais uma vez) para os grandes centros produtores.

Devemos considerar ainda o clichê óbvio que remete aos “grandes clássicos” (i.e., o trivial do “repertório clássico” das orquestras, desigual em sua qualidade, de Mozart a Tchaikovsky, aos básicos saltos deliberados) a “verdadeira música”, em contraposição à produção musical-popular “rasteira”. Neste caso, a divisão em esferas, além de mais

³⁹ O termo é utilizado por Roberto SCHWARZ (1987, p. 13) para caracterizar a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade e sua inversão do “atraso” em motivos de exaltação.

⁴⁰ A não ser nos casos de engano deliberado sobre o que vem a ser “música séria” no Brasil.

⁴¹ Há bibliografia de interesse sobre o assunto. Ver, entre outros, o trabalho de Carlos KATER (2001a e 2001b). No que tange a relação do projeto nacionalista com o jdanovismo, ver GIANI (1999).

⁴² Não tenho como desenvolver o argumento aqui, mas a hipótese geral é de que o sistema musical brasileiro, em sua vertente “artística”, encontrava público nos países centrais, onde os compositores (ou suas obras) conseguiam guarida — se é assim, tal sistema encontrou seu elo formativo fora do Brasil. Para o que nos importa aqui, trabalharemos com a idéia do refluxo na relação entre “música séria” e público. Este argumento, aliás, é central para a compreensão da *Filosofia da Nova Música*, de Adorno, no que diz respeito às relações entre formas musicais e mercado, mediados pela lógica do privilégio social.

grosseira, representa um entrave absurdo em torno da compreensão do papel da mediação nacional do problema – neste caso, o que quer que exista no Brasil, trata-se apenas de algo menor que nos deve causar vergonha. Qualquer congruência imediata entre antagonismo social e esta divisão esdrúxula (porém, funcional) *não é* mera coincidência.

Adorno critica no cerne a compreensão desta divisão em esferas como uma diferença de níveis.

A música popular (...) costuma ser caracterizada por suas diferenças em relação à música séria. Essa diferença é geralmente aceita e encarada como uma diferença de níveis, considerados tão bem definidos que a maioria das pessoas considera o valor de cada qual como totalmente independente do valor do outro (ADORNO, op. cit., p. 155).

No Brasil, o problema da diferença de níveis se resolveu pela mediação da *nacionalidade*. Mário, por exemplo, mantinha certo distanciamento com relação aos meios comerciais de gravação por uma espécie de fidelidade nacional; do outro lado, a música “popular”, esta sim “intransigentemente nacional”, era entendida como material para a produção erudita. A intuição de Mário não era de todo equivocada, ainda que ele não dispusesse de maior aporte conceitual para dar combate ao problema. De qualquer modo, retenha-se que a mediação nacional, ao aparecer como solução, não era percebida como parte integrante do problema.

Para efeitos interpretativos, as diversas dualidades características do argumento de Mário de Andrade, tomado como centro pulsante dos estudos de música no Brasil, podem ser reordenadas segundo a noção de “dialética da malandragem”. O repositório criativo do interesse ordenador de Mário de Andrade encontrava-se exatamente naquele tipo de música que, para a medida da música artística, carecia exatamente de ordem. Porém, não é possível esquecer que exatamente a “música popular”, nos termos em que esta ainda valia por “música folclórica” e por antítese a “música popularesca” (de corte urbano e com ligação inapelável com os novos meios fonográficos de produção), era a única esfera musical que, pelos termos de Mário, podia dar-se por fixada. Esta fixação, por ser entendida como natural, não se enquadraria num escopo cujo metro seja a ordem racional, a não ser que a ordenação lhe venha de fora. O caráter amorfo da idéia de “música popular brasileira”, em Mário, tem, portanto, um pacto com a “dialética da malandragem”. À primeira vista (aquela que vem sendo privilegiada por todos que desejam ver o modernismo, em sua totalidade, pelo prisma do fascismo), a aproximação que Mário fazia com “o Outro da música artística”, por proceder com elisões e hierarquias ordenadoras, deveria ser compreendida como um capricho de intelectual em estado de má-consciência, ainda mais pelo manifesto desinteresse (para dizer

pouco), simpático de quando em quando, diante da música popular urbana. Mas, sabendo-se que esta aproximação era fruto de uma compreensão de lacunas na experiência musical brasileira, ainda que o metro seja levemente desajeitado (afinal, falar de música artística no Brasil, naquele momento – e, de algum modo, ainda hoje –, como um sistema, autônomo ou não, de produção, carece de sentido concreto), encontrar a saída para aquele abismo sem conteúdo em dinâmicas “populares”, não sendo romantismo vulgar interessado na aparência, era a expressão de um problema – o sopro vanguardista que acerta o poeta modernista não deixa de ser uma desconfiança diante do próprio metro. Deste modo, a “música popular” pelo prisma marioandradiano aparecia, diante da ordem universal da “música artística”, como fluída e avessa a classificação ordenadora maior, e, exatamente por isso, capaz de colocar a produção nacional no prumo dos pares modernos. Aqui, Mário estava especialmente do lado oposto ao raciocínio de Adorno – o descompasso entre os dois Autores valem como objeto privilegiado de crítica, o que infelizmente escapa ao escopo da pesquisa. O mínimo que se pode dizer é que, na medida em que Mário de Andrade não contava com o espólio da experiência musical que Adorno tinha por “formativa” (em diversos aspectos da *Bildung*), restava ao modernista brasileiro se empenhar na dotação nacional de música artística já crítica de si mesma, o que, por outro lado, torna Adorno deslocado no Brasil, se seguido “dogmaticamente”. Sendo assim, o jogo tenso nas contradições sociais e estéticas do campo musical na periferia do capitalismo capturavam em cheio a consciência crítica.

Creio não ser despropositado propor que o receio de Mário diante das “influências deletérias” não estava ancorado em mero nacionalismo. O que está em jogo é que Mário desconfiava do poder que os meios fonográficos e radiofônicos de produção e difusão poderiam ter de desarmar a força produtiva contida no repositório popular. Não há como negar o acerto de Mário, ainda que, por outro viés, faltasse a seu argumento a abrangência da cisão social aí em jogo. *Salvo engano, a “música artística” também não esteve livre da dinâmica geral da indústria cultural (ou, para usar os termos próprios ao campo, do “fetichismo na música e a regressão da audição”).* Assim, na argumentação de Mário a mediação nacional e as formas “universais” mudavam de papel dependendo do sentido do antagonismo de classe. Isto se justificava como uma ambivalência, em que pólos antagônicos convivem sem tensão. Mas, visto que estes pólos mudavam de figura de acordo com a esfera em que se encontravam, não será demais sugerir que temos aqui uma dialética entre ordem e desordem, em que problemas históricos aparecem e são suspensos. A cisão em esferas musicais, adotada como um metro de explicação sem combate de idéias, deve sua funcionalidade a esta relação dialética em que antagonismos são suspensos ao capricho dos

interesses. Mário tinha o mérito de apontar o dedo para a ferida. Sua herança, porém, verte-se em um véu que encobre o problema, tanto mais quando é meramente acusado de fascista.

A equação interpretativa de Mário de Andrade para a questão permanece ativa ainda hoje, se reconhecida pela chave dialética. Nos anos 1960, a crítica musical nos deu vários bons argumentos para compreendermos a questão da “utopia do som nacional”. Neste momento, a experiência musical brasileira concretizava resultados fantásticos, e sua contrapartida crítica também se constituía com maior qualidade, ainda que de maneira tímida. Um dos exemplos de que o problema posto por Mário permaneceu e encontrava novo fôlego está na tentativa feita por Augusto de Campos de elucidação afirmativa da bossa nova.

I/3.4. A BOSSA NOVA COMO PROJETO MODERNISTA.

Em “Música Popular de Vanguarda”, Augusto de Campos apresentava um excelente motivo para compreendermos a relação da “utopia do som nacional” e a bossa nova. Afirma o Autor:

Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma (CAMPOS, 1986, p. 283 e seq.).

A lição de João não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar – a bossa nova. A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima (“macumba para turistas”, na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana (idem, p. 285).

Nestes dois trechos Augusto de Campos sintetizava seus argumentos sobre a bossa nova, numa grande investida apologética que tinha por finalidade determinar parâmetros definitivos de modernidade musical contra qualquer outro interesse político (populista ou não) que visasse se materializar como canção. Obviamente, como era de se esperar em se tratando de um concretista, o argumento de Augusto de Campos sugeria para si mesmo um grande potencial de radicalismo estético. Além disso, aquela imodesta posse hereditária da antropofagia de Oswald de Andrade, que afirmava o concretismo como o ponto final de toda a poesia brasileira, não só dava o tom do argumento como lhe definia. Enfim, a bossa nova é, nestes termos, aquele instante em que a “música popular nacional” atinge um grau de maturidade possível para a América Latina (alcançado na literatura pelo concretismo...), de sorte que em outro texto Augusto de Campos não se furta à idéia de colocar lado a lado Webern e João Gilberto, como forças musicais ímpares e irmãos (Campos, idem).

Para o que nos importa especificamente, os dois trechos de Augusto de Campos são bastante elucidativos. Ali o concretista conseguia perceber a façanha bossanovista em sua positividade⁴³, qual seja: a “música popular brasileira” deu um incrível salto qualitativo com o trabalho de João Gilberto e Tom Jobim. De matéria-prima para a produção “erudita”, a “música popular” passava ela própria a atuar neste campo, a se tirar pelo argumento de Augusto de Campos. Na ausência de uma produção musical “artística” no Brasil, a bossa nova passou a ocupar esse espaço. Augusto de Campos não estava exagerando, em que pese o tom apologético. Podemos acompanhar na análise e interpretação da bossa nova (especificamente na produção cancional de Tom Jobim e João Gilberto) o ponto sintético da experiência musical brasileira.⁴⁴ Quando Lorenzo Mammì (1992, p. 63) afirma que a bossa nova deve mais às lojas de discos importados do que à experiência musical brasileira propriamente, ele certamente está exagerando, mas aponta decisivamente para o amálgama ocorrido na produção composicional. Esta dívida deve ser compreendida pelo fato de que o trabalho de Tom Jobim, e sua interpretação exata por João Gilberto, figuravam finalmente como uma produção moderna, no sentido que este termo tem no campo da indústria fonográfica, qual seja, aquele que a nós chegava pela loja de discos importados. Tom Jobim não fazia um mero decalque da *popular music* norte-americana, nem apenas justapunha componentes musicais entendidos como nacionais àqueles modernos – Jobim fazia estes se encontrarem naqueles, e vice-versa.⁴⁵ Certamente, o firmamento geral de sua produção poético-musical vinha do esquema geral da forma canção segundo a definição da indústria fonográfica (e aqui, não há novidade alguma, pois este é o esquema válido para a canção brasileira comercial em sua totalidade, como é óbvio). Mas, a mediação nacional já não se apresenta mais como um enxerto exótico, deslocado, menor, desgraçadamente obrigatório, folclórico, apologeticamente raso – em Tom Jobim e João Gilberto, a própria mediação nacional é alçada à modernidade.⁴⁶

⁴³ Lorenzo Mammì (1992 e 2000) e Walter Garcia (1999) apresentam em seus trabalhos excelentes avaliações formais (estéticas) da bossa nova, que nos dão subsídio para o argumento aqui exposto, para além do raciocínio contido no livro organizado por Augusto de Campos.

⁴⁴ O exame exaustivo do argumento iria muito além do perímetro deste trabalho. De qualquer forma, remeto ao meu trabalho de mestrado (BASTOS, 2004) em que discuto a façanha bossanovista, além, é claro, dos trabalhos de MAMMÌ (op. cit.) e GARCIA (op. cit.) acima citados. Para o que interessa aqui, apresento em seguida apenas os contornos gerais do raciocínio.

⁴⁵ Para um recente trabalho sobre Tom Jobim, cf. MACHADO, 2008. Neste trabalho, Cacá Machado dá continuidade a seu argumento sobre Ernesto Nazareth (MACHADO, 2007), sugerindo a ambivalência imanente entre “popular” e “erudito”, valendo por uma superação que não elimina a contradição, ou por uma paralisia dialética.

⁴⁶ Vale ressaltar, ainda, que dado a lógica do “primado da melodia” na produção composicional de Tom Jobim (MAMMÌ, op. cit.), é possível inclusive sugerir que na obra deste temos um salto qualitativo com relação aos *Standards* da *popular music*, na medida em que, nestes, o atamento de estrutura fixa e improvisação impõe um limite imediato à liberdade musical, enquanto naquela a dinâmica mais solta da relação entre melodia e

A forma que lhes servia como modelo é reordenada pelo uso de conteúdos que lhe seriam estranhos, porque nacionais. Assim, formas e conteúdos se encontram de sorte que o som nacional era enfim alçado a primeiro plano.

Isto posto, se o projeto de Mário de Andrade era dotar o Brasil de um sistema musical “artístico”, que alçasse o material nacional ao patamar moderno, não é exagero afirmar que a bossa nova completou o projeto do poeta e crítico modernista, com o devido sinal trocado.⁴⁷ Além de que, também a bossa nova se organizou a partir da idéia de aproveitamento moderno de matrizes musicais “populares”, no seu espaço próprio de atuação. Ou seja, na medida em que Tom Jobim e João Gilberto almejavam a modernidade musical *dentro do universo fonográfico* (uma espécie de horizonte musical supostamente inevitável do nosso tempo), a bossa nova nada mais era do que a elaboração e estilização do *samba* diante dos parâmetros modernos e das novas técnicas de gravação. Com isso, o projeto de Mário de Andrade se realizava no seio mesmo da indústria fonográfica contra a qual ele se prevenia.

Não seria esse um grandioso motivo para reconhecer na experiência musical brasileira que tem por nó a bossa nova um objeto privilegiado para reorganizar aquela lacuna dos estudos de Mário de Andrade, se levado ao combate dialético de idéias? Estamos diante de um arco histórico que vai do projeto musical de Mário de Andrade até sua realização pela bossa nova, mantendo ativo em ambos o progressismo da organização de uma música entendida como *moderna e brasileira*. A bossa nova foi uma realização possível da “utopia do som nacional”. Enquanto tal, sugere o caráter histórico do projeto marioandradiano bem como da experiência musical brasileira como um todo, qual seja, certa dialética entre a experiência local e o padrão moderno (internacional). *É exatamente a nota de classe deste arco que pode nos ajudar a compreender criticamente o significado histórico da assim chamada MPB e sua matriz modernista.*

harmonização desdobra-se em um gesto de “promessa de felicidade” que supera, conservando, a própria noção de estandardização.

⁴⁷ “Parece que Tom Jobim estava fadado desde o início a carregar aquilo que, em determinados contextos (...) se tornaria um estigma: ‘a influência do jazz’. Mas, nesse momento, bem como no começo da carreira, o jazz estava fora de questão: ‘O culpado é o Mário de Andrade. Ele disse: façam música brasileira. Nós éramos estudantes de música, todos comunistas e líamos Mário. O pedido dele foi atendido. Eu tive uma formação misturada. Dois departamentos: a professora de piano, Chopin, Mozart, Bach, Stravinsky, Debussy, de um lado da rua; Ary Barroso, Pixinguinha, Caymmi, Noel, de outro’, diria Tom, décadas mais tarde, em entrevista à *Folha de S. Paulo*”. (MACHADO, 2008, p. 15). A entrevista citada por Cacá Machado foi concedida a Rodrigo Barbosa e publicada na Folha de S. Paulo do dia 10/10/1991, sob o título de “Para Jobim, Brasil tem mania de miséria”.

- Secção I, Capítulo 4 -

Um marxismo sincopado

Método e crítica em José Ramos Tinhorão

Em matéria de marxismo, a ortodoxia se refere antes e exclusivamente ao método.

Georg Lukács, “O que é marxismo ortodoxo?”

I/4.1. MANIQUEÍSMO E LUCIDEZ.

É público e notório que, ao menos em matéria de método, José Ramos Tinhorão é de um maniqueísmo grosseiro e reducionista, o que não o impediu de escrever trabalhos de primeira grandeza sobre a música popular brasileira. Pelo contrário, é mesmo certo dizer que *diretamente* deste maniqueísmo reducionista surgiram os principais escritos sobre música popular brasileira — e possivelmente as melhores intuições sobre o assunto, esperando consequências *dialéticas* —, mas sabemos pouco de seu sentido, na medida em que a crítica a Tinhorão sempre parece mais fácil do que deveria ser (ou seja, em geral pára na acusação de maniqueísmo, estreiteza de raciocínio, engessamento na compreensão da dinâmica estético-social, ou ainda de pouca sensibilidade estética, quando não de embuste intelectual, arrogância e pedantismo). Nesta seara, estamos diante de toda a sorte de confusão quando se está em jogo a articulação entre estética e história social. Obviamente, o jeito algo irascível de Tinhorão sempre colaborou para dificultar sua compreensão. Além de tudo, as informações disponíveis são genéricas. Para caracterizá-lo sabemos, por exemplo, que militou durante muito tempo nas redações de jornais (por exemplo, na “fase heróica” do Diário Carioca e do Jornal do Brasil), criando polêmicas com os principais nomes da música popular brasileira — seu trabalho crítico, mesmo quando (raramente) produzido tendo em vista a universidade, nunca se pautava por um dogmatismo acadêmico. Sabemos também que Tinhorão se entende por *marxista*, sendo comunista convicto, de corte nacionalista; mesmo que isto não esteja explicitado com todas as letras em lugar nenhum de seus principais textos, este é obviamente um motor de seu trabalho — o que é um ponto do maior interesse, posto que Tinhorão não se sustente numa mera referência ao marxismo como metodologia. Porém, tais filiações, teórica e prática, não explicam por si só o maniqueísmo de Tinhorão, ainda que, por outro lado, dê

pistas sobre onde estão assentadas suas grandes assertivas e intuições sobre o tema da música popular.

Como se pode perceber ao longo de seus textos, o marxismo de Tinhorão se basta como “abordagem sociológica” (tal qual ele chama sua determinação metodológica), em que *fatos sócio-históricos* – “conjunturais” ou “estruturais”, entendidos na maioria das vezes em sua contingência econômica e política – determinam imediatamente músicos, canções, estilos etc. Os exemplos deste marxismo tosco e vulgar, do qual esperamos dar uma fisionomia, pululam pelos principais trabalhos de nosso Autor, sendo seu fundamento conceitual – o que sempre deu, de forma imediata e apressada, motivos de sobra para a crítica contra Tinhorão. Mas, a bem da verdade, não há aí nada de diferente com relação à média daquilo que se convencionou chamar de “história social da cultura”, nem tampouco com o que poderíamos entender por uma “história cultural da sociedade”, na medida em que as especificidades do objeto de estudos nem sempre redundaram em nova definição de abordagem. Por isso mesmo, desconcerta reconhecer que este mesmo Tinhorão já havia percebido pelo menos desde a década de 1960, no instigante e malfadado livrinho *Música Popular: um tema em debate* (TINHORÃO, 1966), que o problema a ser compreendido neste campo de análise sempre esteve na *contradição* entre as formas cancionais e as estruturas sócio-históricas. Certamente, tal intuição chegou apenas ao ponto em que o imediatismo reducionista do método de “abordagem sociológica” permitia – ou seja, no estabelecimento de uma análise que se interessa tão-somente pela *determinação direta, unilateral e imediata* do processo social sobre as formas cancionais.

Por exemplo, ao explicar sua “posição intelectual” na introdução ao livro acima citado, Tinhorão apresentava, lado a lado, a estreiteza do argumento e a indicação crítica certa.

Coerente com o método de abordagem sociológica adotado na interpretação dos temas aqui em estudo, o autor explica sua posição intelectual com o fato de, no presente instante do desenvolvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representarem valores permanentes e históricos (o latifúndio ainda não foi abolido), enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete a implicações do Capital estrangeiro).

Isso quer dizer que, enquanto o que se chama de ‘evolução’, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais ‘adiantadas’ (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo).

Com tal definição, o autor explica seu método e se dá por explicado (...) (Idem, p. 06).

Por certo, o trecho é linear e maniqueísta. Seu tom, levemente irônico e despachado, dificulta à primeira vista a compreensão da relação de Tinhorão com o problema do “desenvolvimento” enquanto categoria de análise sociológica e econômica e sua contraditória refração no campo da cultura. Mas, é preciso reconhecer que aí se apresentava um notável programa de estudos sobre um objeto que pede o combate de idéias e a organização de critérios críticos diante das tensões entre estruturas sociais e formas da canção, com a exigência de uma posição política incondicional em favor das “camadas mais baixas” — em suma, um projeto legitimamente de esquerda, com a feição de enfrentamento (cultural) ante a ditadura militar e com a marca indelével de persistência na luta contra o imperialismo. Não há dúvidas de que sempre foi este programa de estudos que comandou o trabalho de Tinhorão *como um todo* (tanto os de ocasião, nas críticas jornalísticas, como os de maior fôlego, nas pesquisas historiográficas de peso).⁴⁸ Seria igualmente maniqueísta afirmar que o “método crítico” de Tinhorão atuou tão-somente como uma barreira impeditiva, que o proibia de reconhecer o problema das relações entre formas cancionais e processo social. Possivelmente, foi exatamente tal maniqueísmo da “abordagem sociológica” que garantiu a Tinhorão uma assertiva determinante como a citada acima — a indicação da contradição social como motor da música popular brasileira —, ainda que as conseqüências argumentativas fossem na maioria das vezes frustrantes.

Nos textos de Tinhorão ainda se encontra um dos melhores impulsos para a constituição de aparato conceitual sobre a música popular brasileira, em que história social e meditação estética encontram a possibilidade de *articulação das esferas*. Pretende-se aqui reconhecer no livro citado⁴⁹ o pertencimento singular de Tinhorão à sua época, e com isso sugerir pontos em que as conseqüências críticas poderiam ser outras, ao encaminhar dialeticamente seus argumentos de maneira *mediada*, a partir do reconhecimento de seu objeto e o desdobramento metodológico historicamente determinado. Com isso, espera-se ressaltar o caráter de *revelação* que os caminhos de pesquisa adotados por Tinhorão adquirem ao serem confrontados com o processo sócio-político tenso que se adensa nos anos 1960 —

⁴⁸ Por isso, o despropósito da afirmação de Luiz Tatit, que busca dissociar o Tinhorão-crítico do Tinhorão-historiador. Cf. TATIT Luiz. (2004, p. 92). A dissociação sugerida por Luiz Tatit visa possibilitar o elogio a Tinhorão, um pesquisador incansável da história da música popular brasileira, sem com isso referendar as críticas contundentes que Tinhorão disparou contra a grande maioria de artistas envolvidos com a música popular brasileira. Enfim, a base do trabalho historiográfico de Tinhorão já estava nos textos de ocasião da crítica jornalística — e, sem ela, os achados de nosso Autor no campo da História não chegariam a lume.

⁴⁹ Além de sugerirmos uma interpretação histórica do já citado *Música Popular: um tema em debate*, de 1966, recorreremos a uma sumária avaliação do método do Autor a partir de trechos de interesse de *História Social da Música Popular Brasileira*, de 1990 (quando foi publicado pela primeira vez, em Portugal). Cf. TINHORÃO, José Ramos. (1998).

mais precisamente, como o argumento de Tinhorão aponta para soluções não exploradas no que diz respeito aos problemas concentrados na rubrica do nacional-popular. Assim, poderemos recolher parâmetros de crítica que, garantidos pela insistência desconfiada de Tinhorão – por certo um de seus maiores méritos metodológicos, ainda que com isto ele acabe por engendrar os padrões que lhe possibilitaram fazer tabula rasa de contradições internas à experiência musical brasileira –, ao não se subjugarem aos caprichos da indústria fonográfica, nos indiquem caminhos de raciocínio sobre as esquerdas brasileiras e suas aporias.

Inicialmente, vamos percorrer o princípio analítico geral do trabalho de Tinhorão no que tange a formação da música popular brasileira, a partir do caso da ascensão social do samba, diagnóstico fechado ao longo dos anos 1960. Logo após, pretendemos reconhecer o argumento de Tinhorão diante dos debates musical e político dos anos 1960, principalmente no que tange a ditadura militar e a reorganização das esquerdas. Por fim, ao adensarmos o debate sobre as antinomias de método em Tinhorão, esperamos encontrar pontos de apoio para a compreensão da experiência musical dos traumas sociais brasileiros, especialmente no período em torno do golpe civil-militar de 1964.

I/4.2. ASCENSÃO SOCIAL DO SAMBA E SEU DESDOBRAMENTO DIALÉTICO.

O problema da “ascensão social do samba” foi ponto de ataque privilegiado por Tinhorão e pode dar uma noção mais exata do aspecto conceitual de seu “método crítico”. No livro já citado de 1966, o Autor iniciava sua “Introdução ao debate” da seguinte forma:

Os gêneros de música urbana reconhecidos como tipicamente cariocas – o samba e a marcha – surgiram e fixaram-se no período de 60 anos que vai de 1870 (quando a decadência do café no vale do Paraíba começa a liberar a mão-de-obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro) até 1930 (quando uma classe média urbana gerada pelo processo de industrialização anuncia a sua presença com o Estado Novo) (TINHORÃO, 1966. p. 09).

O assunto do trecho eram os “gêneros cariocas de música urbana”, mas as balizas cronológicas e o percurso histórico que guiavam os argumentos de Tinhorão eram diretamente sociais (mais precisamente, políticos e econômicos), em conformidade com a “abordagem sociológica” apresentada no início do livro – ou seja, como já sugerimos acima, eram os fundamentos externos à música que indicavam o impulso histórico e lhe *determinavam imediatamente*. Assim, a matriz histórica gerativa do samba e da marcha seria, podemos compreender do texto de Tinhorão, a nova organização social brasileira que sobreveio ao declínio da ordem escravocrata até a crise do sistema agrário-exportador e o compromisso de classes daí advindo – não se encontrava no argumento de nosso Autor, de princípio, nenhum

dos elementos musicais que deram àquelas formas de canção em si mesmas seus contornos históricos; a bem da verdade, tais gêneros eram só anunciados, mas não explicados em seus aspectos técnicos e estéticos. Seguindo o raciocínio sócio-histórico de Tinhorão, reconheceríamos que o processo de constituição do estrato popular urbano do Rio de Janeiro fora então um resultado da Abolição da escravidão, e para ele foi a partir disto que se constituiu efetivamente o “povo carioca”. Até então, ainda segundo Tinhorão, não se poderia chamar de “povo” os negros que formavam o grosso das camadas mais baixas, dado o estatuto da escravidão como determinação do mundo do trabalho, mas apenas a partir do momento em que a complexidade social se adensou em torno da industrialização. O ponto é controverso, ainda que costume passar despercebido, e dele depende o acerto do argumento de Tinhorão diante da política de esquerda da época. Adiante voltaremos ao problema, para reconhecer aí o nó crítico que o trabalho de nosso Autor indicava, sem desatar. De qualquer modo, Tinhorão enfim afirma que foi da consciência das necessidades musicais daqueles negros que vieram a constituir a camada urbana popular do Rio de Janeiro (o “povo”) que surgiram o samba e a marcha – e aqui os elementos musicais começaram a aparecer, ainda que de maneira transversal, no texto de nosso Autor. Tinhorão aponta bem para esta relação entre o sujeito popular, a consciência de suas necessidades e o processo histórico:

A marcha e o samba não nasceram do desdobramento eventual de uma maneira de tocar, mas constituíram criações conscientes, destinadas a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servir à cadência das lentas passeatas dos ranchos e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos (Idem, p. 10).

As estruturas musicais da marcha e do samba responderiam, portanto, a uma funcionalidade por assim dizer coreográfica do carnaval – este era seu *conteúdo*, sua *matéria*. Dada esta funcionalidade ligada a conteúdos, subentendia-se que a pesquisa não poderia se pautar por uma avaliação do objeto que privilegiasse como ponto de entrada sua estrutura musical e que a partir daí intentasse puxar seu fio histórico. Fiel ao método de “abordagem sociológica”, Tinhorão vai atrás das razões sociais da necessidade desta função. Segundo o Autor, se até meados do século XIX as famílias burguesas brincavam o carnaval em casa e os escravos e a “ralé” na rua, foi a partir do momento em que uma estrutura social mais complexa pôs por terra tal esquematismo, com maior diversificação das camadas sociais, que o carnaval ganhou estatuto de diversão coletiva. Assim,

A marcha e o samba foram produtos do carnaval. A nascente classe média do Segundo Reinado desde meados do século resolvera o seu problema de participação

na festa coletiva com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas mais baixas, entretanto, sem recursos financeiros para a armação de carros alegóricos, tiveram que criar uma forma própria de expressão. E eis como nasceram os ranchos (ibidem).

Ou seja, Tinhorão percebeu que uma das matrizes da música popular brasileira originara-se da obrigatoriedade de uma nova diferenciação social estruturada num momento de tensa harmonia das partes em litígio, em que as camadas populares resolveram se afirmar musicalmente. Daí em diante a música popular como que se desvinculou de sua função social originária, ou esta mudou de dinâmica. Mesmo que Tinhorão não tenha afirmado exatamente nestes termos, deu a entender que tal desvinculação engendrou uma preocupação exclusivamente estética, que seria uma maneira de elite de lidar com a “música popular” – ou seja, as preocupações musicais, eminentemente da alta classe média, descompromissadas com o momento popular de afirmação no carnaval (e além), teriam surrupiado das classes populares sua criação musical, que era fruto incontestado de sua afirmação no campo cindido da diferenciação social. O resultado histórico foi o seguinte:

Ao despontar a década de 1930 o samba e a marcha, já ‘amansados’ para o gosto das novas camadas da classe média, ganharam toda uma série de variações em torno do ritmo fundamental de 2/4: marcha, marchinha, marcha-rancho, samba, batucada, batuque, samba-canção e samba-choro, este último um gênero híbrido que a despeito de efêmero não deixou de oferecer pelo menos uma obra-prima, o *Carinhoso*, de Pixinguinha (Idem, p. 12 e seq.).

Tinhorão reconhecia nestes termos a nota de classe do processo histórico, definido então como “ascensão social do samba”. Aqui, percebemos que a aversão a uma avaliação estética pormenorizada de canções redundaria na assertiva de que as modificações cancionais reconhecíveis na história da música popular brasileira seriam frutos exclusivo da intervenção das classes dominantes sobre a produção popular. Esta, se não estivesse em seu estado “natural”, deveria ser reconhecida como produto de uma perversão, usurpação, estelionato. Veremos mais a frente que é neste ponto que radica a crítica a Tinhorão como um “neofolclorista”, e tentaremos dar uma nova chave para a compreensão do problema, sugerindo que a estratégia analítica de nosso Autor agregava para si uma desinência cultural de época a fim de determinar-se no terreno da política.

Voltando ao texto, percebe-se que logo em seguida Tinhorão precisou com mais vagar o que vem a ser o “amansamento do samba” e a conseqüente “ascensão social”:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do *jazz*,

nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 1930, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por ‘samba de morro’, a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o *samba de gafieira*), a camada mais acima descobriu o samba-canção, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates (Idem, p. 13).

A identificação imediata entre tipos de samba e camadas sociais era um dos pontos de engessamento do argumento de Tinhorão, em consequência direta do maniqueísmo de seu método de “abordagem sociológica” – neste processo não havia espaço para a compreensão de suas contradições, mas apenas um ritmo linear e progressivo. Porém, exatamente aí temos a indicação de um dos fundamentos estéticos centrais da experiência musical popular brasileira — a tese de “‘amansamento’ como ascensão social do samba” foca a *expressão musical* como um momento estético em que a dinâmica histórica da música popular brasileira se desdobra.

Em outros trechos do livro (Idem, p. 37 e seq., bem como p. 49 e seq.), Tinhorão atacava frontalmente os orquestradores (arranjadores) que, segundo ele, vestiam os sambas com a roupagem emulada das variações de jazz. Desta feita, podemos inferir do argumento de Tinhorão (se o tomarmos por uma visada dialética) que as tensões sociais que definiriam a sociedade brasileira reapareceriam musicalmente nas tensões entre formas de canção e sua expressão engendrada pelo arranjo. Na medida em que o trabalho dos arranjadores era ao mesmo tempo próximo aos critérios estéticos (fechados em si mesmos?) da composição musical e determinado pela lógica de mercado da indústria fonográfica, Tinhorão só poderia reconhecer na figura daqueles um posto avançado do imperialismo norte-americano. Porém, o importante é perceber que Tinhorão apontou não só para uma complexa relação entre forma e expressão cancional, mas como para a dimensão histórico-social do problema, em que seu contorno político pode aparecer de outra maneira. É mais do que certo que as consequências argumentativas de Tinhorão a partir destes apontamentos reificaram o objeto musical a ser estudado, posto que autores e canções, reconhecidos de antemão como “alienados” diante da dinâmica fonográfica (em geral, por consequência da origem social de classe média), não serviam para uma análise que pretendesse ir além dos apontamentos imediatos. Aqui, o método de “abordagem sociológica” de Tinhorão cobrava o seu preço, que era o de

aplainamento do objeto estudado, ao mesmo tempo em que indicava o momento expressivo da canção como ponto fundante de qualquer tentativa de avaliação crítica.

Todavia, como é de se esperar de uma análise que se fundamenta (ainda que vulgarmente) na dialética materialista, é preciso reconhecer que sem o maniqueísmo que o obrigava apenas ao reconhecimento fatalista de relações de determinação imediata entre sociedade e canção Tinhorão nunca teria chegado ao argumento que encontrou (sem dar conseqüência) no campo tenso das estruturas estéticas os motivos de compreensão crítica (portanto, política) da história da música popular brasileira. Se reconhecido em suas mediações estéticas pormenorizadas, o problema fundamental de forma e expressão musicais como instâncias de sedimentação de processos sócio-históricos ganha novo interesse, algo que Tinhorão só pôde apontar precariamente, visto que o interesse de nosso Autor centrava-se em uma interpretação determinista da música popular. Porém, para o campo de uma crítica dialética da experiência musical brasileira, aponta-se assim um universo de problemas vasto, com sua dimensão crítica exigindo avaliação.

Fixava-se em Tinhorão a idéia de que na música popular brasileira a expressão musical trabalhada pelos arranjadotes, *em qualquer caso*, era um atentado contra a autenticidade estrutural do samba tradicional, que só seria verdadeira se executada com os instrumentos de percussão tornados “regimentais” a partir do que se convencionou chamar de “samba do Estácio” (Cf. SANDRONI, 2001a) – a hipótese de que expressão “moderna” e estrutura “tradicional” se amalgamassem musicalmente (mesmo que em contradição) era impensável para Tinhorão, visto que qualquer expressão que não esteja de acordo com o padrão tradicional deveria ser compreendida diretamente como uma aparição estética do imperialismo, e aqueles músicos que cederam à pressão do influxo externo estariam assim compactuando com a política acachapante norte-americana, já que esta conduta seria a aparição do desregramento ideológico de classe média. Veremos que, pela porta dos fundos, este problema estava na própria organização metodológica de Tinhorão. Por agora, vale destacar que este engessamento do argumento não permitiu que Tinhorão percebesse no cerne de suas proposições o ponto em que as relações tensas entre estrutura e expressão figuravam a dinâmica social brasileira para além da compreensão da idéia de imperialismo em música – o pressuposto teórico engendrado por Tinhorão obnubilou os momentos particulares de análise, com afirmações taxativas de caráter normativo que precediam à avaliação crítica.

De qualquer sorte, é com Tinhorão que aprendemos que a contradição entre forma e expressão cancionais é a sedimentação de conteúdo histórico e que este é um caminho crítico no estudo da música popular brasileira. A proposição sobre a “ascensão social do samba”,

desdobrada da “abordagem sociológica” da experiência musical brasileira, tinha um estranho pacto com o modernismo. Tinhorão, ao reorganizar o argumento de Mário de Andrade pelo viés da luta de classes, entendida em termos cujo determinismo econômico se espraiava para qualquer abordagem de contradições sociais, engessou especificidades do problema, ao ponto de ressaltar por contraste lacunas do argumento marioandradiano. Obviamente, tratava-se de um recurso metodológico para sustentar uma posição política. Assim, devemos reconhecer de início que Tinhorão trouxe para o interior da “música popular”, já entendida em termos distantes daqueles de Mário, a cisão do campo musical em três esferas (“popular”, “folclórica” e “erudita”). O interesse em criticar a “falta de caráter” da classe média, também em música, leva Tinhorão a assumir, dentro da esfera “popular”, a defesa da “autenticidade nacional”, em princípio própria do folclore – o que lhe valeu a divisa de neo-folclorista. Em princípio, a alcunha parece fazer sentido. Mas, a resposta de Tinhorão ao quadro complexo da modernidade estava na própria modernidade, e não fora dela. Assim o é com o próprio folclore que não está fora do esquadro social moderno, ainda que funcione segundo uma dinâmica temporal que desafia a falácia do progresso. É este o caráter que Tinhorão esperava encontrar, ao reconhecer aspectos de crítica à bossa nova e, com isso, suportes de desconfiança do nacional-desenvolvimentismo. Contudo, o argumento de Tinhorão se fechava num determinismo redutor. No caso da bossa nova, a crítica de Tinhorão aplainava contradições de grande interesse crítico. Na outra ponta, em se tratando de uma produção musical autêntica, para Tinhorão os problemas interpostos pela indústria fonográfica à canção e ao cancionista caíam por terra. E assim, aquilo que era uma tática política (a adoção de um suporte de onde proceder à crítica da produção da indústria fonográfica), sem deixar passar de lado o caráter imperialista do processo (apontamento que, mesmo nos termos engessados de Tinhorão, deveriam continuar nos alertando), perde o pé quando se enfraquece diante do objeto de crítica — Tinhorão se enquadra naquela classificação intelectual em que o protesto é mais antiimperialista do que anticapitalista. Com isto, o apontamento crítico de Tinhorão rumo a uma compreensão das tensões sociais cristalizadas nas formas cancionais, cuja dinâmica é presidida pela dialética entre ordem e desordem, se perde no engessamento dos termos analíticos. Por exemplo, ao compreender unilateralmente a experiência de “ascensão social do samba”, Tinhorão perdia de vista exatamente a dialética em jogo no processo, reconhecendo aí apenas a usurpação de um gênero musical pela sanha estetizante da classe média. Isso levou Tinhorão a uma posição diante da produção musical que, para garantir para si um patamar de posição crítica, encarava seletivamente as contradições em jogo naquele

momento. Como veremos, o fundamento *histórico* desta questão encontrava-se não dimensão lógica, mas nas lutas políticas e culturais da época.

I/4.3. AS CONTRADIÇÕES DO NACIONAL-POPULAR: O POVO COMO SUJEITO HISTÓRICO.

Em seu programático texto “Primeira feira de balanço”, Caetano Veloso se ressentia do fato de que o único trabalho devotado à música popular até aquele momento fosse o de Tinhorão. Caetano, como sempre, não temia o alcance do deboche, afirmando já no início do texto que o trabalho de Tinhorão se resumia a “artigos históricos”. O texto de Caetano, provavelmente produzido em 1965 e publicado em 1966, imediatamente após a publicação do livro de Tinhorão, pode ser compreendido sob a forma de um programa para a música brasileira. Construído em torno de uma discussão sobre o que Caetano chamou de “linha evolutiva da música brasileira”, o texto se dava ao trabalho de discutir, ainda que de relance, o texto de Tinhorão, por meio de um pequeno parêntesis inicial, em que avacalhava o autor em escopo. Assim Caetano justificava este recurso retórico:

Quanto a nós, resta esclarecer por que nos demoramos no comentário de um livro tão apaixonado, superficial quanto pretensioso de ser lúcido e profundo: este comentário parece-nos ter sua oportunidade justificada não apenas no fato de ser o livro do senhor José Ramos Tinhorão o único que toca o assunto agora, mas principalmente, na certeza de que ele representa a sistematização de uma tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular. Sem dúvida, por amor à beleza do samba, muitos salvadores têm conduzido seu pensamento de reação à inautenticidade por um caminho enviesado: ao fim de um artigo em que proíbe orquestração, nega Villa-Lobos, desanca as "tentativas nacionalistas" de Carlos Lyra, o senhor José Ramos Tinhorão pára diante do fato absurdo e inexplicável de que João Gilberto é um artista "realmente original" (VELOSO, 1965/66).

Importa-nos, por agora, especificamente o fato simétrico deste programa estético, cujas realizações se dariam logo após, em 1967, com o disco *Domingo*, gravado junto com Gal Costa, e com a participação no Festival da Música Popular Brasileira, da Record, com “Alegria, alegria”⁵⁰, e que nos salta aos olhos, de que o cancionista tinha como uma das metas de seu projeto musical especificamente responder a esta “tendência equívoca da inteligência brasileira”, cuja síntese era o trabalho de Tinhorão. Assim, inversamente podemos sugerir que o trabalho de Tinhorão foi escrito contra aquilo que Caetano batizou de “linha evolutiva”. Neste mesmo texto, Caetano acusava Tinhorão de estar ligado a um interesse na permanência do “analfabetismo” no campo da música popular. Não vou entrar no mérito do argumento de

⁵⁰ Trabalhei com o assunto em minha dissertação de mestrado. Cf. BASTOS, Manoel (2004). Seu primeiro capítulo, ampliado, foi publicado em BASTOS, 2008. O assunto voltará à tona em outros momentos.

Caetano, mas vale ressaltar que, de maneira mais elegante, a mesma idéia está presente na categorização de Tinhorão como “folclorista urbano”. Na medida em que Tinhorão estava na ponta oposta do desenvolvimento da música popular, sua defesa por mais das vezes confusa da “autenticidade” deveria ser reconhecida como um libelo pelo imobilismo. Como vimos, isso ficaria mais explícito pelo fato de Tinhorão aparecer como um herdeiro canhestro de Mário de Andrade, em cuja obra a noção de música popular ainda era idêntica a de música folclórica. Também não nos compete agora criticar esta avaliação pejorativa do folclore, além daquilo que já sugerimos acima. O que importa aqui é demonstrar que o interesse de Tinhorão em nada tinha pacto com qualquer imobilismo. Adiante, pretendemos mostrar que a proposição crítica de Tinhorão era absolutamente determinada por uma concepção política de época, de sorte que, em linhas gerais, podemos dizer que Tinhorão estava contraditoriamente tentando demonstrar como a política comunista em torno do PCB, como uma expressão da luta pela modernização, encontrava um limite em seu descompasso com a realidade nacional. Sem tirar nem por, tratava-se de reconhecer a concretude das tensões de temporalidades diversas em justaposição histórica.

Diante do dogmatismo de Tinhorão, a primeira tentação é ligá-lo imediatamente aos desígnios do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Mas, antes, é preciso fazer uma ressalva quanto ao caráter unívoco da experiência do PCB, suas proposições, atividades, erros e acertos. Quando o assunto é o PCB, costuma ocorrer na abordagem crítica uma estranha mimetização do esforço centralizador próprio ao núcleo dirigente do partido. Trata-se do equívoco de tomar um documento em que se define uma linha política pela verdade única, linear e absoluta do partido. A bem da verdade o PCB era bem mais complexo e variado do que se costuma supor. Então, quando se fala aqui de posições do PCB, ressalte-se que se trata mais especificamente dos setores que hegemonizaram o partido num viés que, não sem ressalvas, devemos chamar de stalinista, seguindo o jargão impreciso – stalinista se tornou mais uma ofensa do que uma conceituação, mas o que se espera aqui é criticar o cupulismo dos dirigentes do partido e seus seguidores imediatos.

Continuando, então, o argumento, pairaria nos textos de Tinhorão certa simpatia por assim dizer obreirista. Significa dizer que em Tinhorão subsistiria uma aversão ao intelectual, a se reconhecer na sua crítica à classe média um apontamento contra o descolamento da produção cultural (para fins de consumo restrito) do interesse popular. Mais do que isso, sabemos que a tese da ascensão social do samba, argumentada segundo o raciocínio da expropriação da cultura popular pelos ditames da classe média amparados pela indústria fonográfica evidentemente internacionalizada, apontava para uma lógica de usurpação, de

sorte que a autenticidade aí perdida podia ser encarada como uma crítica ao interesse intelectualizado pela cultura popular. Temos aqui duas dimensões que desligam Tinhorão desta perspectiva. A primeira diz respeito ao fato de que tal hipótese obreirista, no campo da cultura, implicava em uma concepção política que vacilava diante de uma adesão irrestrita à “cultura popular”, constantemente exigindo desta sua total determinação pela luta revolucionária — em outros termos, a “cultura popular” só interessava se apresentasse conteúdo político explícito, transformando-se em mero veículo e sendo inadvertidamente igualada a qualquer outra produção cultural pelo enfoque revolucionário. Certamente, as nuances neste debate são maiores do que a assertiva anterior sugere, posto que a relação entre cultura e política, segundo a mediação intelectual e estética do engajamento, nem sempre se resumiu a uma mera adoção da “cultura popular” como veículo vazio de questões formais e de conteúdos — neste campo, a rica experiência do CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), para tomar um exemplo entre outros, tem sido avaliada agora sem a pecha dogmática que caiu sobre ela a partir de uma avaliação rasa do documento escrito por Carlos Estevam Martins como plataforma cultural da esquerda naquele período. Mas, o que se pretende ressaltar aqui é que Tinhorão não concordava com nenhum tipo de intervenção política, imediata ou não, na cultura popular, o que não deixa de ter seu interesse — quanto mais porque Tinhorão estava, assim, se postando contra qualquer concepção de vanguarda (em sua dupla acepção política e estética). Neste quesito, Tinhorão estava longe de qualquer sugestão que envolvesse os interesses do núcleo duro do PCB. E aqui chegamos à segunda dimensão do desligamento de Tinhorão com a política hegemônica do PCB para a cultura, já que Tinhorão devotava total interesse para as maneiras de perpetuação da “cultura popular”. Isto lhe valeu o título de folclorista urbano, posto que em seus textos a “cultura popular autêntica” não seria um elemento historicamente dinâmico, ou o seria só até certo momento. Não quero crer que exista certo fundo teleológico nesta crítica a Tinhorão, mesmo que seja fácil reconhecer aí os termos consagrados por Caetano Veloso na sua idéia de “linha evolutiva” — é como se a contraposição ao processo que desaguará na bossa nova passasse assim a ser interpretada como uma recusa absoluta da história. Ou, em outros termos, a bossa nova seria o desdobramento necessário da história, e com a crítica a ela Tinhorão estaria perdendo o bonde da modernidade. Como já se vê, é da definição do que vem a ser “popular” que estava em jogo.

A resistência de Tinhorão a conceder comentários positivos sobre a bossa nova como grande realização da música popular brasileira, um dos principais pontos de desavença em seu trabalho, tinha um fundamento histórico que dava sentido mais exato e penetrante ao

marxismo desconcertante e vulgar de seu método crítico, algo que pode nos ajudar a explicar suas relações com a política do PCB para a época.⁵¹ Além do engessamento na compreensão dos antagonismos sociais que separam as classes e as colocam em litúgio, não há dúvida que em Tinhorão permanecia como motor teórico o destino histórico das lutas políticas e suas frustrações que animaram a esquerda brasileira nos anos 1960. Quando Tinhorão contrapunha à modernidade bossanovista o “samba quadrado” de Nelson Cavaquinho, contraposição essa cheia de interesse, não se tratava de uma falta de percepção quanto à “modernidade” do próprio Nelson Cavaquinho, mas da decantação de uma dificuldade histórica que adquiria seu momento-chave naquela data da música popular brasileira, a saber, o engajamento como traição de classe, cujo correlato político era a luta contra a ditadura civil-militar.

Tinhorão tinha em vista a complexa situação política dos anos 1960, ainda que desconfiasse (simpaticamente, é verdade) do interesse que certa parcela da “classe média” passara a nutrir pela “cultura popular” – principalmente quando este interesse estava revestido de teor político. Vários eram os impasses diante do problema. Por exemplo, não era outro, senão a classe média, o público intuído por Tinhorão para seus textos. Tinhorão justificava da seguinte forma seu interesse pelo tema da “música popular”:

Faltava, assim, algum interessado que se dispusesse a encarar o fenômeno da cultura popular urbana como uma manifestação viva de camadas da população submetidas a uma determinada colocação na escala social, e a determinados tipos de relações com os elementos de outras camadas. *No momento dialético do atual quadro de relações sociais brasileiras – representado pela sofreguidão com que a juventude universitária da classe média busca uma ponte de contato com o povo, em consequência do seu rompimento com os conceitos e preconceitos da elite dominante –, quer-nos parecer que esta tentativa de interpretação se tornava inadiável* (Idem, p. 13, grifo meu).

Ainda que não fosse caloroso com o intento da “juventude universitária da classe média”, Tinhorão reconhecia que seu livro resultava de esforço que somava com a politização dela via interesse pelo popular, ao buscar dá-la uma diretriz. Ou seja, o impulso de seu trabalho crítico era oriundo da e sustentado pela classe média politizada, e desta pretendia ser um guia – só aí o trabalho de Tinhorão ganhava sentido. Para ser mais preciso, o fundamento primeiro do trabalho de Tinhorão estava intimamente ligado com o interesse à esquerda de definição conceitual e política do conceito de “povo” e com a definição de estratégias para que os intelectuais se articulassem com este, teórica e praticamente – ou seja, pelo viés cultural

⁵¹ O momento negativamente revelador da questão, é claro, apresentou-se nesta que foi uma das únicas assertivas afirmativas sobre o assunto: “Sobre todos esses [artistas ligados à bossa nova] pairaria a figura do único instrumentista, compositor e cantor realmente original: o baiano João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira”. Idem, p. 30. No trecho seguinte, a crítica voltou ao tom normal.

tratava-se do universo em torno do CPC-UNE e, com isso, do PCB, com cujo impulso Tinhorão esteve mais ou menos relacionado, a se tirar, por exemplo, por sua participação, a convite de Sérgio Cabral, de um seminário em 1961 organizado na Faculdade Nacional de Filosofia, que foi espaço de grande importância na constituição da frente cultural de esquerda de então.⁵²

Mais a frente, porém, Tinhorão não perdeu a oportunidade de espinafrar os artistas envolvidos com o show *Opinião*, um resultado do CPC-UNE após seu desmantelamento pelo golpe. Sobrou para todo mundo: o baião, que se apresentava nas autênticas composições do ingênuo João do Vale, era na verdade uma estilização de música folclórica com “objetivos estritamente comerciais” de Humberto Teixeira, além de ser considerado um subproduto regional do jazz; Zé Ketti era um oportunista, constantemente convidado para cantar em boates elegantes; e Nara Leão, mesmo bem intencionada, era obviamente a cantora de classe média, portanto, imediatamente determinada pela alienação inexorável. Esta ofensiva era evidentemente desbocada em excesso, ao gosto da retórica de Tinhorão. A crítica fundamental de Tinhorão se baseava na contraposição à suposta percepção “idealista” que os organizadores do show *Opinião* mantinham diante da relação entre intento politizador e empreendimento comercial.

O show *Opinião*, por exemplo, parecia querer dar a impressão – pelas entrelinhas do seu texto cuidadoso – de uma tentativa de reação à política de coelhinho assustado instaurada pela revolução de abril. Segundo os defensores desse idealismo, o show *Opinião* seria a mais séria tentativa de despertar a consciência nacional do povo, através de uma espécie de propaganda subliminar oferecida com o atrativo da boa música popular. Foi como decorrência desse princípio e dentro desse esquema que Nara Leão anunciou até que ia gravar baiões. Como foi também por idealismo que todo o elenco do show se apresentou de graça num dia de folga do grupo no Zicartola, para levantar a frequência do restaurante, que caíra depois da estréia do *Opinião*.

Assim, o que os organizadores do show e a juventude universitária que o aplaudiram não perceberam, no entanto, é que tanto o espetáculo do Teatro de Arena quanto o restaurante Zicartola, da Rua da Carioca, são criações de um grupo de classe média, para consumo das próprias ilusões. Nem chegava a ser de toda a classe média. Realmente, embora pela tendência geral às excitações da “cor local” e do “autêntico” possa levar ao teatro representantes dos chamados “grupos reacionários” da classe média (senhoras da CAMDE, Rosário em Família, velhinhas na janela e malamadas em geral), a “mensagem” política do show não os demovia um milímetro das suas posições (que também resultam de um equívoco idealista).

Quanto ao povo, a quem se dirigiam as boas intenções políticas, esse ficou a distância pelo próprio preço do espetáculo, que fugia a seu poder aquisitivo, ainda que uma boa publicidade pudesse despertar-lhe a curiosidade (Idem, p. 70).

⁵² O site do Instituto Moreira Salles recuperou o material das palestras de Tinhorão neste seminário, que saíram publicadas em sua coluna no Jornal do Brasil intitulada “Primeiras Lições de Samba” (mais especificamente, as de número 30 a 34). Cf. <http://acervos.ims.uol.com.br/php/level.php?lang=pt&component=38&item=24>

A crítica era contundente, pois pretendia demolir as intenções políticas do show *Opinião* como mero momento de entretenimento, ou ainda esperava timidamente mostrar a relação de engajamento e espetáculo, deslocando a atividade política de sua participação na luta de classes. Que Tinhorão não reconhecesse nisso uma história tortuosa no campo da esquerda, era sinal de seu desinteresse pela produção cultural com determinação política clara. Assim, tomado pelo fim, o processo parece uma completa desgraça, e se reconhecia apenas nos desígnios políticos da esquerda (apresentados como “idealismo”) os causadores do problema. Esta história, contudo, é mais sinuosa do que isso. De qualquer modo, no que tange o objeto específico (o show *Opinião*), Tinhorão tinha boas doses de razão. O importante aqui é que Tinhorão apontava para o limite mercadológico do trabalho musical em questão, quanto mais em sua feição política, em que os imperativos econômicos se sobrepunham aos interesses estéticos e políticos. De fato, o cerne do problema parecia estar na feição contraditória que o “caráter popular” assumia diante da mercantilização de seus pressupostos – algo que poderia atrair até pessoas favoráveis ao regime militar, exatamente porque o interesse político do show aniquilava-se no invólucro mercadológico. Porém, a medida analítica que Tinhorão encontrava para balizar seu argumento estava na suposta falta de caráter social da classe média, e assim a dinâmica complexa da indústria fonográfica ficava completamente de fora do argumento, bem como o processo que levou a parcela dos artistas engajados a “fugir” para a indústria do entretenimento após o golpe militar de 1964. Antes do que “neofolclorista”⁵³ ou um “folclorista urbano”, Tinhorão apontava para os problemas que determinavam a lógica produtiva fonográfica, infelizmente sem os considerá-los em toda a sua complexidade. Para tal, seria preciso desdobrar os argumentos para além dos pressupostos utilizados, que aplainavam o problema. Por mais evidente que seja, não parece fácil reconhecer, enfim, que aquilo que estava em jogo era uma compreensão cultural do Brasil pelo viés da política comunista.

O trabalho de Tinhorão não deixava de ser a imagem especular do estrato social a que ele buscava criticar. Se a classe média era o público alvo de Tinhorão, ela era de alguma maneira também o seu limite. Em sua dissertação sobre Tinhorão, Luísa Quarti Lamarão aponta para esta questão. Segundo Lamarão, a estratégia crítica de Tinhorão consistia em “(...) se descolar de sua condição social – de classe média – para criticá-la e fazê-la enxergar o real valor da cultura popular” (LAMARÃO, 2008. p. 77). Ainda assim, continua Lamarão, seria perfeitamente compreensível retornar a Tinhorão a crítica à falta de caráter da classe média. A

⁵³ Enor Paiano e, seguindo o argumento, Marcos Napolitano sugerem a identificação de Tinhorão como um neofolclorista. Cf. PAIANO, Enor. (1994) e NAPOLITANO, Marcos. (2007).

isso Tinhorão responde afirmando que ele tinha uma *ideologia* que está *fora de sua classe*, o que o colocaria fora da classe média.⁵⁴ Tinhorão tenta aqui reconhecer que a dinâmica da luta de classes não se define imediatamente na estrutura produtiva, posto que a posição política a se assumir na luta de classes depende também da colocação ideológica dentro do problema. A necessidade de posicionamento ideológico no interior da luta de classes casava com os ideais dos músicos que Tinhorão intentava criticar. O problema é que o posicionamento na luta de classes, que ficava entre a política e a estrutura sócio-econômica, dependia de um acerto de contas com o Brasil.

Sua desconfiança categórica contra a classe média tinha por fundamento uma resposta para o debate corrente à época em torno do “nacional-popular”, ao firmar sua intransigência na defesa de um caráter “autenticamente popular”, que desconfiava do caráter da “aliança de classes” que se entregava sem mais aos ditames da indústria cultural – ou seja, a evidente dimensão nacionalista de Tinhorão tomava por medida a compreensão de que o “povo brasileiro” equivaleria a sua parcela pobre e espoliada, definida a partir da complexificação da sociedade de classes no Brasil. Como se sabe, no que diz respeito aos debates em torno do comunismo, a categoria “povo” nem sempre tem boa guarida, tendo em vista que tende a aplinar o litígio social interposto pela luta de classes, quando o elemento nacional generaliza em uma amplitude escandalosa o escopo do estrato popular. Não era isso que estava em jogo no trabalho de Tinhorão, muito pelo contrário. Se se quiser, Tinhorão pode muito bem ser definido pela idéia de radicalismo sugerida por Antonio CANDIDO (1990), quanto mais porque sua definição de “povo” não compactua com a mitigação do esbulho social, de sorte que os despossuídos não são subsumidos a uma categorização em dia com o progressismo a ser vislumbrado na “burguesia nacional”. Povo, em Tinhorão, corresponde às massas esbulhadas pelo poder do capital, com corte racial preciso e determinação social inequívoca. Estando bem definido nos quadros do radicalismo, significa dizer principalmente que Tinhorão advogava a posição de *sujeito* para o “povo” que supera dialeticamente a dualidade do debate cultural à esquerda de então, que colocava o “povo” ora na posição de espectador, ora na posição de tema.⁵⁵ Seu argumento, portanto, mesmo que semelhante em alguns pontos,

⁵⁴ Entrevista de Tinhorão ao programa Roda Viva, da TV Cultura, de 03 de abril de 2000, in: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm. Citada por LAMARÃO, idem, p. 77 e seq.

⁵⁵ Para uma abordagem do problema pelo viés das implicações estruturais do subdesenvolvimento no debate sobre o cinema brasileiro nos anos 1960, cf. a dissertação de Lunde Braghini Jr. *Implicações estruturais do subdesenvolvimento no debate dos anos 60 sobre comunicação*. (1997).

não pode ser reduzido a remanejamento das teses defendidas no “Manifesto do CPC”⁵⁶ após o golpe – muito pelo contrário. Seu ataque ao problema se desfere contra a suposta “falta de caráter” da classe média como um todo, e não apenas aos resultados de sua produção estética politicamente direcionada, o que a coloca fora de qualquer pretensão de aproximação popular – fosse ela revolucionária ou não. Indiretamente, o texto de Tinhorão apontava para uma dimensão de classe que dormitava nos debates em torno do CPC ainda antes do golpe, posto que sua intransigência se colocasse contra a idéia de que a linguagem musical não carrega consigo um substrato político. Mas, fatalmente, a compreensão de que a lógica dos meios de produção fonográficos (como um caso particular da apropriação privada dos meios de produção) subjugava o “povo” (por sinal, assunto do show em questão) desaparece do escopo analítico de Tinhorão, em favor de uma crítica generalizante da “classe média”. Perde-se não só o impulso para a organização de pressupostos a uma crítica da indústria fonográfica, mas também a diferenciação analítica dos interesses políticos divergentes no campo desta “classe média”, e de quebra os pontos de apoio crítico internos à indústria fonográfica. Sem falar na perda de legitimidade, visto que a crítica generalizante à classe média, da qual não se pode esperar nenhuma salvação, elimina em última instância o próprio trabalho crítico de Tinhorão – que esperava ordenar as coisas para seu público-alvo, como vimos.

Por outro lado, discretamente, o que a bem da verdade nunca foi do feitio de Tinhorão, a argumentação do livro chegava a um ponto chave do problema: ao discutir o caráter específico de “povo” no Brasil, encontrando na passagem do escravismo para o trabalho assalariado seu cerne, o Autor estava interessado em determinar o fundamento social da experiência da “música popular”, ou, nos termos mais afeitos ao propósito do livro, tratava-se de indicar seu ancoramento na luta de classes. É um caso interessante de síntese do problema, que costumava ser negligenciado à mesma época nos debates em torno do nacional-popular: quem é o “povo” no Brasil? Avaliação necessária, quanto mais porque o objeto imediato de Tinhorão levava em seu nome o qualificativo “popular”. Celso FREDERICO (1999) afirma que os debates sobre cultura nas esferas do PCB na antevéspera do golpe civil-militar de 1964

⁵⁶ Para uma discussão em torno do texto de Carlos Estevam Martins, cf. ORTIZ, Renato. (1995) e GARCIA, Miliandre. (2004), bem como GARCIA, (2007). No campo do teatro, o melhor argumento sobre o assunto, que não reduz a experiência teatral de então a um decalque do texto de Carlos Estevam Martins, mas a reconhece no caminho de uma ebulição crítica produtiva a uma regressão ao universo da indústria cultural, cf. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. (1996) e ainda COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. (1998). Cf. também, para uma compreensão do fio histórico que leva do CPC aos programas humorísticos de TV contemporâneos, enquadrando o debate sobre o popular numa perspectiva de longo alcance, e reconhecendo as perdas desde o teatro político dos anos 1960, Rafael VILLAS BOAS. *Embates e “aberturas”: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo*. (2004).

chegaram a uma proposição original de nacional-popular, antes mesmo do contato com os escritos de Gramsci sobre o assunto. Obviamente, ela se amalgamava com a perspectiva de “frente ampla” determinada pelo partido. Ou seja, neste contexto nacional-popular poderia ser, além de um nó cultural da circunscrição nacional da luta de classes, uma categoria que possibilitava a confusão entre “povo” e “nação”, reduzindo o primeiro ao segundo bem a um estilo antiimperialista regressivo, em que a luta de classes perde qualquer poder cognitivo. Logo, “povo” era igual a “brasileiro”, bem ao estilo que uma “frente ampla” poderia sugerir num momento de derrota à esquerda.⁵⁷ E “popular”, por conseqüência, se torna algo que diz respeito exclusivamente à “nação”, deixando para trás a cisão social que a fundamenta. Nos termos de Roberto (SCHWARZ, 1992)⁵⁸, tratava-se de um argumento mais antiimperialista do que anticapitalista. É certo que Tinhorão deslizava por entre esta confusão categorial. Seu nacionalismo criava dificuldades para entronizar o problema mundial da música popular em torno da lógica da luta de classes – a nação como mediação da luta de classes, neste caso, significava um anteparo contra a política imperialista dos EUA, entendida pelo viés da hegemonia de estilos no campo da indústria fonográfica. Para dar um exemplo, o jazz, em nenhuma situação, poderia ser entendido como algo além de “propaganda do imperialismo norte-americano”, ou, ao menos, que carregava em si contradições estéticas que eram capazes de sugerir novas articulações na luta de classes – o jazz era sempre a expressão da invasão norte-americana, o que implicava em dizer que qualquer aproximação musical com este era uma capitulação frente ao imperialismo. Por outro lado, em Tinhorão a compreensão da “música popular” pelo viés da luta de classes precedia o embate contra o imperialismo norte-americano – em termos práticos, a “Introdução ao debate” (primeira parte do livro), que vai tratar o samba e a marcha como produtos urbanos, se apresentava como o fundamento

⁵⁷ Convém notar, para efeitos conceituais ainda interessados na luta contra-hegemônica, que aqui e ali os documentos do PCB justificavam a política que concebia a “burguesia nacional” como a vanguarda da revolução necessária e possível naquele momento, nos termos de uma “frente única”. A diferença entre “frente única” e “frente ampla” (ou “frente popular”) fundamenta concepções políticas completamente diferentes, para além das desavenças entre trotskistas e stalinistas. Enquanto uma “frente única” contaria, sob o comando político do partido comunista, com a participação de diversos setores da classe trabalhadora, mesmo os que não estavam que ligados àquele, uma “frente ampla” colocava o partido comunista em relação direta com a assim chamada “burguesia nacional” – e, da maneira como ficou concretizada no Brasil, as classes trabalhadoras ficaram a reboque do poder instituído desta burguesia, o que se convencionou chamar, no jargão de época, de reboquismo. Se, de um lado, a diferença radica nas classes sociais com que se determinariam relações política (o que será sempre questionável quando se trata de definir esta categoria de “classe trabalhadora” e seu viés político), o aspecto central do problema se determina na posição política que o partido comunista assume na coalizão. Ou seja, é preciso reconhecer que o PCB nunca estivera no comando de uma “frente única”, quanto mais porque sua relação com o trabalhismo, mesmo quando patente ao nível das “bases”, sempre esteve abaixo dos interesses de cúpula. Mas, isso não significa dizer que a crítica à concepção pecebista de “frente única”, que na verdade era uma política de “frente ampla”, se desfça da noção de que as condições nacionais da luta de classes precisam ser compreendidas, muito pelo contrário, como veremos.

⁵⁸ O texto de Schwarz foi publicado originalmente em francês, em 1970.

conceitual à discussão dos “Problemas” (segunda parte do livro), onde se concentravam os textos de ocasião contra a bossa nova e adjacências. Portanto, na equação “música popular brasileira”, o que determinava seu caráter não era nem a nação, nem a música, mas primeiramente o “popular”; e este se apresentava necessariamente sob a compreensão da luta de classes.

Qual era, então, o segredo deste imbróglio? A questão estava na adaptação conflituosa do modelo de compreensão hegemônico (ou melhor, vanguardista) da luta de classes à experiência brasileira. A relação do “sujeito histórico revolucionário” com as categorias do operário e do camponês, quando contrastados com a experiência nacional supostamente feudal ou pré-capitalista, entendida assim sob a rubrica das etapas de evolução social rumo ao socialismo, não se ajustavam nem com as posições políticas nem com a estrutura social. As lacunas eram enormes, e como continuavam incomodando no cotidiano político (principalmente quando eram jogadas para debaixo do tapete), retornavam como problema a ser resolvido a torto e a direito. Para efeitos didáticos, retenha-se, por exemplo, a subjetivamente humilde e objetivamente vexatória declaração de Jacob Gorender sobre o assunto, que só poderia vir de um personagem com firmeza, caráter e honradez políticas do autor de *Combate nas trevas*. Gorender afirma que viu crescer a importância do livro *A revolução brasileira*, publicado por Caio Prado Jr. em 1966, nos debates clandestinos em fim dos anos 1960 e início dos 1970. No livro em questão, Caio Prado Jr. estava colocando a serviço da luta política o conhecimento acumulado sobre a experiência brasileira expresso em livros como *Formação do Brasil Contemporâneo*, de 1942, e *História Econômica do Brasil*, de 1945. Ou seja, tratava-se de um livro em que a experiência brasileira era convocada para dar sua palavra nos debates sobre a luta dos comunistas. Assim, diante dos problemas colocados nas reuniões de que participava, a partir do livro de Caio Prado, Gorender foi corajoso em afirmar, passados já 20 anos, que para aquilo ele “não tinha respostas satisfatórias”. Diz Gorender: “Reconheci minha ignorância sobre a história da sociedade brasileira e assim nasceu o projeto de um estudo historiográfico sistemático” (Gorender, 1987: p. 78). Visto assim, podemos achar que se trata apenas de um *mea culpa* sem importância maior, ou autocrítica absolutamente individualizada. Mas, se levarmos em conta que Gorender era um nome importante na política comunista e que o tal estudo sistemático redundou em *O escravismo colonial*, um marco na historiografia brasileira (ombreando-se, diga-se de passagem, com os trabalhos uspianos sobre o assunto que apareceram na primeira metade da década de 1960, sendo, contudo, fruto de um militante orgânico, longe da academia), podemos inferir que o problema não se restringia a Gorender. Na verdade, o que

nos importa é que Gorender aponta para uma *dificuldade objetiva* da política comunista, posto que esta em um dado momento passasse a seguir o receituário pronto e acabado da revolução por etapas, que colocava o Brasil na posição de país feudal e os comunistas brasileiros na obrigação da luta pela revolução burguesa. Neste caso específico da política comunista, a noção de “popular” passa a ser o nome (eufemístico) que esconde a dificuldade objetiva de categorização da estrutura social brasileira e a conseqüente intervenção política. Nos melhores casos, em que o receituário dogmático das etapas não dirigia o tom, “popular” era uma síntese profícua desta tensão em que a luta camponesa, os desempregados, o racismo, entre outros, não cabiam com justeza na camisa de força que a categoria de proletariado se tornara, endurecida pelo progressismo peculiar de certas vertentes comunistas. Seria de se esperar, portanto, que na área da cultura os descompassos saltassem para primeiro plano. A “zona de compromisso” do nacional-popular era uma das formas de aparição do problema, por meio de uma tentativa de síntese das tensões políticas aí implicadas. De alguma maneira, isso acaba por sofrer refração e reflexo da política de “frente popular” no campo da cultura. Neste, a noção de “popular” é fundamentada por uma dimensão concreta que contrasta com o modelo clássico de explicação da revolução e seus agentes políticos e sociais que acompanhavam o pacote da “frente popular”, quanto mais porque a implicação da burguesia no processo, sob o aval do qualificativo nacional, embaralhava o problema por completo. Enfim, o campo da cultura era um manancial de argumentos para colocar em perspectiva crítica os elementos conceituais da política de “frente popular”.

E era aí que o trabalho de Tinhorão radicava. Os problemas de seu objeto, cuja determinação era o “popular”, estavam em relação direta com as tensões políticas que gravitavam em torno das lutas populares de então, respondendo especificamente a desacertos da política comunista com a prospecção de alternativas. Com isso, Tinhorão acertou em cheio o problema: para quem estivesse interessado em compreender as determinações da luta de classes no Brasil, o samba, como expressão originária da “música popular brasileira” (ainda sem maiúsculas), era (e ainda é) um objeto privilegiado, pois ali se entroncavam feixes históricos fundamentais deste processo. O descompasso de temporalidades na luta política e na estrutura social em que esta ocorre saltava a primeiro plano quando Tinhorão abordava o samba por um viés do problema que se determinava pela noção de luta de classes. Mas, daí, a categoria do “popular” não era tão-somente um arrazoado de arcaísmo, que as vanguardas política e artística (nem sempre de comum acordo; aliás, raras vezes do mesmo lado) pretendiam superar; mesmo que a posição de Tinhorão contra a modernização seja passível de crítica, não se justifica sua inclusão no rol de defensores da paralisia conservadora. A

avaliação do trabalho de Tinhorão depende da compreensão de que estamos diante de uma questão de método. Seu interesse não era outro senão a reavaliação das categorias sociais pelo viés do materialismo histórico de Marx, tomando como objeto uma produção cancional que se determinava de forma ambivalente pela categoria do popular. Tinhorão, por sua proposição política, não estava disposto a abrir o leque da categoria popular até transformá-la em um significado vazio. Por outro lado, não se desfazia de seu conteúdo político forte, mesmo que ele parecesse em contradição com a percepção política comunista de que o substrato popular precisaria ser superado em favor da causa revolucionária. Com seu argumento, Tinhorão apontava esta contradição básica na política comunista que, interessada em fazer valer a luta pela revolução, se via na obrigação de superar os arcaísmos determinantes da sociedade brasileira, encontrando, bisonhamente, o aliado preferencial na burguesia nacional e não na causa popular. Esta última, só servia como aparato, ou um produto em que forma e conteúdo eram dissociados e utilizados quando convenientes. Tinhorão vai encontrar conteúdo político na própria estrutura do samba (como um dos representantes das contradições próprias à música popular) e firmar a necessidade de sua defesa enquanto a modernização não for universal.

Nisto, a “abordagem sociológica” era uma alavanca formidável, mas a insistência nela como método absoluto negligenciava exatamente o que poderia ser mais crítico daí por diante: a saber, o que o samba, em seus aspectos especificamente musicais, pode ensinar sobre (e para) a luta de classes. O esquema mais ou menos rígido da “abordagem sociológica” atravancava outros argumentos sobre a própria constituição da luta de classes no Brasil. Acontece que o objeto de estudos a que Tinhorão resolve abraçar não se submete assim tão fácil, e as contradições próprias do argumento de Tinhorão eram a desinência do descompasso entre o modelo comunista de então e a situação concreta. E é esta que decide, de sorte que uma maneira de compreender o problema pode passar pela mediação do samba, como se depreende do trabalho de Tinhorão, que exige, por isso mesmo, uma superação dialética. Esta superação está, como veremos, no reconhecimento da especificidade cancional do objeto.

Mas, se tinhorão apontava para uma solução interessante, de corte radical, quando o assunto era o “popular”, ele escorregava quando tratava com excessivo desdém a “classe média”, desmerecendo inclusive àqueles que, como ele, miravam a “conversão ideológica” dentro dos meios produtivos disponíveis, pressupondo a hipótese de internalizar no terreno de acumulação do capital a luta política, o que era de algum modo o próprio projeto da atividade

jornalística de Tinhorão.⁵⁹ Assim, a “abordagem sociológica” de Tinhorão, exatamente por pecar em seu interesse imediato (qual seja, o de apresentar uma fisionomia social do Brasil por meio da música popular), na medida em que organiza um arcabouço conceitual que perde a complexidade da feição social brasileira, dá a demonstração cabal de sua fraqueza: o estudo de um objeto cancional, ainda que em sua aparição na indústria cultural, engendra conhecimento crítico quando se debruça sobre sua estrutura estética em tensão com o processo social. Esta fraqueza é também indicativa do momento histórico a que os textos de Tinhorão responde, principalmente porque demonstra a dificuldade em fundar a perspectiva do povo como sujeito histórico na experiência musical diante da ditadura militar. Naquele instante em que a classe média intelectualizada foi “poupada” da violência repressiva dedicada àqueles que estavam efetivamente na organização política popular (cf. SCHWARZ, 1992), os apontamentos de Tinhorão valiam como a configuração do resultado histórico em que a esquerda não conseguia reconhecer a sua derrota. Ainda que a convicção de que o povo deve ser encarado como sujeito histórico de suas ações estivesse na base dos raciocínios de Tinhorão, isto não possibilitou que ele desdobrasse argumentos que não enrijecessem as possibilidades musicais (portanto, políticas) da classe média diante do quadro desolador, posto que estas mesmas jogassem sua última aposta naquele exato instante. Isto impossibilitou Tinhorão de perceber que seu público, a que ele destinava o melhor de seus argumentos, foi constituindo massa crítica suficientemente perigosa ao status do regime militar, *a despeito do PCB*, a ponto de à classe média também ser dedicada o AI-5. Quer dizer, ao mesmo tempo em que Tinhorão apontava para o estatuto do povo como sujeito histórico, perdia o cerne em que as contradições políticas da luta de classes poderia encontrar solução. Os acontecimentos davam razão a Tinhorão, que apontava o desacerto na articulação entre classe média e camadas populares, porque esta se esgotou despreparada para enfrentar a violência, ao mesmo tempo em que, no campo específico da produção artística, a política da forma mostrava cansaço diante da indústria cultural. De qualquer modo, o conteúdo crítico que se pode retirar das canções não se resume a sua posição social inicial, e aí Tinhorão perdia o pé. Estava aí na experiência histórica de então o catalisador da lacuna do método crítico de José Ramos Tinhorão.

I/4.4. QUALIDADE SOCIAL, DETERMINAÇÃO E DIALÉTICA: UMA QUESTÃO DE MÉTODO.

⁵⁹ Além de que, não custa perguntar: onde é o lugar em que se está fora do processo de acumulação do capital?

A guisa de criticar a necessidade de organizar parâmetros gerais para uma “sociologia da música”, Adorno apresenta a necessidade de compreender qual é a *qualidade social* da música. Sugerindo que a sociologia da música deve observar seu objeto “por dentro” e “por fora”, ADORNO (1983. p. 259) afirma que “[a] significação social que habita a música em si mesma não é idêntica à sua posição e função social”. Isso significa dizer que entre estas existe uma tensão, que é aquilo que deve importar para o sociólogo ou historiador da música. A “abordagem sociológica” de Tinhorão estava longe desta nuance dialética do problema. Para racionar sobre isso, podemos recorrer à *História Social da Música Popular Brasileira* (TINHORÃO, 1998) como porta de entrada aos meandros do método crítico de Tinhorão. Ao acompanhar os primeiros parágrafos de cada capítulo do livro, não será surpresa que a esmagadora maioria comece com alguma consideração quanto à política ou à economia. Assim começa, por exemplo, o capítulo dedicado ao “individualismo, viola e canção”:

Quando o Brasil foi descoberto, em 1500, as manifestações culturais que se tornaram típicas das cidades – entre elas a música dirigida à distração urbana, mais tarde chamada genericamente de música popular – estavam apenas despontando como algo novo nos principais centros do próprio país descobridor (Idem, p. 17).

Em princípio, este que é o primeiro capítulo do livro Tinhorão indicaria a invalidez da regra sugerida acima, e iniciaria seu texto com uma argumentação que busca versar sobre os problemas culturais e musicais de seu objeto. Mas, logo abaixo, no segundo parágrafo, Tinhorão continua:

Na verdade, saída da era medieval, onde a economia baseada na exploração da terra privilegiava o mundo rural e seu estável sistema de relações pessoais regulado pelo costume, a Europa mal começava a estruturar as formas de vida urbana surgidas com a realidade do predomínio do capital sobre o trabalho, que agora procurava disciplinar os novos tipos de relações com a impessoalidade da lei (Ibidem. Grifo meu).

O parágrafo segue até culminar com a questão que lhe interessa: afirmar que a nova ordem estabelecida reduzia “o direito coletivo forjado pela antiga economia rural a uma lista de deveres e obrigações individuais” (ibidem). Ou seja, do interesse inicialmente voltado para o problema musical, o argumento se desdobra em um resumo expositivo de teses sobre o estatuto jurídico da economia pré-capitalista. Isto posto, Tinhorão conclui:

O resultado deste novo quadro de vida urbana sob o moderno regime de relações de produção pré-capitalista – que assim tendia a abolir o interesse coletivo em favor da particularidade expressa, caso a caso, na letra da lei – iria fazer-se sentir também no campo cultural. É que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a

constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês (Idem, p. 17 e seq., grifo meu).

O interesse de Tinhorão pelo processo de urbanização de Portugal é justificado pelo fato de que “do ponto de vista da história sócio-cultural os duzentos primeiros anos da colonização brasileira nada mais representam do que uma reprodução (com pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole” (Idem, p.18). Daí em diante, o capítulo se esmera em apresentar este quadro sócio-cultural do processo de urbanização em Portugal, de sorte que o aspecto cancional do problema aparece como um entre outros no espectro cultural em questão. O apontamento histórico do surgimento da “canção solo” é tratado a título de ilustração do processo determinante – portanto, entendido na forma de “resultado que se fez sentir no campo cultural”. Não há reciprocidade entre as partes, e a identidade levemente aludida no texto, que permitiria colocá-las em tensão com vistas à produção de conhecimento crítico, é subsumida a “resultados”. Com os fatos dados, resta ao crítico o apontamento das determinações, em que é preciso reconhecer o nexos social, que tudo justifica, compreendido como o ambiente cultural a ser enquadrado, para imediatamente apresentar seu resultado musical como ilustração. Este é um exemplo claro em que a dialética é entendida primeira e decisivamente segundo a rigidez de componentes sociais dados.

Os vários capítulos do livro (todos fartamente documentados, escritos de maneira clara e lúcida, por certo trabalho de primeira grandeza no campo de estudos da música popular brasileira) seguem na mesma trilha, de sorte que argumentações, descobertas, elucidações etc. etc. redundam inevitavelmente na justificativa social do problema, da qual não vem ao caso duvidar, mas que não recebe de volta nenhum combate de sua figuração estética e sua elucidação analítica. Aquilo que poderia denotar espaço crítico reduz o escopo dos achados a seus fundamentos já conhecidos, sem que disso estes mesmos possam ser reavaliados criticamente por sua feição cancional. Assim, organiza-se em Tinhorão a impossibilidade de uma análise da *mediação cancional do processo social* ou mesmo da *identidade entre forma cancional e processo social* em favor de uma compreensão da *determinação imediata da forma cancional pelos processos políticos e econômicos*, que disso não saem confrontados. É como se o conhecimento da música popular servisse apenas para corroborar o que já sabemos sobre a história política, econômica e social do Brasil, que não passa por um processo de avaliação crítica de seus pressupostos por meio de um confronto com a história de um de seus

resultados, qual seja, a música popular – ou seja, há uma paralisia da dialética entre formas estéticas e processos sociais em favor da afirmação da determinação daquelas por estes.

Como é possível perceber ao longo dos textos de Tinhorão, esta decisão metodológica é oriunda de uma convicção política, o que ele não faz questão nenhuma de mitigar, muito pelo contrário. A negativa a uma dialética que presidiria o raciocínio crítico sobre as relações entre processo social e formas estéticas (ou sua compreensão rígida baseada na determinação) é oriunda da convicção de que o capitalismo imperialista engendra uma situação em que as formas (também musicais) internacionais se sobrepõem à cultura nacional, a que se deve resistir. O método de detecção dos fluxos de determinação social das formas estéticas é uma maneira de atinar para o problema e dar um caminho de enfrentamento, segundo a argumentação de Tinhorão. Ela, porém, não buscou se compreender como resultado histórico das lutas políticas, a que aquele engajamento contra o qual Tinhorão escreveu, apontando sua filiação contraditória à indústria cultural ao mesmo tempo em que perdeu suas potencialidades críticas, era um resultado que nos dá lastro e exige o combate de idéias. Se o método dogmático de Tinhorão foi um dos únicos que deu condições de apontar para a natureza social da experiência musical brasileira, reconhecendo nela mesma este fundamento, ele por outro lado, por uma decisão diante do engajamento e do contexto político que aplainava os contrastes, desdenhou destas mesmas características internas como campo de crítica social – para estas, bastava a determinação imediata. Assim, para se fazer jus ao marxismo inerente ao argumento de Tinhorão, é preciso atinar, caso a caso e no todo, com a tensão dialética que definem o processo. É por isso que, malgrado seus resultados, os argumentos de Tinhorão ainda são um exemplo (a ser contrastado) para aqueles que pretendem se debruçar sobre a experiência musical brasileira.

- Secção I, Capítulo 5 -

Certa ambivalência “uspianista”

Os dilemas estéticos da canção segundo José Miguel Wisnik

I/5.1. ACERTO DE CONTAS.

Os raciocínios densos e instigantes dos trabalhos de José Miguel Wisnik podem ser descritos como uma série de *acertos de contas*. De Mário de Andrade a Adorno, passando por Tinhorão e chegando a ele próprio, podemos ver a cada passo de Wisnik uma tentativa de dar novas explicações para a experiência musical brasileira como índice da cultura nacional a partir de um embate de idéias com seus predecessores em que lacunas sejam supridas, arestas sejam aparadas, problemas sejam resolvidos, sempre em favor da crítica musical de qualidade. Com isso, seus argumentos colocaram a crítica musical brasileira em um patamar diferenciado, de maior exigência argumentativa e argúcia analítica e interpretativa. Ainda que não formem uma unidade indissolúvel, os textos e livros de Wisnik estão assentados em um pensamento que, ao ser detalhado em seus aspectos gerais, por meio da avaliação de textos exemplares, nos indicará caminhos analíticos para uma compreensão historiográfica da experiência musical brasileira que não se desfaça da força da crítica musical.

Sem a pretensão de esgotar a argumentação diante dos trabalhos de Wisnik, serão apresentadas a seguir hipóteses críticas sobre eles. De antemão, é preciso anotar o calibre crítico de Wisnik quando comparado com seus pares internacionais, comparando-o, por exemplo, com o trabalho de Richard Middleton glosado mais acima. Ambos buscam tecer comentários sobre o trabalho de Theodor Adorno, reconhecido como ponto necessário no estudo crítico da música popular. Diante disso, e a fim de organizarmos uma figura do trabalho de Wisnik, procederemos inicialmente a um breve resumo do caráter dialético da crítica de Adorno à *popular music*. Após isto, mostraremos os contornos interpretativos de Wisnik em seu acerto de contas com Adorno. Isto indicará, concomitantemente, algumas contradições no próprio trabalho de Wisnik. Com este material em mãos, poderemos enfim apresentar um sentido para o trabalho de Wisnik diante da experiência musical brasileira que busca interpretar.

I/5.2. BALIZAS CONCEITUAIS DE ADORNO.

Em um de seus estudos sobre Adorno, Max Paddison (2002, p. 212 e seq.) afirma que, no início dos anos 1980, o esforço crítico voltado para a constituição (ao menos no mundo anglo-

saxão) dos estudos de música popular como um campo de análise coeso e reconhecido academicamente teve como um de seus passos o acerto de contas com o trabalho do filósofo alemão. Segundo Paddison, esse passo era mais ou menos inevitável, pois ainda que Adorno não fosse propriamente uma sumidade nesta fração do reino animal do espírito [entenda-se: Adorno não tinha lá tanto prestígio nem no campo da musicologia, nem mesmo na historiografia musical anglo-saxãs, como nos atestam Rose Rosengard Subotnik (2002, passim) e o próprio Paddison], ele era um dos únicos que dera o devido combate de idéias, sério e bem fundamentando, diante da assim chamada *popular music*, mesmo que não fosse propriamente um simpatizante da causa. Ressalte-se ainda que o interesse pela *popular music* pode ser mesmo considerado aspecto central no trabalho de Adorno desde sua origem, tendo em vista que antes mesmo do exílio Adorno já escrevia sobre o jazz, além de ter dedicado especial atenção à “música ligeira” quando de seu posto de editor na revista *Anbruch*, publicação da Universal Edition, que era a editora ligada às vanguardas musicais (cf. LEVIN, 1990). Evidentemente, este interesse não era o motor principal do trabalho crítico de Adorno, muito pelo contrário; seu interesse aí, como se sabe, estava na compreensão do fetichismo em música. Mas, de qualquer sorte, Adorno exigia seriedade na compreensão do fenômeno da *popular music*, e dedicou especial atenção sobre o assunto. Deste modo, um texto fundador, empenhado na construção de um campo de análise voltado para o estudo da música popular, como o de Richard Middleton (op. cit.), paga todos os tributos a Adorno, a fim de dar-lhe por superado, ao mesmo tempo em que busca neste o lustre que garantiria maior credibilidade ao intento de encontrar um lugar ao sol para os estudos de música popular na academia. Só isso já devia nos sugerir a necessidade de enfrentar criticamente o trabalho do filósofo alemão. Para tanto, é preciso caracterizar os argumentos de Adorno sobre a *popular music* no interior de sua própria obra como um todo, antes de tomá-los como interpretações fechadas em si mesmas.

Compreender os trabalhos de Adorno sobre a *popular music* nos obriga a tecer comentários sobre os trabalhos do Autor que estudam o campo da música como um todo. Isso, por sua vez, significa interpretá-los à luz de sua lógica de gravitação histórico-filosófica em torno do texto-chave que é a *Dialética do Esclarecimento*, tão importante, neste como em outros assuntos, quanto sua *Teoria Estética* e a *Dialética Negativa*, em geral mais lembrados – o que implica, obviamente, um confronto com o objeto de estudos dos textos.⁶⁰ Parece

⁶⁰ Remeto ao trabalho de Jorge de ALMEIDA (2007), sobre a crítica musical de Adorno nos anos 1920. Neste livro, Jorge de Almeida sugere uma chave de interpretação do trabalho de Adorno que depende inextricavelmente da avaliação crítica em conjunto com as obras artísticas que se apresentam como objeto de

exagero remeter os textos sobre *popular music* à obra filosófica do Autor, porém este campo de forças amplo, tendo por centro irradiador a *Dialética do Esclarecimento* (que lhe garante força crítica num sentido *político*, e que em última instância vale como um marco para o percurso crítico de Adorno que não se supera com seus desdobramentos), é evidente desde uma abordagem objetiva dos textos e pode ser dado como certo também, atalhando um pouco a idéia, lembrando que o próprio Adorno entendia a *Filosofia da Nova Música* como uma digressão à *Dialética do Esclarecimento*,⁶¹ bem como afirmava que aquela obra era um desenvolvimento das percepções dialéticas apresentadas no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição”⁶². Em sendo assim, estes e outros textos formam uma constelação de argumentos que devem ser levados em conta em conjunto quando se pretende analisar a crítica musical de Adorno. Creio ser por isso que encontramos argumentos tão despropositados sobre os trabalhos que tomam como objeto a *popular music* — parece mais fácil remetê-lo ao ensaio, de resto pouco compreendido, sobre a indústria cultural e desvinculá-lo da obra em que se encontra e em conjunto com a qual foi pensado bem como desvencilhá-lo da complexidade teórica e conceitual que o trabalho de Adorno como um todo traz. Em termos mais estritos da sociologia da cultura, Adorno buscou dar conta do campo musical que tinha a sua frente como um todo e em relação com a sociedade e a história, sem aplainar estes feixes históricos numa superfície linear, coesa e unívoca – significa dizer, como veremos, que a crítica musical de Adorno não é tão unidimensional quanto querem fazer parecer seus detratores, principalmente quando o assunto é a *popular music* tomada como ponto isolado (e menosprezado) do raciocínio. Muito pelo contrário: ainda que Adorno prove em vários momentos sua dificuldade em lidar com um objeto de estudo que lhe escapava entre os dedos, dado o seu preparo fora do comum dedicado especialmente à especificidade da música organizada a partir do sistema tonal e sua desagregação enquanto material auto-

estudos do pensador alemão. Levando o apontamento de método, por assim dizer, apresentado por Jorge de Almeida (de resto, integralmente fiel ao seu objeto de estudos) como baliza desta parte do trabalho, afirmo que para a constelação textual sugerida acima fazer sentido, é preciso dar o combate de idéias às canções estudadas por Adorno em seus textos sobre música popular. Como o trabalho seria muito grande e fugiria ao escopo da pesquisa aqui em questão, apresento as hipóteses fiando-me em alguns textos que buscam a aproximação com o contexto musical interpretado por Adorno no que diz respeito à música popular, além, é óbvio, do já citado texto de Jorge de Almeida, que dá a baliza do pensamento musical de Adorno a partir de sua análise nos anos 1920. Assim, ver, entre outros, ROBINSON, 1994; PADDISON, 1982.

⁶¹ “No período que transcorreu entre os dois ensaios [que constituem a *Filosofia da Nova Música*, MDB], o trabalho do autor com Max Horkheimer, que já se estende por mais de vinte anos, resultou numa filosofia comum. O autor é o único responsável pelo material musical, mas seria impossível estabelecer a qual dos dois pertence este ou aquele conceito teórico. O livro está concebido como uma digressão à *Dialektik der Aufklärung* [*Dialética do Esclarecimento*]” (ADORNO, 1989, p. 11).

⁶² “Em 1938, o autor publicou na *Zeitschrift für Sozialforschung*, um ensaio intitulado ‘Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens’ [‘O Fetichismo na música e a regressão da audição’]. (...) Já então o autor pretendia dar um tratamento dialético à situação da composição musical, a única que na verdade decide sobre a situação da própria música” (idem, p. 9).

reflexivo (o que nosso Autor em escopo costumava chamar de “música séria”), em quase todos os momentos a dialética presidia sua crítica. O que queremos sugerir é que esta lógica de gravitação significa, basicamente, que os trabalhos de Adorno sobre música (tanto aqueles dirigidos à “música séria” quanto à “música leve”/“música ligeira”/“música popular”/“jazz”⁶³) buscam reconhecer o processo que leva o Esclarecimento, sob os auspícios do capital e como uma sua forma contraditória, desdobrar-se no totalitarismo, ao se tirar de sua encarnação histórica na experiência política do nazi-fascismo. Isso implica reconhecer, de um lado, aquela experiência musical que *resiste* à regressão, ainda que sofra suas conseqüências – ou seja, compreender aí uma figuração dialética (portanto, crítica) do processo histórico. De outro lado, trata-se de apresentar no detalhe a experiência musical que sucumbe ao processo, sendo deste uma imagem imediata. No que tange os ensaios sobre *popular music*, em que pese toda a precariedade e lacunas no conhecimento de Adorno sobre o assunto⁶⁴, os achados analíticos são precisos: em comparação com a experiência musical burguesa, Beethoven como exemplo máximo, portanto negativo, a configuração musical afeita à indústria cultural revela o desastre histórico que se anunciava; mas, faríamos tábula rasa do argumento se indicássemos que o raciocínio de Adorno pára por aí. Veremos mais a frente o caráter ponderado dos argumentos de Adorno mesmo quando o tema em questão é a *popular music*.

Para compreendermos os argumentos de Adorno em questão, é preciso reconhecer que finda a Segunda Guerra Mundial, a constelação crítica em torno da *Dialética do Esclarecimento* persistia, ainda que ela parecesse um entrave para a esquerda⁶⁵ — de que modo? Vale para os textos musicais o mesmo que ficara anunciado no famoso senão do novo prefácio de 1969 ao livro:

O desenvolvimento que diagnosticamos neste livro [*Dialética do Esclarecimento*] em direção à integração total está suspenso, mas não interrompido; ele ameaça se completar através de ditaduras e guerras. O prognóstico da conversão correlata do esclarecimento no positivismo, o mito dos fatos, finalmente a identidade da

⁶³ Adiantando que a própria dificuldade em dar nome ao objeto indica de imediato um problema analítico a ser desvendado, resta-nos por ora atalhar o problema e solucioná-lo com a adoção do termo *popular music*. Adiante burilaremos a questão um pouco mais, ainda que não terminemos com argumento sintético. Enfim, quando falamos *popular music*, nos referimos ao complexo musical que Adorno tinha diante de si como objeto, e que aparece sob estas denominações variadas.

⁶⁴ Ver, p. ex., (Robinson, op. cit.), que apresenta como nosso Autor no período da república de Weimar só pode ouvir o jazz que lhe chegava filtrado por Paris e pelas bandas de Berlim, já completamente transformado; ver ainda (Paddison, 1982).

⁶⁵ Ver JAMESON (1997, p. 17): “Na época das guerras de libertação nacional [Jameson quer caracterizar com isso os anos 1960 e 1970, MDB], a noção de Apocalipse de Adorno parecia de fato muito retrógrada, centrado como ele estava no momento de Auschwitz, e obcecado com o fatal e maléfico encantamento de um ‘sistema total’ que bem poucos – em um momento ‘pré-revolucionário’ definido notoriamente pela noção do *tout est possible!* – sentiam iminente em nosso futuro a médio prazo”.

inteligência e da hostilidade ao espírito encontraram uma confirmação avassaladora (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 10).

[Paulo Arantes acrescentaria, em boa hora, que tal suspensão se dava por políticas keynesianas...] Suspenso obviamente não significa morto e enterrado, mas sim adormecido, em estado de espera – prognóstico que, segundo Jameson (op. cit., p. 18), chegou a uma “inimaginável” confirmação, o que o leva a afirmar que Adorno deve ser considerado o filósofo dos anos 1990. Diante da latência da catástrofe, posta em suspensão, qual a atitude crítica tomada por Adorno? Persistir na posição fechada anteriormente, sem ceder um milímetro sequer à ilusão de que o perigo do totalitarismo havia passado em definitivo. No caso particular da música, tratava-se, por exemplo, de continuar ressaltando os laços de família entre Wagner e o fascismo, bem como reafirmar os raciocínios sobre a *popular music*, sem cair na tentação de ouvir seus desdobramentos recentes a ponto de reconsiderar os aspectos mais ácidos de suas proposições sobre o assunto. Mas, o que Adorno concluiria se ouvisse com seriedade os desdobramentos posteriores da *popular music*? Se seguirmos os argumentos de Max Paddison (op. cit.), podemos sugerir que Adorno inicialmente encontraria pela frente elementos que lhe permitiriam tratar a *popular music* com o mesmo interesse crítico que Schoenberg, apenas e exclusivamente no que diz respeito a seus aspectos técnicos – ao menos do que o diagnóstico imediatamente musical indicaria (para um espírito dialético, como se sabe, é nesta constatação “formalista” que mora todo o perigo). Por outro lado, ainda a partir de Paddison, os desdobramentos da questão levariam a um segundo resultado mais agudo – seguindo a experiência exemplar de um Frank Zappa, por exemplo, chegaremos à conclusão, só aparentemente assustadora, de que mesmo que as possibilidades no campo da *popular music* estivessem abertas para além do (ou até mesmo contra o) fetichismo imediato do material musical, os resultados históricos encaminham inapelavelmente para a subsunção diante da indústria cultural. A teimosia de Adorno, portanto, tinha alguma razão de fundo de ser. Ela aponta para a suposta inexorabilidade da regressão, imediata ou não, que a indústria cultural, enquanto componente estrutural e ideológico da máquina do capital, impinge à música (bem como outras linguagens artísticas) – não custa lembrar que o mesmo Adorno já havia sugerido o envelhecimento da música nova...

Talvez fosse o caso aqui de acompanhar de perto a questão em alguns textos exemplares de Adorno, levados em consideração a partir do pano de fundo da *Dialética do Esclarecimento* tomada como um todo, e não como o livro que contém o capítulo sobre a indústria cultural (em geral mal interpretado). Mas, fugiríamos demais do escopo interpretativo do presente trabalho. Assim, exposto o argumento central para nosso interesse,

importa-nos agora mostrar o caráter operativo do argumento de Adorno no interior do trabalho de Wisnik.

I/5.3. ADORNO NA BERLINDA.

Se ainda fosse necessário (ou seja, caso o trabalho de Wisnik não valesse por si só), poderíamos encontrar mais um elemento para demonstrar a envergadura do trabalho de José Miguel Wisnik, que, a seu modo e pelas vicissitudes de seu contexto, embrenhou por caminho simétrico ao de Middleton, até mesmo antes do confrade anglo-saxão.⁶⁶ Ainda que não estivesse interessado em dar lastro institucional aos estudos de música popular no Brasil, Wisnik buscou dirigir seu trabalho em particular pela seriedade do propósito e aprofundamento da abordagem, pautados pelo comedimento e discrição no trato do objeto, mas com um intuito por sua vez pretensioso – a saber, sendo um pesquisador das Letras, Wisnik não queria somente direcionar seu trabalho pela coesão dos estudos literários, segundo o modelo de seu mestre Antonio Candido (o que já era grande coisa), mas, mais ainda, sugerir conjuntamente que o estudo de Literatura pode ser regido pela forma de conhecimento sintetizado pela música popular. O que nos interessa agora é indicar que este caminho também inclinou Wisnik rumo ao *tête-à-tête* com Adorno, também neste caso buscando um acerto de contas que, ainda que de outra ordem, coloca-o, pelos seus achados, no patamar da crítica internacional. Já em 1979, em um ensaio pioneiro sobre o assunto (ao menos no Brasil), Wisnik já havia tratado de confrontar Adorno – ou seja, Wisnik estava em dia com seus pares de fora, sem nada dever-lhes.

De fato, há dois momentos decisivos no recurso a Adorno nos textos de José Miguel Wisnik. Em *O Coro dos Contrários*, Adorno era para Wisnik uma mola propulsora, na medida em que dava parâmetros para uma crítica da ideologia, em particular, mas principalmente porque seus textos ajudavam “no sentido de clarearem a perspectiva de uma visão de conjunto dos fatos musicais, envolvendo num mesmo movimento compreensivo uma série de fatores de ordem estética e social” (WISNIK, 1977, p. 180). Enfim, neste livro Wisnik afirmava que se apoiou em Adorno naqueles “pontos em que [o filósofo alemão] procura formular as relações entre a evolução interna e em certa medida autônoma da linguagem artística, em face das condições concretas em que ela se produz” (ibidem). Assim,

⁶⁶ Só para reforçar a nota da incrível contemporaneidade do trabalho de Wisnik, datam de 1979 dois textos fundamentais da tradição anglo-saxã para a compreensão da “indústria cultural” em nova chave, segundo nos aponta Michael DENNING, 2005. Trata-se de “Reificação e Utopia na Cultura de Massa”, de Fredric JAMESON (1994) e “Notas sobre a Desconstrução do ‘Popular’”, de Stuart HALL (2003). Estes dois textos também não se fecham a uma abordagem unilateral do problema, mas buscam dar argumentos dialéticos sobre este.

Wisnik encontrou em Adorno um recurso teórico e metodológico que traduzia para o campo de estudos da música os mecanismos de abordagem aprendidos com Antonio Candido (seu orientador neste trabalho, originalmente uma dissertação de mestrado) nos estudos literários. Este é o princípio analítico, que se organizou antes mesmo do objeto de estudos estar nítido o suficiente — o que Wisnik esperava era, mais ou menos, aplicar à experiência musical brasileira a chave crítica que Antonio Candido descobriu no estudo da literatura brasileira. *O Coro dos Contrários* era, assim, a primeira análise em chave dialética (ainda tímida, é verdade) de um objeto oriundo da experiência musical brasileira — no caso, a música em torno da semana de 1922. O passo era ousado e do maior interesse, pois colocaria num patamar superior a compreensão da experiência musical brasileira. Desde o título, apontava-se para o interesse dialético no trato com o objeto — um “coro de contrários” deve ser a organização (musical) de contradições em uma totalidade. Mais do que a música como resultado artístico, Wisnik buscava desvendar um *pensamento musical*, que teve sua origem em preocupações estéticas próprias da esfera “artística” — sendo evidentemente a “música popular” um material de análise para essas preocupações. De sorte que todo argumento de Wisnik era resultado de sua compreensão de tal pensamento musical, tendo Mário de Andrade como ponto de fuga e matriz. Suas motivações determinavam-se pelas respostas dadas ao problema analítico dos modernistas. Wisnik iniciou seu trabalho com uma crítica ao projeto de Coelho Neto em torno de uma música programática em comemoração aos 100 anos da independência do Brasil. Wisnik apontava a incapacidade, ou “defasagem ideológica”, enquanto “homem culto”, de Coelho Neto integrar a “cultura do povo”, na tentativa, por assim dizer fracassada, de estilização como forma de assimilação de “códigos populares” a “códigos eruditos” (idem, p. 27). Este problema parece ser o cerne da experiência musical brasileira, e anima o trabalho de Wisnik como um todo, não só no comentário sobre Mário de Andrade, mas também no raciocínio sobre Villa-Lobos. Perceba-se que, quando chamado para comentar sobre a questão do “nacional-popular” na música, Wisnik retomará exatamente o trabalho de Villa-Lobos, comentando criticamente o projeto do músico modernista (WISNIK, 1981).

Pois não é estranho que Wisnik tenha apontado que esta questão fora resolvida exatamente por Ernesto Nazareth. Ao comentar o interesse de Darius Milhaud por Nazareth, Wisnik afirmou que a obra do segundo fora a elaboração e estilização do “élément indigène” que interessara ao primeiro.

A passagem de Milhaud pelo Brasil oferece a possibilidade de se comparar as relações entre a música brasileira e a européia num momento em que, por motivos diferentes, ambas concentram-se em torno de um mesmo objetivo: submeter um

material musical que tem origem no repertório popular à elaboração de uma técnica estranha a este repertório. Como sabemos, tal problema está profundamente vinculado aos destinos do modernismo musical no Brasil, cujo maior empreendimento foi, depois da semana, tentar assimilar a música folclórica à linguagem culta (op. cit., p. 49).

O interesse pelo popular unia as experiências musicais de Brasil e Europa, mas por motivos contrários. À última, o recurso à cultura popular se dava pelo esgotamento da linguagem tonal que a sustentou por pelo menos dois séculos, enquanto à primeira, a ida ao povo se apresentava como um empenho na formação de um sistema musical nacional. Wisnik apontou criticamente para a atitude de Milhaud que parecia sugerir que ao compositor brasileiro bastaria se ater à manutenção do exotismo folclórico, permanecendo alheio aos desdobramentos da crise do sistema tonal. De qualquer modo, Wisnik esclareceu, nos termos da diferença de impulso rumo ao popular, que os músicos brasileiros modernos, naquele início da década de 1920, distavam muito dos diferentes feixes da vanguarda musical européia de então.⁶⁷ O campo musical de empenho formativo brasileiro era coisa do passado a ser criticado, para as vanguardas artísticas européias. Paulatinamente, os músicos brasileiros iriam entrar em contato com o turbilhão da crise do sistema tonal, e passariam a trabalhar com mais esta informação, sem com isso dar por encerrado o esforço formativo. Muito pelo contrário, talvez exatamente pelo fato de que a diretriz de empenho encaminhasse para o contato com a experiência musical de vanguarda, a despeito do espaço dedicado aos brasileiros na divisão internacional do trabalho musical, foi que o empenho formativo tenha se frustrado em conquistar seu objetivo final. O raciocínio de Wisnik, em princípio, pautava-se sobre um projeto frustrado. Este projeto, contudo, lhe deu uma matriz de pensamento. Ernesto Nazareth era um ponto de fuga secundário no trabalho de Wisnik neste momento, mas certamente fora o elo explicativo do problema postado pela semana de arte moderna em música. Wisnik afirmava que

[d]a maneira pela qual se definirão as relações entre a técnica erudita e a técnica inerente ao material popular dependerá (...) o alcance da estilização, mais efetiva quando os elementos técnicos da música popular afetam realmente a matriz construtiva da obra, e não quando servem de mero material, traços repertoriados passivos sujeitos a um estilo estranho (idem, p. 50).

⁶⁷ Não é demais lembrar que o mesmo Adorno, a bem da verdade, achava que a experiência artística de vanguarda teve seu momento áureo na década de 1910, sendo os anos 1920 o instante de frustração desta experiência.

Foi a medida da incompletude do projeto de formação de um sistema musical brasileiro⁶⁸, nos termos da “técnica erudita”, que levou Wisnik à contraparte do problema. Ernesto Nazareth é o ponto cego da formação musical inconclusa, na exata medida em que leva a termo o projeto de estilização. Wisnik dará especial atenção a Nazareth, anos mais tarde, no texto em que trata do conto “Um home célebre”, de Machado de Assis.⁶⁹ Por agora, importa perceber que, ao bater de frente com a incompletude do processo formativo, Wisnik se deparou com a dificuldade de lidar com a adaptação do programa dialético de Antonio Candido à experiência musical brasileira. Havia algo da crítica dialética que girava em falso se aplicada sem mais a um objeto que carecia de consistência orgânica — o raciocínio crítico devia apontar exatamente para essas lacunas, que estavam à mostra na fatura estética da obra analisada, inserida nos desdobramentos históricos dos quais fazia parte. Isto, obviamente, tinha que ver com a defasagem entre método e objeto, o que implicava no fato de que o recurso de se apoiar em Adorno, como suporte para a adoção do ponto de vista dialético de Antonio Candido à experiência musical brasileira, esbarrava num problema. Foi a natureza deste problema que indicou o caminho crítico a Wisnik.

Daí em diante, se tornou imprescindível a Wisnik dar aparato conceitual à lacuna posta a descoberto. Isto nos leva ao segundo momento decisivo no recurso a Adorno. Já em “O Minuto e o Milênio” (WISNIK, op. cit.), o pensamento de Adorno não era mais um ponto de apoio, a não ser em negativo. Este é um texto chave sobre o advento e consolidação da MPB e a conseqüente dificuldade crítica diante do objeto. Nele, Wisnik nos apresentou uma série de argumentos para que a “música comercial popular brasileira” (este é o nome que ele deu para a coisa) ganhasse o estatuto de objeto digno de estudo, o que significava se colocar contra vários obstáculos para o empreendimento. Enfim, o que importa para Wisnik é demonstrar como a “música comercial popular brasileira” não é algo menor. A constatação por assim dizer metodológica do texto dizia respeito à abordagem formal da canção:

Não é possível ir falando em canção comercial popular como se ela tivesse um uso puramente estético-contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto. Uma das dificuldades de se falar sobre ela é levar em consideração a multiplicidade dos modos como ela é

⁶⁸ Antes que ocorra qualquer mal-entendido, isso não significa de forma alguma que não exista vida musical artística no Brasil. Temos orquestras de qualidade, instrumentistas de alto nível, bem como compositores com trabalhos expressivos. Temos ainda debates de grande monta, extremamente significativos. Porém, não há uma cultura baseada em um sistema musical de autores, obras e público que se auto-referenciem por um compromisso estético. Música, no Brasil, sempre teve pacto com seu “modo popular de usar”. Lição do próprio José Miguel Wisnik, a que aludiremos adiante.

⁶⁹ Recentemente, Cacá Machado (2007) publicou sua instigante tese sobre Ernesto Nazareth, orientada por Wisnik, em que dedica atenção especial ao conto de Machado de Assis.

escutada. Acrescenta-se a essa dificuldade o fato de que a música não é suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez, seja mais freqüente, até, o caso contrário, em que a letra aparece com um veículo que carrega a música (idem, p. 174).

Glosando os argumentos de Adorno sobre o fetichismo na música e a regressão da audição, Wisnik desenvolveu uma nova hipótese de aproximação para com a “música popular”. Inicialmente, o Autor fez um breve resumo do argumento do filósofo alemão, a partir da pergunta sobre o consumo produzido pela “canção comercial popular”. Levando em consideração que a canção comercial se produz para o lucro, o raciocínio de Adorno, segundo Wisnik, apontava para o engano a que o ouvinte seria levado pela “sedução da promessa do valor-de-uso”, um fundo falso que só pode oferecer seu “prestígio consumível”.

Trocando em miúdos, essa tese [de Adorno] sustenta a idéia de uma ‘regressão da audição’, em que a escuta musical deixa de ser escuta, e o uso que se faz da música não é um uso musical, passando a ser ora pose de ‘consumo-de-cultura’, ora *relax*, distração fantasiosa, exercício muscular técnico-ginástico (idem, p. 176).

Neste, como em outros textos, Wisnik reconhecia a dificuldade de atuar em um campo intelectual onde vigora o contraste entre explicação universal “correta” e experiência nacional “errada”. Ou seja, neste caso específico, de um lado a teoria do fetichismo na música e a regressão da audição de Theodor W. Adorno, de outro a experiência musical brasileira. A teoria adorniana como que proibia uma avaliação atenta e detalhada da experiência musical brasileira, pois que, a se inferir dos textos do filósofo alemão, o que tínhamos aqui era uma produção fetichizada e, portanto, avessa a avaliação estética. Assim, estava mais ou menos à mão uma argumentação estética que não casava com o objeto, que desta feita passava a ser desmerecido. Tirante a afirmação de que a relação de Adorno com a música popular seria um gesto de “má vontade”, Wisnik buscou dar certa razão às proposições críticas do pensador alemão. Isto porque, ainda segundo Wisnik, ela deveria ser posta à prova a partir de uma mediação nacional.⁷⁰ Então, para a Alemanha, sugere o Autor, até faz sentido falar em fetichismo e regressão, levando-se em consideração o fato de que lá “a música popular raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura, vivendo uma espécie de

⁷⁰ Aqui talvez fosse mais coerente falar em “dar atenção ao objeto de estudos de Adorno” ou, pelo menos, ao contexto musical em que este se insere. Mas, a mediação nacional é, de fato, insuperável. De qualquer modo, até segunda ordem, quando falamos em “música séria”, a produção germânica (no sentido territorial amplo) é mesmo o “centro universal”. A passagem para a compreensão da música diante da indústria cultural nos obriga a uma rotação de eixo rumo aos Estados Unidos. No cerne, aquilo acima glosado no capítulo sobre Mário de Andrade é explicativo do problema.

marasmo *kitsch* e digestivo” (ibidem), o que de alguma forma justifica o interesse na “audição estrutural” de Adorno. Porém, no Brasil a coisa não funciona da mesma forma.

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido (idem, p. 176 e seq.).

Estes apontamentos carregavam um enorme potencial crítico, quanto mais porque sugeriam uma compreensão da experiência musical brasileira como uma totalidade. Foi esta compreensão da experiência musical brasileira que jogou luz sobre aquele ponto cego que se expressa na figura de Ernesto Nazareth.

Aqui seria preciso levar sempre em consideração certas características da prática musical brasileira, e entre elas: no Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema em que autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade. Lamente-se ou não este fato, o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. Com a urbanização e a industrialização, esse uso ganhou uma amplitude ainda maior na caixa de ressonância das grandes cidades, com o advento do rádio, do disco, e do carnaval moderno. Sobre o batuque coletivo do samba foi se desenhando o *melos* individual do sambista, que canta com malícia e altivez a sua condição de cidadão precário, entre a “orgia” e o trabalho, numa dialética da ordem e da desordem (idem, p. 177).

Virando a questão pelo avesso, Wisnik sugeriu uma nova compreensão do problema: na medida em que no Brasil nunca houve uma produção musical exclusiva para a apreciação estética (a música “séria”, entendida como “artística”), devemos por isso estudar a *formação* da música popular brasileira. A pitada nietzschiana é evidente, com certo interesse pelo dionisíaco e uma viragem afirmativa, mas não desmerece o argumento, muito pelo contrário. Pois o que importa é que o padrão de medida crítico deve emergir da compreensão do objeto tal qual se constituiu historicamente, o que significa estabelecer como ponto de partida o reverso das realizações de projetos estéticos para a música no Brasil, que terminam frutificando no seu oposto. Sem se identificar com o suposto “crivo do bom gosto” (que pretende separar na própria “música popular” manifestações de “alto nível” daquelas “inferiores”), nem com os expedientes comerciais que atravessam o campo de fora a fora,

tampouco com o desejo de autenticidade, Wisnik punha em revisão o debate sobre a experiência musical brasileira, apontando para essa um sentido histórico imanente. Para Wisnik, este pode ser analisado e interpretado a partir da avaliação estética de obras e os processos em que se encontra, devolvendo da história uma imagem de suas contradições. Porém, como veremos adiante (ou ainda, conforme já ficou subentendido no primeiro capítulo desta secção da tese), a linha de abordagem da “música popular” empenhada por Wisnik está intimamente ligada à modernidade bossanovista, o que implica em alguns limites.

A intuição providencial de Wisnik de que nunca houve um sistema orgânico de música para apreciação estética no Brasil complicava a adaptação dos argumentos de Adorno à experiência musical brasileira. Assim, quando em 1979 Wisnik criticou duramente qualquer tentativa de se apoiar em Adorno para entender música no Brasil, *essa crítica* (idem, p. 179 e seq.) *se destinava a ele também*. Tratava-se em última instância de um acerto de contas consigo mesmo. Afinal, Wisnik afirmou no texto de 1979 que o campo musical aqui constituía um “sistema aberto” (idem, p. 179), enquanto na dissertação de 1974 ele buscava destrinchar um pensamento musical em torno da música artística, tomando por uma de suas premissas a possibilidade de adaptação do raciocínio estético de Adorno. Ou seja, é como se o texto de 1979 sugerisse que a dissertação de 1974 estivesse correndo em uma pista inexistente, ainda mais que Adorno não ajudaria a compreender a música brasileira. Entendendo assim o filósofo alemão, ou se toma uma posição *a priori* contra a música brasileira ou se deixa Adorno de lado. É claro que nosso adorniano de primeira hora, ao criticar sua postura (não muito) anterior, passou para uma posição necessariamente eufórica, pois descobrindo o impasse histórico armado pela música no Brasil (e indicando uma nova direção analítica, a saber: o problema da *formação* da música popular brasileira, com ou sem aspas, em maiúsculas ou minúsculas), resolveu tomar uma postura aderente ao objeto, de quebra engrossando o coro dos que acham que Adorno seria apenas um elitista preconceituoso, alemão prepotente de sua superioridade germânica, além de “fracassomaníaco”. Esta postura eufórica, que precisava se livrar do estigma adorniano, por outro lado não se desfez da interpretação estética, que, ainda que proscria em seu rigor crítico, reaparecia como procedimento fundamental da abordagem das canções constitutivas da experiência musical brasileira.

Este caminho do objeto avesso à estética rumo a sua consideração necessariamente estética tem pacto com o problema posto. Por isso, cabe a pergunta: como Wisnik organizou uma zona de compromisso entre estes argumentos díspares? Ora, perceba-se que a interpretação estética, cujo fundamento musical estava em Adorno, foi criticada em seu rigor

de “audição estrutural”, a que se contrapunha a “música popular” como expressão estética cujo fundamento de prazer seria mais *profundo*.

Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem (idem, p. 170).

Recorrendo ao conto “O Recado do Morro”, de Guimarães Rosa, Wisnik apresentou a canção popular como uma “rede de recados”, “que passa dos estágios de fragmentárias intensidades dionisiacas até sua apolínea forma final” que é exatamente a forma cancional (ibidem). A canção, neste caminho de filiação nietzschiana, seria “a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem” (ibidem). Segundo Wisnik, quem se prende ao aspecto conceitual da canção apreende somente um dos movimentos da música popular como rede de recados, que é o de “subida à superfície”. Portanto, assim se salvaria a interpretação estética na medida em que não se reconhece nela a decisão (crítica) em última instância, mas um momento cujo fundamento é de ordem múltipla. Não será preciso recorrer aos escritos de Adorno para mostrar a parcialidade problemática do argumento de Wisnik, o que nos levaria longe demais. Basta sugerir que a solução encontrada por Wisnik para a sinuca de bico em que estava encalacrado desdenhava do cerne dialético dos feixes históricos que ali se apresentavam, ou ainda, que prestava atenção aos desdobramentos colocados em seu escrito anterior a partir de certa derogativa metafísica da história. Afinal, estamos diante de uma zona de indecisão entre “o minuto e o milênio”: “[u]ma década é isto: o planeta girando dez vezes Terra” (idem, p. 172) é uma afirmação que abria para a citação de duas canções de Caetano Veloso tendo por um de seus assuntos a viagem à Lua (“A Voz do Vivo”, de 1969 e “Terra”, de 1978), no mesmo momento em que o cancionista estava preso a mando da ditadura militar. “As duas músicas estão ligadas por um arco, e entre o oculto óbvio do fim dos anos 60 e o óbvio oculto do fim dos anos 70 estão dez voltas de história” (idem, p. 173). Disto se ligam o AI-5, o “devaneio científico” da viagem à Lua e a consciência ecológica. Assim, “[a] percepção poética trabalha com a multiplicidade dos tempos, e sua riqueza vem daí” (idem, p. 174). Saímos da experiência histórica concreta e chegamos a sua percepção poética como a “multiplicidade de tempos” em que, tudo isto posto, não há contradições nem tensão.

Contra a história de um limite, se tornou imperativo a Wisnik ampliar os horizontes de forma a tornar seu objeto de tal modo múltiplo e polivalente a ponto de perder o centro crítico

a que havia chegado. Comentando este texto em 2004, o mesmo Wisnik afirma que “(...) só quero reconhecer que, de lá para cá, a adorniana ‘regressão da audição’, que eu refutava, avançou avassaladoramente. E que o Brasil permanece, para mim, não obstante, como um lugar de intensa e polimorfa criatividade musical” (idem, p. 191). Mas, a que esta polimorfia nega o acesso dialético? A “dialética entre ordem e desordem”, cerne estruturante das relações sociais brasileiras, citada por Wisnik de passagem (idem, p. 177, nota 6) – afinal de contas, foi do ensaio “Dialética da Malandragem” que nosso Autor aprendeu a chave dialética de interpretação literária segundo Antonio Candido –, reaparece em um dado momento do ensaio como uma luta entre dois pólos.

Podemos já resumir todo esse percurso numa figura, que engloba a tensão em que vive essa tradição da música popular: ao *máximo divisor comum* que baseia a divisão da sociedade de classes, a divisão entre capital e trabalho, a divisão entre força de trabalho e propriedade dos meios de produção, a música popular contrapõe o *mínimo múltiplo comum* da sua rede de recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) aberto num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho etc. etc. etc.). Trata-se de recuperar permanentemente esse mínimo múltiplo comum como uma força que luta contra o máximo divisor comum. *Para que essa luta se sustente como uma tensão, e não se transforme em pura ideologia (que apresentasse afinal a sociedade de classes e a música popular como representantes de um interesse comum), é preciso que ela esteja investida da vitalidade “natural” dos seus usos populares, ou, então, que seja reconstruída e transfigurada continuamente pelos poetas-músicos conscientes do complexo de forças e linguagens que ela encerra* (idem, p. 186, grifo meu).

Onde está a “dialética entre ordem e desordem”? Ao transformar a música popular em um repositório de algo que indica o ponto de aglutinação das forças de contraposição à divisão da sociedade de classes Wisnik retoma a “utopia do som nacional” de Mário de Andrade. A força da “música popular” aparece, assim, como um elemento “natural” dos “usos populares” (o que, diga-se de passagem, é uma maneira diferente de dar razão a parte dos argumentos de Tinhorão). Esta força estaria disponível para que os “poetas-músicos” alcançassem um patamar de consciência e a colocassem contra aquela ordenação que pretenderia igualar sociedade de classes e “música popular”. Se para Mário de Andrade o empenho dos músicos no início do século XX deveria estar devotado para a “elaboração e estilização” de motivos populares, para José Miguel Wisnik o que chamamos desde os anos 1960 de “música popular” é exatamente este resultado. Assim, se Wisnik nos ensina que a apreciação da “música popular” não pode se fundar em uma dimensão estética “séria”, ele pretende também que o estudo de tal música não pode prescindir de uma dimensão *artística*, mas, desta feita, apenas na medida em que esta seja o difusor do prazer – que ela seja a

apresentação de um limite está fora de cogitação. Para tal, as dinâmicas estruturantes da sociedade de classes deveriam ser colocadas para fora da “música popular”, ainda que, por outro lado, ela seja perpassada por tais dinâmicas. Nisto podemos ver, por exemplo, uma relação entre a indústria fonográfica, como representante da ordem capitalista, e a “música popular”, como representante da desordem do prazer. Para que esta desordem, polimórfica e múltipla, estivesse em tensão com a ordem, centrada e divisiva, seria preciso que a “música popular” sustentasse uma ambivalência em si mesma, afinal ela seria determinada em seu interior pela ordem, que, contudo, não se apresentaria como algo que limitaria o prazer. Com isto, a tensão deveria ser expelida para fora da “música popular”. Esta, ao invés de ser a sedimentação do limite de um projeto seria o cume desde onde se sustenta este projeto. Isso significa que a interpretação da “música popular” não poderia ter qualquer pretensão crítica para com ela mesma. Para dar outro exemplo, Ernesto Nazareth deve ser afirmado e vangloriado, e não interpretado como a sedimentação de um limite. E assim por diante.

Não é demais sugerir, portanto, que a ambivalência funciona como uma forma de imobilização da crítica dialética e que gera uma espécie de euforia diante do objeto. É esta euforia que pretendemos apresentar com mais vagar abaixo, mostrando enfim seu fundamento histórico na própria experiência musical brasileira.

I/5.4. EUFORIA MUSICAL.

Em princípio parece surpreendente que a dimensão eufórica, alvo da crítica de Wisnik no regionalismo de Coelho Neto, reapareça como seu motor analítico. Quer dizer, quando Wisnik ressaltava, por um lado, a dimensão de prazer da música popular e, de outro, sua constituição estética, ele acabava por jogar para debaixo do tapete o *cerne produtivo* da música no Brasil (que não custa chamar de uma objetivação estética da luta de classes e da propriedade privada dos meios de produção).

Uma possível (e plausível) razão para a guinada eufórica estaria na necessidade de afirmação da música popular como objeto de estudos acadêmicos, com qualidades estéticas. No período que Wisnik estava escrevendo, além das crônicas e estudos distantes da universidade de José Ramos Tinhorão⁷¹, havia o grande texto de Walnice Nogueira Galvão sobre o que a MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). No mais, destacavam-se os estudos de música popular no campo da comunicação com um caráter que poderíamos chamar de “sociológico”. Waldenyr Caldas e Othon Jambeiro (autores, respectivamente de *Acordes*

⁷¹ Ver acima a análise da crítica e do método de José Ramos Tinhorão.

na *Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural* e *A canção de massa: as condições de produção*), produziram estudos com certa inclinação frankfurtiana, longe de uma análise estética do objeto – conforme vimos mais acima. Na crítica literária acadêmica, a mediação entre literatura e sociedade, mesmo com todos os mal-entendidos, era então aceitável em termos de análise estética. Por sua vez, a idéia de crítica, para a música popular, fazia carreira acidentada na crônica jornalística. Para um uspiano como Wisnik, que se filiava ao campo de estudos da Literatura, bom aluno de Antonio Candido, o primado estético era ponto imutável, mas não podia ser tomado de forma plena para o objeto de estudos armado, como já vimos. A solução implícita de Wisnik foi encontrar, ao mesmo tempo, naquele projeto de Mário de Andrade um refinamento estético apurado e uma simpatia eufórica pela música popular, mudando, contudo, a esfera onde o modernista mergulhava. Wisnik, porém, já não estava mais em uma pista inexistente – o argumento tinha fundamento material. Em que pese a mudança de registro, bem como a transformação histórica (coisas que vão nos interessar adiante), a bossa nova era a plena realização do projeto de Mário de Andrade. Como vimos, aquilo que Mário compreendia como a missão dos músicos eruditos da época, a saber, a estilização e sedimentação artística dos motivos populares para a produção erudita, foram realizadas exatamente pelo que entendemos como a matriz fundadora da MPB – a bossa nova. É exatamente este processo e seus desdobramentos que dão fundamento ao trabalho de José Miguel Wisnik. Vejamos por um possível prisma uma avaliação da questão.

Após encontrar numa passagem de “O Minuto e o Milênio” a tradução perfeita, para o campo da música, dos ensinamentos de Antonio Candido sobre a centralidade do conceito de formação na experiência intelectual brasileira, Paulo Eduardo Arantes classifica os desdobramentos de Wisnik a partir desta idéia central de “debandada em direção à Ideologia Francesa” (ARANTES, 1991, p. 155). Trata-se de uma acusação muito forte, mas não recebeu mais explicações de Paulo Arantes, tendo em vista que o raciocínio organizava-se a título de um exemplo dentre outros. A leitura do ensaio de Wisnik, ainda que dê diversos motivos ao argumento de Paulo Arantes, não parece ser uma debandada absoluta, e a ausência de explicações por parte deste último, seguindo a sinuosa trilha de não facilitar a vida do leitor, deixa em aberto as conseqüências do argumento, aparentando-o à ofensa. Por certo, não é disso que se trata, ainda que o piadismo ferino de cepa uspiana seja um dos motes retóricos do filósofo, nem sempre bem dosado e, portanto, pronto a desmanchar bons argumentos por desinteresse elucidativo – mas, a nós não concerne discutir aqui o método crítico de Paulo Arantes. Resta dizer ainda que, a bem da verdade, Paulo Arantes deixa explícito, a seu modo, que não saberia muito bem destrinchar os motivos de tal debandada, permanecendo diante

dela uma legítima e picante *curiosidade* – ou seja, a troco de quê um discípulo de Antonio Candido, estudioso de Mário de Andrade, após armar uma equação crítica para a música brasileira de evidente viés materialista, capaz de superar o estupor diante dos conceitos impeditivos de Adorno (ou o que fizeram dele), inclusive por absoluto conhecimento de causa, passaria a se enamorar pelo pós-estruturalismo? Tentando desatar o nó, e levando em conta que algo na crítica ressoa como verdadeiro, podemos sugerir que o raciocínio de Arantes talvez se direcione além do texto em questão, e diga respeito ainda a *O Som e o Sentido*, livro que viria na seqüência e que, assim encadeado após a enunciação de um forte programa de estudos sobre a música popular, por certo faria mais jus à acusação. Mas, ainda é pouco para caracterizar a tal debandada, mesmo que desde um ponto de vista tão-somente panorâmico. Se não estou errado, a questão não é tanto de filiação, mas de analogia, de forma que, por incrível que pareça, o disparate da debandada tinha fundamento concreto. Aliás, não é outra a tarefa materialista diante do imbróglio — trata-se de reconhecer os nexos históricos da questão.

Recentemente, José Miguel Wisnik nos deu uma pista sobre o assunto. Deu-se que a coleção em que “O Minuto e o Milênio” fora publicada (uma série de livros sobre os anos 1970 com temática ampla) ganhou nova edição em 2004 e, com isto, garantiu-se espaço para que os autores comentassem seu trabalho a partir da distância temporal e com as discussões que ocasionou. Em seu comentário, Wisnik dedica especial atenção aos argumentos que Silviano Santiago dispensou ao texto, no ponto simetricamente oposto ao de Paulo Arantes, que quase não é levado em consideração, apenas em um pequeno parêntesis, a título de contraste. A pendenga que Wisnik e Santiago desenvolvem é interessante, mas por agora ela nos interessa apenas na medida em que ajude a desembrulhar o problema posto por Paulo Arantes. Basicamente, a discussão se foca na contradição entre a simpatia nutrida por Wisnik pela “cultura de massas”, via Roberto Carlos, e a maneira de apresentá-la por meio das palavras de sua mulher, a quem o Autor pediu uma opinião sobre o tema, transcrevendo-a no texto. Silviano Santiago, que saúda “O Minuto e o Milênio” ao mesmo tempo em que estranha que o interesse simpático pela “cultura de massas” ganhava esta primeira apresentação exatamente pelo trabalho de um uspiano, acusa Wisnik de permanecer preso às limitações de gênero da modernidade — ou seja, ao pedir a “sua mulher” que emitisse opinião sobre Roberto Carlos, Wisnik estaria se emaranhando na problemática da “cultura de massas” como assunto feminino, num gesto de rebaixamento da questão se comparada à alta cultura, de corte masculino. A referência de Santiago é o conhecido argumento de Andreas Huyssen sobre a “cultura de massas’ como mulher”, a partir de raciocínio sobre Emma Bovary tal qual alter-

ego de Gustave Flaubert. A isso, Wisnik vai dar uma resposta convincente, que vai de razões ligadas ao relacionamento íntimo e intelectual dele com Lúcia, “sua mulher” falecida pouco tempo após a publicação do texto, a convicções de ordem metodológica. O argumento central da resposta de Wisnik se concentra exatamente na articulação entre música popular, método de exposição e temporalidade. Wisnik sugere que o método de exposição responde a demandas históricas dirigidas (também) à música popular, de maneira que esta última se faz presente não só como assunto, mas mimetizada nos procedimentos textuais – a este recurso o Autor não temeu nomear de “polifonia”, sugerindo que “O Minuto e o Milênio” se estrutura por meio do amálgama de uma série de vozes oriundas do campo da música popular, entendido em uma amplitude que vai dos cancionistas aos críticos, todos emulados e organizados de tal forma que a própria idéia de unidade do campo só se sustenta se ancorada numa compreensão de sua polimorfia, logo sem lastro totalizador.

A despeito da encrenca estabelecida entre Santiago e Wisnik, é preciso que se diga que ambos estão mais próximos do que se faz crer. Salvo engano, estamos diante de uma recusa à sistematização da música popular, recusa essa que, contudo, também se forma num ao mesmo tempo em que determina um sistema próprio. Dito de maneira mais abrupta, o texto de Wisnik é a materialização textual da normalização do tropicalismo (também conhecido por pós-tropicalismo) que se inicia em meados dos anos 1970, contudo, com um viés de afirmação bossanovista de fundo que não consegue nem ser abolido nem se sobrepor. Aqui nos encontramos de novo com as acusações de Paulo Arantes. Ora, Arantes demonstra sua curiosidade exatamente pelo fato de que Wisnik formula a chave para a interpretação do sistema musical brasileiro e aparentemente desiste de se debruçar criticamente sobre o mesmo, preferindo o flerte com a Ideologia Francesa, a se tirar da polifonia em que o texto se ancora. Evidentemente, a acusação de Paulo Arantes tem algum fundamento, afinal de contas o procedimento de Wisnik, ao desdenhar da fórmula crítica no mesmo passo em que a enuncia, emparedava novamente a questão nacional na regra da ausência de sistema que ordenasse o processo — não é outro o mote da opinião brasileira sobre a ideologia francesa. Porém, os momentos decisivos de tal fundamento eram desconhecidos da parte de Arantes. Adiante no texto, Paulo Arantes passa os olhos por sobre o Tropicalismo. O argumento é uma simplificação da crítica de Roberto Schwarz sobre o assunto. Diz Paulo Arantes sobre o Tropicalismo:

“Ao entrar em cena, percebeu-se que utilizava procedimentos do *pop* americano, que estilizava a (...) barafunda [cultural de uma ex-colônia] graças a procedimentos que iam da técnica alegórica das vanguardas à piada desenvolvida por nossos poetas

modernistas, para não falar da sanção suplementar que lhes vinha da leitura arrevesada que os concretos faziam da Antropofagia de Oswald de Andrade” (Arantes, op. cit., p. 158).

Logo após, Arantes encaixa uma breve hipótese sobre a articulação entre Tropicalismo e Ideologia Francesa, afirmando o seguinte:

“Quando principiou a definhar, sobrevivendo na forma do assim chamado pós-tropicalismo, sobreveio a Ideologia Francesa, a bem dizer em estado quimicamente puro, e que com ele acabou se confundindo, seja na forma gestual da nova sensibilidade, ou mais caracteristicamente na fraseologia da Curtição, encorpada pela versão francesa de Bakhtin, que nesse tempo chegara ao país do carnaval” (ibidem).

O problema é que o argumento de Paulo Arantes carece de fundamentação na própria experiência questionada. E se não tem fundamento histórico para criticar o Tropicalismo, conseqüentemente encontra dificuldades em destrinchar o problema tal qual está materializado em Wisnik.

A bem da verdade, a questão se radica no fato de que foi justamente Caetano Veloso, em 1966, o primeiro a argumentar sobre a necessidade de uma compreensão sistêmica da experiência musical brasileira, advogando a causa da linha evolutiva, projeto esse que redonda justamente no tropicalismo. Como sabemos, Caetano Veloso encontrou em João Gilberto o “momento decisivo” da música popular brasileira. É a partir da interpretação deste projeto de continuidade que o tropicalismo deve ser entendido. Em 1967, com o disco *Domingo* (gravado junto com Gal Costa), Caetano reconheceu que para dar prosseguimento a seu projeto de manutenção da linha evolutiva não se tratava mais de organizar o desdobramento conseqüente, do ponto de vista dos estilos musicais, à bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim. Involuntariamente, o disco revelava que a bossa nova não se sustentava mais no que diz respeito a um projeto musical condizente com o ímpeto do moderno. Para manter acesa a chama pelo novo, o reconhecimento da bossa nova como uma abordagem superior da matéria musical brasileira deveria estruturar-se de maneira que o seu desdobramento não ficasse restrito aos seus resultados especificamente musicais, de sorte que para fazer jus a isso era necessário entendê-la como um método estético e não como material e forma cancionais. Assim, o tropicalismo (ao menos, o de Caetano) buscava manter a coerência com o projeto bossanovista de modernidade musical desfazendo-se de seu trabalho cancional da forma, concentrando-se na ânsia pelo novo, pela atualização, de maneira a erigir em estratégia artística positiva aquilo que era um destino nacional. Ou seja, a afirmação tropicalista de Caetano Veloso encontrava na bossa nova o ímpeto moderno que não teme o

contato com a informação internacional. Ou ainda, era como se a afirmação tropicalista reconhecesse na bossa nova a alforria do destino nacional rebaixado, ao formar sistema capaz de ombreamento com os pares internacionais. Como a distância permanecia, e como esta percepção não passava batida pelo tropicalismo, tratava-se de demonstrar a superioridade própria por meio da ironia debochada contra aqueles que se mantinham afeitos à “folclorização do subdesenvolvimento”, como se pode ver na justaposição de elementos cancionais díspares, que se encontravam de forma ambivalente, proclamando assim a liberdade absoluta e desabusada diante dos materiais cancionais. A normalização do tropicalismo foi o período em que este deboche perdeu o gume de comentário de época (a estilização de um processo histórico) e se tornou um maneirismo entre outros, desprovido de um mínimo de lastro – o ímpeto pelo novo é um atributo da modernidade estética ou uma demanda de mercado? Não é essa a idéia por trás da sigla MPB?

Ora, em Wisnik permanecia esta exata concepção de linha evolutiva. Ele certamente fez jus ao legado bossanovista de modernidade, reforçando a capacidade crítica diante da canção – esta reconhecida como o resultado por excelência da “música popular”. Portanto, encontrou aí um caminho exato de articulação entre a lição de Antonio Candido e o objeto de estudo. Mas, também, se manteve alinhado àquilo que veio a ser o sistema musical brasileiro, exatamente através daqueles que assim decretaram a organicidade da linha evolutiva, ou seja, o tropicalismo. E, por isso, não podia se propor a sugerir um princípio estético de totalização do sistema a que ele dava estatuto conceitual, quanto mais porque era preciso abarcar na elevação do assunto a assunto acadêmico um objeto como Roberto Carlos – algo mais tropicalista do que levar a sério um fenômeno midiático como esse, com o ar superior que a simpatia não esconde, ou ainda com a proximidade pelo deboche para com um outro (que pretendia politizar em outros termos o problema)? Enfim, algo mais próximo da afirmação tropicalista do que o texto de Wisnik? Paulo Arantes sugere, em suas tentativas de identificação da Ideologia Francesa, que uma das características peculiares desta última era a proximidade com elementos das vanguardas artísticas no exato momento de sua queda – um redivivo interesse estético pelo novo, quando ele não tinha mais lastro histórico que lhe sustentasse como crítica da sociedade porque seu parentesco com o fluxo novidadeiro do mercado causava confusão; um esteticismo vazio, enfim. No campo da música popular, esta confusão sempre foi inevitável, mas virou ponto a ser aclamado com o tropicalismo, que queria trazer para os debates “eruditos” o dado “rebaixado” e reconhecê-lo como elemento de superioridade, desde que observado pelo prisma do mais novo (que era a própria afirmação tropicalista de modernidade). Este gosto pelo novo, pela transgressão, pelo experimento

descompromissado, alinhado pela certeza de que a modernidade estava assim garantida pela descoberta de sua chave na bossa nova, era o mote do tropicalismo. De maneira mais contida, Wisnik caminhava por esta senda. Por exemplo, na medida em que o método de exposição do texto era conduzido de maneira absolutamente idêntica à pretensa liberdade estética tropicalista. Ou ainda, porque era preciso encontrar uma justificativa isoladamente estética para a “cultura de massas” materializada em Roberto Carlos.

Enfim, o texto de Wisnik não procedia ao exame detido (mesmo que não sistemático, de acordo com a forma do ensaio) do sistema que acabara de evidenciar não por conta de uma mera debandada em direção à Ideologia Francesa, como se o problema estivesse em uma filiação mais ou menos explícita aos Desconstrucionismo, pós-estruturalismo e que tais por fidelidade. Tratava-se, na verdade, de uma fidelidade ao que veio a se tornar o projeto de modernidade musical brasileira, como sempre encontrando alguma justificativa de época (no caso, a abertura democrática) para manter na pauta do dia propostas que já haviam encontrado seu limite não só pela força bruta exterior dos generais, mas em si mesmas. Era a justificativa estética de algo que não tinha mais o menor lastro estético. Assim, para levar adiante o estudo do sistema musical em questão, é preciso estar disposto a um detalhado e sincero trabalho de autocrítica – algo que, a bem da verdade, foi feito pelas próprias canções. Ou seja, fazendo jus ao percurso crítico de José Miguel Wisnik, trata-se continuar o esforço de acerto de contas consigo mesmo.

Secção II

Paulinho da Viola e o pressentimento da dialética

- Secção II, Capítulo 1 -

O samba da desilusão

II/1.1. HARMONIA NACIONAL-POPULAR.

A mesa dedicada à “música popular” do I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, realizado em 1975 no teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, caracterizou-se principalmente pela frustração do público, que ansiava por argumentos contundentes de Sérgio Cabral, Sérgio Ricardo e Chico Buarque (os dois últimos também na desconfortável posição de “estrelas”), convidados para expor sobre o assunto – o inesperado despreparo para um debate sobre música popular diante de um público que esperava, além da presença de seus ídolos, a compreensão *política* da questão, era notória e ficou registrada em livro (CICLO, 1976). Apesar disto (ou por causa disto), muita coisa de importante para o estudo da música popular brasileira ficou sedimentada neste debate frustrado. Por exemplo, permaneceram anotados os comentários de Paulinho da Viola, que estava assistindo ao debate e foi convidado a fazer algumas considerações sobre o assunto. Nestas, apresentadas como sua timidez peculiar permitiu, Paulinho deu um caminho para a compreensão dos nexos entre música popular e política e, com isso, expôs o centro de sua própria obra (que é o que nos interessa compreender aqui). Diante de um público que buscava principalmente destrinchar a importante e, em princípio, imediata questão da censura imposta pela ditadura, Paulinho da Viola se colocou da seguinte forma a respeito dos “problemas do samba tradicional”:

O negócio é o seguinte. A pergunta era como o Sérgio Cabral via a situação do samba tradicional¹. Eu não queria falar porque sou muito inibido, mas acho que realmente existem problemas com relação à nossa música tradicional, que é a nossa música, e houve um certo momento em que as pessoas tinham vergonha de dizer isso. Eu falo um pouco como apaixonado porque desde pequeno fui criado dentro desse clima de música tradicional e acabei me apaixonando. Mas existem problemas, sim. Tudo isso que se falou aqui – é preciso que se saiba que, ao lado disso, desses problemas, da música que a gente faz, da música que o Chico faz e que é censurada, há também um outro tipo de censura – é um negócio um pouco mais complicado, mas eu acho que vocês vão perceber e que é o seguinte: de repente é

¹ “Pergunta – Que você acha da situação atual do samba tradicional, daquele que se poderia dizer que resiste a tudo?

Sérgio Cabral – (...) quando você pensa em música e pergunta como vai o samba tradicional, você pensa em rádio, onde não se ouve esse tipo de samba, ou na TV, onde ele não toca. Mas, agora, segunda-feira, 11 horas da noite, tem gente cantando, dançando, batendo samba que não entra no ‘cochambo’. Quer dizer, com essa área do samba tradicional, fora os problemas de censura e os aqui mencionados, não existe problema nenhum” (idem, p. 87).

como se nós não tivéssemos memória e tudo aquilo que se refere à música que já foi feita no Brasil pelos grandes compositores brasileiros – por aqueles que criaram uma linguagem realmente brasileira, críticos ou não, dessa realidade – é sempre visto como uma coisa assim, sempre rotulada de nostalgia, e através disso as gravadoras também vendem, vendem esse negócio rotulado como nostalgia (idem, p. 89).

O argumento apresenta o problema extenso da experiência musical brasileira a partir de uma aproximação conceitual desta com a censura política imposta pela ditadura militar. Na exposição estão atrelados problemas políticos, musicais e fonográficos, que são repostos em uma continuidade histórica, mediados pela idéia de nação, de forma não convencional e que ainda faz pensar. A aproximação conceitual vai além da mera relação retórica, possivelmente esperada por Paulinho da Viola: de fato, *o argumento politiza o problema da música popular em sua dimensão histórica*. O ponto-chave está na crítica à compreensão nostálgica da história da música popular brasileira e suas relações com a censura imposta aos músicos (entre outros) pela ditadura militar — de acordo com o que foi exposto, a nostalgia é, antes de tudo, um artifício conservador, utilizado pela indústria fonográfica para acomodar a experiência musical-popular em seus nichos de mercado e, como tal, atuar como uma forma de censura à memória, impedida de compreender esta experiência como viva (ou seja, que não fora finalizada num passado ao qual o acesso se daria pela recuperação do “folclore”, entendido em sentido pejorativo e também morto, a que a “cultura popular” teria ficado aprisionada) e nem sempre determinada exclusivamente pelos interesses da mercadoria. O argumento de Paulinho da Viola, em princípio aparentemente idealista e nunca diretamente político, é historicamente determinado, na medida em que se pauta por uma tentativa concreta (ou seja, a produção de canções) de elucidar os problemas da “linguagem [cancional] realmente brasileira”, entendida em contraste com o citado artifício de mercado, em pleno momento em que se conjugavam ditadura militar e indústria cultural no Brasil (como a contraparte do amálgama do projeto nacional-popular com a indústria cultural, mais o rearranjo desde o AI-5). No trecho citado, temos a amostra de um manancial de contradições do maior relevo. Antes de tudo, é preciso perceber que Paulinho da Viola se refere à criação (já consolidada) de uma “linguagem [cancional] realmente brasileira”, obra dos grandes compositores nacionais – ou seja, a discussão gira já em torno de um aporte musical fixado e de caráter nacional que, logo se infere, tratava-se do “samba tradicional” e que poderia ou não ser crítico da “realidade brasileira”. Segundo, que, em princípio a despeito ela mesma, esta linguagem vira moeda de troca nas mãos das gravadoras quando nostalgicamente sepultada no passado – logo, sem a possibilidade de se ligar a este passado de maneira viva, pelo mecanismo da memória se si mesmo, sem a mediação nostálgica do mercado. A isso Paulinho

da Viola chama categoricamente de censura, algo muito mais complexo do que a censura perpetrada pelos desmandos da ditadura militar.

Paulinho da Viola continua sua intervenção da seguinte forma:

O problema é que há gente que se esquece muito facilmente das coisas, ou nos fazem esquecer, pessoas que fazem questão de que a gente se esqueça. Eu falo isso porque são poucos os que conhecem, por exemplo, a obra de Pixinguinha. A gente fala muito Pixinguinha, todos amam sua música, mas não conhecem realmente a obra dele, e também a de outros autores. Eu acho que isso é também um problema da música popular brasileira, que todos devemos combater, tomar uma atitude contra isso, porque o samba que se faz, o samba tradicional de que o Sérgio falou aí, que se faz em escola de samba, não é um só; há dois tipos de samba de escola de samba: aquele que é feito pelas pessoas mesmas da escola, ligadas à escola, que têm sua vida na escola e que fazem o samba como se fosse uma coisa da vida delas, o cara que faz música e canta pro outro sem a preocupação de que essa música vá ser gravada ou que ele vá conseguir algum dinheiro com isso; e o outro tipo de samba. Eu acho que se a gente tivesse conhecimento dessas músicas que foram feitas, com muita sinceridade, a gente teria maior conhecimento do nosso povo (idem, p. 89).

A caracterização que Paulinho da Viola faz da nostalgia como artifício conservador a serviço do mercado fonográfico, que emperra a memória e fossiliza a tradição popular como experiência viva, não tem o problema dos vínculos históricos entre cultura e política em sua mira imediata, mas também aí se mostra eficaz na medida em que apresenta e expõe no cerne os meandros da indústria fonográfica como correlato da contramarcha regressiva que culminou na ditadura militar. Ao ressaltar que era necessário ter *conhecimento efetivo do eixo propriamente popular* da experiência musical brasileira, entendido como aquele que não se rende ou não se direciona apenas pelo mercado, mas que contrasta com esse por dentro, Paulinho da Viola sugere que este conhecimento estava ausente até então na compreensão analítica da experiência musical brasileira. Esta afirmativa de Paulinho, em meio ao argumento pouco organizado próprio da fala de improviso, é uma resposta (direta ou indireta, pouco importa) ao debate em torno do tema “cultura popular”. Naquele instante histórico, a prospecção em debate das relações política e esteticamente radicais entre “cultura popular” e intelectuais de classe-média conscientes do subdesenvolvimento, que alcança seu ponto alto no início da década de 1960, não encontra mais o mesmo terreno democrático de antes, dado que a ditadura militar eliminou com bastante “sucesso” seus possíveis campos mais férteis (já a partir do próprio momento do golpe em 1964) como também pretendeu encurralar seus resultados posteriores, que continuaram brotando a despeito da perda de base social (na medida em que a ditadura permitiu a continuidade da cultura de esquerda em terreno restrito, até sua expansão perigosa ao poder constituído pelo terror, que tratou de tentar, literalmente, exterminá-la com a instalação do AI-5 e seus desdobramentos) – ou seja, o ambiente

democrático nacional-desenvolvimentista, de que brotava frutos tardios, desmanchava-se sem que suas contradições chegassem a termo imanente, mas sim como novo corpo diante dos desmandos de gerais, a que difusamente buscam responder.² Historiando um pouco mais de perto, convém lembrar que foi a insistência na “preocupação social” perpetrada no campo da cultura pelo CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) no início da década de 1960 que reviveu para o público de classe média, pela via (já então entendida como “inevitável”) da indústria fonográfica e suas ramificações, o interesse na música popular “tradicional”, com um nítido intento de politização imediata e pisando em solo em que a pretensão democrática tinha terreno fértil nos desdobramentos políticos em curso (trabalhismo, nacional-desenvolvimentismo etc.) – é a partir disto que ressurgiu Cartola, por exemplo. O interesse pela música popular “tradicional” acompanhava as preocupações sociais impulsionadas pela politização de músicos e artistas, redirecionando o foco da modernização perpetrada poucos anos antes pela bossa nova; porém, o interesse pelo popular perde este sentido com a suspensão das possibilidades efetivas de politização impulsionadas pelo ambiente de conquistas democráticas, tornando-se artigo de consumo à esquerda, ademais sem a tematização do solavanco brutal que a ditadura impôs. Na fala de Paulinho da Viola não havia a mínima ilusão quanto ao interesse da indústria fonográfica pela música “tradicional”, mas também não desdenhava sem mais do aparato técnico da gravação, tampouco abandonava o interesse pela “música popular”. Quer dizer, ao manter o interesse vivo pela “música tradicional”, chamando a atenção para o fato de que esta música produzida pelo povo e que não se destinava em primeira instância à mediação da fonografia era um suporte possível de conhecimento da “realidade brasileira” pelo prisma popular, Paulinho da Viola não se curvava à derrota que as forças populares sofreram com a ditadura militar, nem a vendia como artigo de consumo – tratava-se, enfim, de um legítimo representante da resistência, que precisa ser compreendido na mesma medida em que foi desconsiderado.

No momento em que Paulinho fez tais afirmativas (1975), em que o debate sobre o nacional-popular já havia perdido a parada e era desmerecido até por seus participantes de primeira hora, a tentativa aí intentada de definição contraditória para o conceito de “povo” (que naquele debate podia caracterizar tanto um amplo espectro nacional de combate ao

² A melhor referência para o que se pretende resumir neste parágrafo se encontra no texto “Cultura e política – 1964-1969: Alguns esquemas” de Roberto SCHWARZ (1992), em que o autor tira consequências críticas do período a partir de análises históricas que pretendem conhecer dialeticamente cultura e política, estética e sociedade. A dimensão extensa do problema (a saber: o reaproveitamento em forma de mercadoria de procedimentos críticos desentranhados das experiências de politização das artes) pode ser encontrada, entre outros, também nos trabalhos de Iná Camargo COSTA (1996) e Rafael VILLAS BOAS (2004).

imperialismo quanto campos mais definidos de relação do próprio conceito com a exclusão social, pobreza, ou trabalho, campesinato etc.), mostra-se diante das assertivas de Paulinho da Viola como uma questão ainda não resolvida. A se tirar destes argumentos, a interrupção do campo de possibilidades de combinação política efetiva entre “cultura popular” e intelectualidade de esquerda perpetrada com o uso da violência pela ditadura militar ganhava novos contornos no “vetor nostálgico” da experiência musical brasileira, que cumpria assim um papel, tanto imediato quanto ambíguo, nas disputas da época. Ainda que o “povo” continuasse sendo mote para várias canções no âmbito da indústria fonográfica, em geral ele o era na posição de tema e dificilmente como força motriz, além do quê idealizado pela falta de conhecimento concreto do assunto e mitigado pela nostalgia. Isso quer dizer que o ambiente democrático que permitira o interesse pela “cultura popular” como demonstração política, cortado pelo golpe militar, sobrevivia pelo viés nostálgico na indústria fonográfica, com resultados variados, como um estranho sucedâneo da base popular anteriormente projetada, *porém tendo seu cerne político anterior esvaziado*. Assim, estamos diante de um nicho de mercado, que, por sua vez, permitiu o desdobramento de uma série de questões estéticas e políticas até onde este campo podia suportar. Todo este deslocamento do processo mostra, se pensarmos pelo prisma argumentativo de Paulinho, a urgência e pertinência do debate sobre o nacional-popular, que paira ainda hoje como um ponto não resolvido. Em última instância, ainda que legítima e necessária, a discussão política da censura, tal qual organizada no Ciclo de Debates de 1975, ao não recolocá-la na órbita complexa da derrota política de 1964 para além da contingência fonográfica, com todas as suas implicações e a necessidade de uma crítica imanente que o levasse a termo, compreendendo o estado em negativo da questão, caminhava pela mesma supressão nostálgica que o mercado fonográfico impingia, já que não encontrava o denominador comum entre censura musical e aniquilação política das expectativas nacional-populares. Como veremos na análise de algumas canções, Paulinho da Viola sugeriu que só a cultura produzida pelo povo – entendida a primeira de forma não-tradicionalista e o segundo, mesmo que mediado pelo vetor nacional, a partir de seu preciso recorte sócio-racial, ambos como determinações *modernas* – pode dar um ponto de ataque para a compreensão das dimensões políticas da experiência musical brasileira (e, conseqüentemente, da sociedade como um todo).

A obra de Paulinho apresenta-se então como uma figuração da situação histórica da música popular brasileira, pelo esforço de se organizar musicalmente tomando a própria tradição popular como ambiente criativo imediato, entendendo-a não mais como algo imóvel, arcaico, mas com isso inevitavelmente distanciando-se da politização direta intentada pela

assim chamada “canção de protesto”, que também tem um interesse especial em encontrar na tradição em música motivos temáticos e sugestões musicais a serem estilizadas para seus fins. Os procedimentos de Paulinho da Viola dão conta de um projeto em que o *povo* é, além de tema e arcabouço de material musical, força propulsora e centro de interesse (ou seja, *sujeito histórico*), em sua faceta *moderna*, e que foi desperdiçado (ou, para amenizar o argumento, pouco aproveitado), dado o contexto histórico apresentado até aqui, pela tentativa de vinculação à esquerda entre música e política a partir da década de 1960 no Brasil que, em geral, esteve a um passo da concepção nostálgica da cultura popular. Constituiu-se hegemonicamente uma experiência musical politizadora que perdeu (à força) o democrático lastro popular que lhe daria sentido (a “canção de protesto”, que por algum tempo se manteve dubiamente, também para a sobrevivência da prática ameaçada pelos desmandos de generais, como estilo de mercado), e paralelamente, com vários momentos de relação, ocorreu a continuidade do samba e sua ligação imediata com comunidades populares do Rio de Janeiro, sob pena de desligamento das pretensões políticas de então.³ Como se vê, o preço pago por todos pelos traumas impostos pela ditadura foi muitíssimo alto. A situação paradoxal da “tradição musical”, determinada historicamente naquele momento por sua vedação às pretensões políticas de esquerda que pretendiam lhe reanimar para o combate político, e que teve por resultado a separação entre politização musical (que passou a tomar em sua quase totalidade o “povo” apenas como tema e inspiração inicial, na esteira da forma que o projeto musical de Mário de Andrade assumiu no interior da indústria fonográfica⁴) e ligações orgânicas com o povo (que se viram na situação de ignorar as possibilidades político-musicais diretas à esquerda, apesar de ter a “tradição” como cerne imediato, e com isso, como veremos, indicando outra compreensão política do momento), era a matéria subjacente da canção de Paulinho da Viola em sentido pleno.

Até aqui, estamos formulando argumentos em torno do debate sobre a “cultura popular” nos anos 1960, a partir da formulação analítica que Paulinho da Viola pontuou já em meados dos anos 1970. Como se vê, o terreno onde o debate ocorreu era bastante minado, e as certezas conceituais eram, na verdade, bastante provisórias (o exemplo do escopo amorfo, ambíguo e indefinido da idéia de “cultura popular” salta aos olhos, bem como o calafrio ocasionado pelo emprego desenfreado da noção de “tradição”). Porém, as respostas

³ A relação entre samba e política, à esquerda (mais especificamente ao PCB), remonta à década de 1940, pelo menos. Ver o trabalho de Valéria Lima Guimarães (2001).

⁴ Vimos acima, na secção I, capítulo 2, argumento sobre a utopia do som nacional de Mário de Andrade e seus desdobramentos no espectro da música popular.

cancionais que a obra de Paulinho da Viola buscaram dar a seu chão histórico (e do qual apresentamos resumidamente uma faceta) não se resumiram a uma determinação imediata do contexto. Pelo contrário, nas suas principais canções figurava-se um processo de relação complexa entre canção e política que propunha uma aposta no caráter *utópico* do cotidiano da população negra dos subúrbios cariocas (como uma singularização da “cultura nacional-popular”) diante do processo social traumático que culminara na ditadura militar. No centro disso tudo, o samba. Mas, o que é mesmo o samba?

II/1.2. BREQUE MATERIALISTA.

Seriam mesmo afortunados aqueles tempos para os quais o céu estrelado da suposta “benevolência patriarcal” do sistema escravocrata seria o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas do formoso firmamento nacional iluminaria? Ao sambista-em-devir tudo seria novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo seria vasto, e, no entanto, como a própria casa-grande e senzala, pois o fogo que arderia na alma seria o mesmo que aqueceria a brasa que marca a pele; distinguir-se-iam eles nitidamente, o mundo e o “não-eu”, as Luzes e o fogo que aterrorizava o negro, mesmo quando livre, porém jamais se tornaram para sempre alheios um ao outro, pois o fogo que aflige é a alma das Luzes e das Luzes camuflar-se-ia o fogo. “Sambar é sorrir de nostalgia”, dizem Noel Rosa e Vadico em “Feitio de Oração”, reconhecendo ambigualmente que “batuque é um privilégio”. Eis por que o samba, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação cancional, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre “não-eu” e mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis porque os tempos afortunados não teriam samba, ou, o que dá no mesmo, todos os negros deste tempo são depositários do objetivo utópico de todo o samba. Pois qual é a tarefa do verdadeiro samba senão esboçar este mapa arquetípico?

Já perdemos tempo demais nesta ruminação infeliz que nada mais é que um deslavado e mal-acabado pastiche proto-idealista. Para um espírito gilbertofreyreano, que de (mal ou bem) criticado pelas interpretações materialistas do Brasil passou à vigência retumbante nas (não tão) novas ondas multiculturalistas, não seria estranho encontrar na avaliação das “formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo” – em cujo início o jovem Georg Lukács se deparou com a “cultura fechada” grega (em que interior e exterior, eu e mundo, não se dissociariam), até a cisão entre eu e mundo especificamente moderna, e tendo o romance por figuração máxima do problema – um

mote, por certo esdrúxulo, para sustentar a ambígua avaliação da estrutura sócio-racial brasileira. Ou não? Nada contra em afirmar que a “substância” do samba era idêntica ao sambista (ambos em devir), em que “interior” e “exterior” não se dissociariam, mas seria preciso complementar que esta unidade era simetricamente oposta à cisão que lhe dava lastro – exatamente na medida em que a violência ambivalente de herança colonial perpetrada pelo estatuto escravista era a verdadeira luz *contra* a qual se guiava a experiência do negro, escravizado ou livre. Aqui, será preciso negar mais uma vez que o “mistério do samba” seja esta suposta ambivalência que harmoniza sem sintetizar, que mitiga conceitualmente toda a violência social que indica em negativo os rumos dos negros, que dispõe os contrários (pela dinâmica social que os une, e não por uma substância espiritual abstrata) como se eles não estivessem em tensão. Ecoa no samba a brutal lógica racista da sociedade brasileira, que lhe define o estatuto de classes em litígio — não é de outra coisa que se trata. É importante ressaltar que aquilo que veio a ser o samba se manteve como uma resistência espiritual e objetiva dos negros, escravizados ou não, assim como era a reorganização de rituais religiosos africanos – aliás, ambas eram a mesma coisa. Obviamente, o samba ainda não era samba – na verdade, ele é uma figuração cancional da “integração do negro na sociedade de classes”, para lembrar do trabalho clássico e imprescindível de Florestan Fernandes; mas, aí, é preciso compreender não só a permanência do arcabouço social que definia o estatuto escravocrata da sociedade colonial e sua sucedânea independente, como também os novos parâmetros que lhe definem o corte racial como fenômeno da luta de classes.

Interpretando Candeia, Paulinho da Viola já nos deixou cientes de que o samba tem sua filosofia. Mas, ela com certeza não é idealista— ela é, isto sim, a expressão materialista da história. Portanto, só *ouvindo o samba* – esta unidade estética que nada mais é que a formalização, crítica, concreta e poderosa, da matéria social que o define – e avaliando suas filigranas mais imperceptíveis daremos conta do caráter histórico da condição de violência de classe ao negro na sociedade brasileira e sua figuração em forma de canção. Condicionado por esta estrutura social, o samba lhe dá respostas por dentro, numa dialética de ordem e desordem que ludibria e elucida questões. Em Paulinho da Viola, nosso assunto aqui, a indústria fonográfica finalmente alcança a possibilidade plena de audição da formulação dos problemas em forma de samba – é o cume daquele processo complexo que foi tratado na seção I desta Tese (voltaremos ao assunto ao longo desta seção). É aí que o *samba da desilusão* ganha uma de suas configurações mais completa, calcada em uma aparência de organização musical despretensiosa, escolado no que de melhor a experiência musical brasileira havia produzido, tanto no cânone institucional quanto em seu “subterrâneo”.

Paulinho da Viola, como todos sabem, não é um raio despendado no céu azul. Ele é um resultado singular de uma experiência mais ou menos descontínua, ou ainda, um ponto a partir de onde podemos formular argumentos sobre esta experiência. Isto posto, a avaliação estética de sua obra pode nos dar encaminhamentos para a compreensão historiográfica do problema – abordagem que podemos chamar, não sem ressalvas, de uma “hermenêutica histórica”. Ou, mais especificamente, a avaliação estética, entendida como campo de abordagem da historiografia, é que vai formular argumentos sobre a cisão sócio-racial a que o samba dá uma configuração.

II/1.3. SAMBA: ALEGORIA E SÍMBOLO.

No já citado estudo *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré apresenta de forma particularmente bem estruturada o significado do samba no interior da sociedade brasileira. Aqui, queremos interpretar *o significado da sociedade brasileira no interior do samba* – em especial, o samba de Paulinho da Viola reconhecido como índice histórico. Vimos acima sua configuração geral, segundo a qual o samba é a expressão de uma sociedade cindida, cujos antagonismos sócio-raciais fundamentam o samba ao mesmo tempo em que nele são representados, de sorte que, em linhas gerais, podemos ver aí um feixe histórico de configurações cancionais das relações sociais da população brasileira em seu corte sócio-racial. Dito isto, é preciso compreender aquilo que o samba nos diz. A obra de Paulinho da Viola será nossa guia. Vejamos um exemplo.

Certas canções de Paulinho da Viola insistem em se oferecer a uma caracterização alegórica como uma de suas prováveis interpretações. Esta oferta nunca é categoricamente segura, visto que as canções não dão garantias internas (e definitivas) de que sua chave seja mesmo alegórica. A alegoria aparece sempre como uma insinuação, um caminho entre outros, em geral contrastado com a figuração factual, mesmo quando lírica, de seu assunto. Ouça-se o exemplo de “Num samba curto” (*Paulinho da Viola I*, 1971a): a canção trata de um amor desencontrado ou dos dilemas existenciais (ou históricos?) postados diante do músico? “Quem quiser que pense um pouco/eu não posso explicar meus encontros/ninguém pode explicar a vida num samba curto”: seu assunto não é apenas o encontro amoroso, como se evidencia tanto na solicitação abrupta para se pensar, quanto na negativa de uma explicação. A caracterização do encontro, que é o fundamento do samba, não é fácil.

Num samba curto (1971)⁵

Paulinho da Viola

Meu samba andou parado
 Até você aparecer
 Mudando tudo
 Lançando por terra o escudo
 Do meu coração
 Em repouso
 Ontem uma rocha fria
 Hoje assim exposto
 Deixando entrar sem medo a vida
 Aquilo que eu não via

Só agora eu reparei
 Que não vi seu rosto
 E que você partiu
 Sem deixar seu nome
 Só me resta seguir
 Rumo ao futuro
 Certo de meu coração
 Mais puro

Quem quiser que pense um pouco
 Eu não posso explicar meus encontros
 Ninguém pode explicar a vida
 Num samba curto

O que está em jogo neste samba é *a vida*. Porém, não a vida em estado metafísico, mas sim a *vida determinada*. Mas, tampouco a vida determinada num Ser, também metafísico, mas a vida em uma determinação concreta, histórica – não se trata de um encontro vazio, mas num encontro historicamente denso. Esta vida, porém, aparece aí numa figuração que deixa uma lacuna – afinal, não se pode explicar a vida num samba curto. Mas, é exatamente esta sensação de algo que falta que nos dá o caminho da determinação da vida. Esta ausência, esta falta, é o *estar em devir*, logo, a história. Porém, assim, ainda que estejamos diante de uma imagem que pede sua interpretação material (afinal, estamos falando da história), sua caracterização desta maneira permanece abstrata. A determinação desta história, sua apresentação particular, está naquele fundamento sócio-racial do samba apresentado acima. Seu elemento singular, aquele que concretiza em si, como esteio da totalidade, a “integração do negro na sociedade de classes” (para falar com Florestan Fernandes) é, diz o senso comum, o *malandro*. Este costuma ser o elemento cancional básico do samba. Porém, Nuno Ramos nos lembra que a linhagem do samba a que Paulinho da Viola está filiado não se centra numa figuração afirmativa do malandro e da malandragem. Ao sentido dominante do samba como a

⁵ As estrofes e os versos das canções citadas daqui por diante estão definidos de acordo com o site oficial do compositor: www.paulinhodaviola.com.br.

figuração da malandragem, a que “(...) corresponde uma dicotomia formal, interna à estrutura da canção – *o trabalho e o ócio devem estar presentes ao mesmo tempo*, a regra e a fuga à regra, a norma e a violação da norma” (RAMOS, 2006, p. 19) e que “(...) é o lugar onde os excluídos se dão bem, o reino afirmado do prazer e do ardil, espécie de duplo onde o trabalho é driblado e o ócio vence” (ibidem), Ramos identifica um outro. Trata-se daquele samba “(...) onde o trabalho miserável se impõe ou se ausenta de uma vez – o samba de quem perde, do desempregado ou de quem se presta a subempregos, de quem não soube ou não pôde ou não quis *dar um jeito*” (idem, p. 20). Sem exagero algum, trata-se da figuração da “discriminação e desigualdade raciais no Brasil” (para falar com Carlos Hasenbalg). A este tipo podemos chamar de *samba da desilusão*.

Como não há dualidade aqui, não há norma vencida pela astúcia malandra, a mudança lírica é grande, e a estrutura da canção se aquieta, perdendo velocidade e ginga. Desobrigado de vencer, de mostrar, pelo samba, que está vencendo, o sambista entristece, segue calmamente a própria melodia e mergulha na alvorada, nas folhas da mangueira, na madrugada fria, na mulher perdida e reencontrada (ibidem).

Aí está a diferença fundamental na determinação do indivíduo que comanda a dinâmica cancional, e por isso a sugestão alegórica nunca se dá por completo. Vem com o samba algo de simbólico, e que assim ultrapassa um jogo de homologia entre canção e sociedade para um desdobramento de sedimentação da história.

Se em Noel [nome-chave da linhagem do samba malandro] o agora está sinalizado em toda parte e o concreto entra na canção pela porta da frente (...), aqui [em Paulinho da Viola] o isolamento é a norma e os substantivos são quase sempre genéricos ou abstratos. O concreto é que parece ter sido posto para correr, e a visão abstrata de mundo acolhida em seu lugar (idem, p. 20 e seq.).

Nem tanto ao céu, nem tanto à terra — o samba da desilusão é o espaço onde o povo fala da história em negativo, a contrapelo. É outra maneira de figurar o concreto, representando a cisão social que lhe define e apontando ao mesmo tempo para o lugar em que as iniquidades materiais estariam definitivamente em suspenso. Há um interessante embaralhamento do mimetismo simbólico e alegórico, de onde a determinante social do problema foge de uma definição exata, positiva, e que embaralha os sentidos sem saber se o momento é de sorrir ou chorar. Não é preciso remeter aos grandes argumentos de Walter BENJAMIN (1984) ou do velho Georg LUKÁCS (1967) sobre alegoria e símbolo – basta assegurar-nos, à maneira de Benjamin, de que não será estabelecida hierarquia entre ambas. De maneira mais simples, neste momento importa-nos retornar ao samba e perceber, de modo

materialista, que o problema exposto não é mesmo, nem de longe, apenas de sensibilidade. Sendo o indivíduo um sintoma (uma particularização) da sociedade para além desta, a figuração do samba é aí francamente negativa — logo, este caráter evanescente do mundo, que seria o cerne do samba de Paulinho segundo Nuno Ramos, esta sua dimensão abstrata, em cujo teor simbólico encontrar-se-ia tão-somente o cotidiano desiludido de um indivíduo que paira sobre o concreto, é, de fato, a alegoria da pesada violência sócio-racial que é a determinante chave do samba e diante da qual a plêiade de indivíduos singulares se debate. Esta divisa entre o sensível e o abstrato se esmorece na concretude dialética do alegórico.

Veja-se, por exemplo, “Dança da solidão” (1972). Estão aí todos os elementos decisivamente apontados por Nuno Ramos. É da linhagem de Nelson Cavaquinho e Cartola de que estamos falando, de uma relação entre vida e morte, prazer e melancolia, felicidade e luto. O andamento é lento, a voz leve, o foco narrativo indefinido. A melodia, relativamente plana, se permite pequenos e fortuitos saltos rumo a um registro agudo, outros a um registro mais grave. Os instrumentos, os mesmos de sempre. Os indivíduos parecem se apresentar por si mesmos, mas se determinam pela relação com o outro, com a morte, com o pai, com o tempo, para enfim perceber-se que se há algo que define a todos coletivamente é a inescapável condição de isolamento, a solidão do indivíduo, um reconhecimento desiludido da dinâmica histórica em que “danço eu, dança você, a dança da solidão”. A medida da história por meio do indivíduo é uma motivação lírica, que se ressalta pela ausência de foco narrativo. Mas, não seria o “sorriso de chumbo”, entre outras, uma indicação alegórica? A descontinuidade narrativa não é ela mesma aí um foco narrativo?

Dança da solidão (1972)

Paulinho da Viola

Solidão é lava
Que cobre tudo
Amargura em minha boca
Sorri seus dentes de chumbo
Solidão palavra
Cavada no coração
Resignado e mudo
No compasso da desilusão

Desilusão, desilusão
Danço eu dança você
Na dança da solidão

Camélia ficou viúva
Joana se apaixonou
Maria tentou a morte
Por causa do seu amor

Meu pai sempre me dizia
Meu filho tome cuidado
Quando eu penso no futuro
Não esqueço meu passado

Desilusão, desilusão
Danço eu dança você
Na dança da solidão

Quando chega a madrugada
Meu pensamento vagueia
Corro os dedos na viola
Contemplando a lua cheia
Apesar de tudo existe
Uma fonte de água pura
Quem beber daquela água
Não terá mais amargura

Como falar em leveza diante da densidade de cada verso? Em princípio, esta leveza se apresentaria sob a forma de uma apresentação lírica, cuja fluidez estaria garantida por um *eu* cuja melancolia beira à resignação – este seria um resultado esperado para a desilusão. Porém, tome-se o exemplo da seqüência de versos “Camélia ficou viúva/Joana se apaixonou/Maria tentou a morte/Por causa do seu amor”. Um verso como “Camélia ficou viúva” vale ele só por uma *narrativa*, com uma dinâmica ao mesmo tempo definida e em suspenso, e que remete, assim, a uma experiência individual profunda, que pode ser relacionada de maneira mediada com outra experiência como a de Joana, no verso seguinte. “Joana se apaixonou” também pode ser compreendido como uma narrativa fechada, tão densa quanto à anterior, a que se relaciona. Também os próximos dois versos (“Maria tentou a morte/Por causa do seu amor”) são colocados em relação mediada com os versos anteriores, na mesma proporção de um verso curto com grande densidade narrativa. Temos assim três eixos narrativos densos, em que pesam a viuvez, a paixão, o suicídio, o amor. Postos assim, em seu caráter eminentemente lírico, estes eixos se ligam ao cerne abstrato do samba de Paulinho pela proposição de Nuno Ramos. Porém, com o perdão da redundância, sua profundidade é vertical, e a dimensão da mediação que os une está além destes eixos como expressões abstratas. A viuvez, a paixão, o suicídio, o amor – enfim, a morte ou a vida –, nestas intrincadas relações, são *expressões da história*. Para não restar dúvida, os versos seguintes retomam um motivo comum às canções de Paulinho – a lição paterna sobre a história. A imbricação entre alegoria e símbolo aqui se apresenta. A justaposição dos versos densamente narrativos, os quais são imagens indefinidas do amor e da morte, tomados assim em uma acepção lírica transcendente, ligam-se ao outro centro atemporal da lição paterna, que enfim exige a concretude da história.

Mas, qual história? Posta assim, como um nexo de “historicidade”, esta exigência é tão abstrata e atemporal quanto as demais. É por isso que não estamos aí nas paragens do infinito, mas em um capítulo particular da “história mundial do sofrimento” (Benjamin). O recurso imagético da solidão como lava, que coloca em primeiro plano um elemento natural destrutivo e inexorável, está lado a lado com um outro, aquele da natureza humana. O sofrimento humano é retido na grande escala da natureza, que é recolhida de volta de maneira antropomorfizada. Se são intercambiáveis, posto que carregam em sua diferença algo de idêntico, é preciso reconhecer o fio vermelho que as une. Este núcleo é, como aponta a canção de forma imanente, necessariamente *temporal*. Sua designação formal é: a solidão/sofrimento como base da condição do indivíduo, de maneira a encontrar aí uma definição de subjetividade (ou, melhor, o isolamento individual como definição negativa do subjetivo), que deve ser reconhecida em sua singularidade temporal, *e que pode ser superada*.

Já que estamos diante de uma forma estética particular, que é a canção, não se pode se descuidar do elemento propriamente musical aí em jogo. Sua definição geral, exposta rapidamente acima, é de que se trata de uma expressão da cisão sócio-racial brasileira: afinal, trata-se de um samba. Assim, se o andamento literário da canção exige um núcleo temporal que defina suas instruções abstratas, não há como restar dúvida de que se trata aí da dinâmica de classe à brasileira. Um “samba curto”, como o próprio Paulinho já avisara, não pode explicar a vida – a não ser que se atente para seu caráter mais *prosaico*. Quando a letra da canção chama a atenção para aspectos pontuais e decisivos da vida de indivíduos, o caráter suspensivo da densidade narrativa dos versos que apresentam, mas não resolvem seu núcleo narrativo não deve nos levar a flutuar em paragens que levem estas vidas ao etéreo. Pelo contrário, trata-se de uma apresentação genérica cujo resultado é a organização de uma constelação. Neste caso, o samba é o índice de que a desilusão aí apresentada nem é um resultado subjetivo individualizado, nem é uma fuga da história (ou um desmembramento desta, ou seu fim fugidio). No samba da desilusão de Paulinho da Viola a dialética da história é pressentida – e, na medida em que tal dialética é matreira e não se deixa agarrar assim sem o devido cuidado, a delicadeza do samba é certamente mais um trunfo do bote crítico. Do indivíduo à história, e volta, como resposta popular ao arbítrio do poder, cuja desilusão não é rancor, mas uma compreensão aguçada do fracasso de um projeto ao qual ainda se aspira.

Reconhecer os detalhes de nosso capítulo na “história mundial do sofrimento” depende, a se tirar por esta canção, da avaliação crítica das colisões dialéticas entre a solidão compulsória e a “integração do negro na sociedade de classes”. “A dança da solidão” faz parte de disco de mesmo nome (de 1972), momento em que a linguagem cancional de Paulinho da

Viola já se apresentava de maneira consolidada, firme, tal qual a reconhecemos hoje. Mas, nem sempre foi assim. O samba da desilusão também tem sua história.

- Secção II, Capítulo 2 -

Samba de classe

Tradição e modernidade entre forma e expressão na obra de Paulinho da Viola

“Não somente a tradição religiosa, mas também a tradição estética é rememoração de algo inconsciente, reprimido”.

Theodor Adorno, *Prismas*.

II/2.1. O SAMBA E OS CONTRAPONTO DA MODERNIZAÇÃO.

Em 1965, Paulinho da Viola participa do musical *Rosa de Ouro*, seu primeiro trabalho profissional em música. Dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, logo depois o musical é transformado em disco.⁶ Paulinho estréia profissionalmente compondo o conjunto Rosa de Ouro com Jair do Cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro, Nelson Sargento (posteriormente integrado ao grupo) e Elton Medeiros (com quem começa então a formar uma parceria de longa duração no momento em que o samba se revitalizava para o mercado fonográfico), convivendo com a experiência de Aracy Cortês (retornando mais uma vez aos palcos) e com a densidade da também “estreante” Clementina de Jesus, ambas as estrelas principais do espetáculo.

Em geral, o musical é citado como parte integrante do amálgama entre teatro e música que, naquele período em torno do golpe de 1964, pretendia dar respostas políticas ao processo.⁷ Acompanhando panoramicamente, temos um disco aparentemente amorfo, desdobrando seu intento de contar a história do samba carioca aos saltos. Em termos genéricos, podemos sugerir inicialmente que o musical, conforme o LP, é a combinação de duas partes distintas: a apresentação do melhor do repertório de Aracy Cortês somada à

⁶ A avaliação do *Rosa de Ouro* que se segue estará centrada principalmente na análise de sua fundamentação cancional, a partir da observação do LP gerado pelo musical. Seus aspectos teatrais fogem ao escopo do trabalho, ainda que, certamente, a atenção a estes (vez ou outra levados em consideração na presente análise, visando uma argumentação de conjunto) indicariam outras dimensões críticas de análise a serem desdobradas

⁷ Ver por exemplo, GIANNI (1981), CARVALHO (2001, p. 40 e seq.) e NAPOLITANO (2007).

“revelação” de Clementina de Jesus, ligadas pelo fio condutor das canções apresentadas pelo grupo Rosa de Ouro, que também é responsável pelo acompanhamento musical do espetáculo, tudo isso amarrado por uma série de depoimentos sobre a história do samba (de Cartola, Carlos Cachça, Donga, Ismael Silva, Lúcio Rangel, Pixinguinha, Sérgio Cabral, entre outros grandes nomes — recurso cênico que, infelizmente, não integra o LP), que, em última instância, sugerem a demanda por alguma canção. A ausência no disco dos recursos de ligação cênica utilizados no espetáculo deve ser a principal responsável pela sensação de frouxidão no desenvolvimento musical; porém, ainda assim, mesmo inseridos tais aspectos teatrais, o desdobramento de *Rosa de Ouro* não se deixa ser compreendido pela sucessão temática ou musical por encadeamento. Isso significa que antes de se tratar de uma história por ligação imediata entre as partes que se sucedem em desenvolvimento, o musical apresenta alguns pontos de interesse, nós temáticos relativamente válidos em si mesmos, integrados sem que eles necessariamente tivessem uma outra coesão entre si que não fosse sua pertença ao todo (o “universo cultural do samba”) – ou seja, um não se desdobra do outro, mas do todo. Assim, o caráter frouxo da conexão entre as partes, ou, em outros termos, a combinação sem desenvolvimento, é parte integrante do sentido interno do musical.

Podemos acompanhar esta formalização em princípio frouxa na série organizada pelas canções, em si mesmas e no conjunto. No início, o LP se concentra num *pot-pourri* de sambas, interpretado apenas pelo conjunto Rosa de Ouro, e que têm por temas desde o amor “liricizado” [“Rosa de Ouro” (Hermínio Bello de Carvalho, Elton Medeiros e Paulinho da Viola)], até a apresentação do grupo, aparentemente integrado a certa ética do trabalho ao mesmo tempo em que fixado no festejo de carnaval [“Quatro Crioulos” (Elton Medeiros e Joacyr Santana)], passando pela solidão gerada pela falta de dinheiro e a solidariedade (des)interessada [“Dona Carola” (Nelson Cavaquinho, Norival Bahia e Walto Feitosa)] e, por último, a congenial rabugice sem sentido aparente de alguém aborrecido com a vida [“Pam pam pam” (Paulo da Portela)]. Não é regra que um *pot-pourri* seja organizado a partir do desenvolvimento de um mesmo tema nas variadas canções organizadas em uma só, ainda que certa unidade, mesmo que frágil, seja alcançada pela mera justaposição das partes. De qualquer sorte, a decisão de iniciar o musical com um *pot-pourri* sem desdobramento temático aparente é um indicativo do que estava por vir. Na medida em que o *pot-pourri* sugere inicialmente uma desconexão entre as partes (não só em sua temática especificamente “literária”, mas também em seu desdobramento propriamente musical, visto que as modulações entre uma canção e outra eram relativamente abruptas), salta para primeiro plano a impressão de que a reunião das canções está desorganizada, com escopo excessivamente

alargado, sem foco, ou com a mera intenção de apresentar produções genéricas, todas elas de bastante interesse, mas sem um sentido mais forte em sua sucessão – ou, mudando o foco de interpretação, depreende-se disso que *a coesão por desenvolvimento progressivo das partes não é um interesse da organização do musical, levando sua coerência para outro plano*. Logo em seguida, apresenta-se a inusitada “parceria” entre Hermínio Bello de Carvalho e Villa-Lobos, com a marcha-rancho “Senhora Rainha”, que nada mais é que uma nova versão para a “Marcha aos Heróis do Brasil” (ver FRIAS, 2001, p. 18). Após isso, o disco segue com Aracy Cortês apresentando aquele que foi possivelmente seu maior sucesso, “Ai, yoyó”, e daí por diante em mais duas canções, quando temos um primeiro momento em que as canções se combinam um pouco mais, na medida em que são parte do repertório da “diva” em torno dos anos 1920. Até então, o disco é apenas um apanhado de canções, certamente importantes, do universo cultural a ser apresentado, mas seu encadeamento não é proeminente. Logo após, temos mais um *pot-pourri* interpretado pelo conjunto Rosa de Ouro, com “Escurinho” (1955, Geraldo Pereira), “Se eu pudesse” (1946, Zé da Zilda) e “Nem é bom falar” (1930, Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves).

O time de compositores apresentado ao longo do disco também parece, em princípio, sem alinhamento maior. Estão no rol de autores desde Nelson Cavaquinho e Paulo da Portela, nomes de respeito no universo do samba (naquele momento, mais o segundo que o primeiro), até Villa-Lobos, compreendido *grosso modo* como músico máximo brasileiro, passando por Luiz Peixoto, consagrado no teatro de revista do início do século XX, e o próprio Paulinho da Viola, jovem que acabara de estreiar no mundo da música. Ainda aparecem compositores do porte de Ismael Silva, Pixinguinha e Lamartine Babo, cujo élan é genérico, para dizer o mínimo. E, também, com tanta força quanto os nomes conhecidos, aquelas canções cuja autoria anônima, coletiva, oral, tradicional, são designadas como “Folclore”. O espectro não podia ser maior, mas esta representatividade ampliada, que engloba “popular”, “folclórico” e “erudito”, aparentemente perde em força de conjunto o que conquistara no vasto alcance do leque de compositores. Mas, em se fiando neste raciocínio, mais uma vez dirigir-se-ia uma exigência equivocada de desdobramento em série do musical, e com isso não se perceberia que a força de conjunto deste não está em seu encadeamento progressivo, mas no propósito de circunscrever e apresentar, em seus diversos matizes, a força do universo do samba como determinante da experiência musical brasileira no século XX e esta como parte integrante e como expressão do processo histórico brasileiro. Neste sentido, é preciso perceber de que maneira os diversos momentos do LP convergem para um centro estruturante, um epicentro

objetivo. Adiante, veremos alguns exemplos. Mas, para isso, é preciso completar a caracterização contextual do LP.

Em princípio, a dimensão política do musical pode ser entendida, desde um ponto de vista imediato, a partir dos termos gerais apresentados mais acima — ou seja, na ausência da possibilidade aberta pelo período democrático pós-1945 de que participação política e “cultura popular” se apresentassem entrelaçadas organicamente em termos de conciliação de classes que almejam a mudança social (processo suspenso à força pelo golpe de 1964), os organizadores do musical possivelmente supunham estar participando politicamente, mesmo que de forma discreta, ao apresentar um espetáculo em que as “raízes (autenticamente) populares” do samba aparecem na voz de Clementina de Jesus como o resgate de uma tradição “perdida” e que seu lastro na “cultura de massas” está presente e revitalizado com a “ressurreição” da estrela do teatro de revista, Aracy Cortês. Observado assim, estamos diante de mais uma resposta que encontra sua morada no campo intelectual do debate em torno do nacional-popular. Sua fatura, porém, não deve ser entendida apenas a partir da simples identidade entre processo histórico e forma estética. O ideal conciliatório-democrático sedimentado, por exemplo, no show *Opinião*, entendido como padrão clássico do nacional-popular para o período pós-golpe, não se repete do mesmo modo em *Rosa de Ouro*, ainda que ambos os musicais sejam conflituosamente aparentados. No primeiro caso, como nos lembra Iná Camargo COSTA (1996, p. 101 e seq.), o interesse conciliatório da reunião em palco de Zé Ketti, João do Vale e Nara Leão responde à exigência de manutenção das aparências imediatas diante do revés que o golpe significava para o ideal democrático-trabalhista com o qual o programa político do PCB (e, conseqüentemente, seu correlato cultural que era o CPC-UNE) se comprometera; portanto, não só não aprendia nada com o golpe como apresentava o momento como um encaminhamento rumo à vitória das “forças de esquerda”, em que a idéia de “povo” constantemente se perde na conciliação de classes. Já em *Rosa de Ouro* o interesse de participação política imediata inicialmente inexistente, já que o deflagrador do musical está centrado exclusivamente no desejo de colocar a “cultura popular” no seu devido lugar de destaque, sem forçá-la externamente como forma vazia para conteúdos politizadores (que é uma das proposições difusas à esquerda no que tange a produção artística). Assim, a “aliança de classes” dá lugar à compreensão da “cultura popular” por ela mesma em sua dimensão histórica, e com isso o povo mostra desde si sua força. Se havia uma diretriz política ordenadora, ela estava na determinação do epicentro objetivo do musical, que lhe garantia uma força de conjunto cujo motor não era maniqueísta, ou seja, nada fácil de intuir a primeira audição. Em que pese todos os idealismos em torno de *Rosa de Ouro*, seu caráter

inacreditavelmente pungente, de uma força crítica sem par, oriunda da natureza objetiva de sua fatura, se faz ouvir ao observador atento.

A descoberta tardia de um “monumento” musical como Clementina de Jesus é obviamente um indicativo do significado regressivo dos meandros da indústria fonográfica, mas sua compreensão apenas como relíquia valiosa, pura e autêntica da “cultura popular”, nosso “elo perdido”, não dá conta de expressar conceitualmente a situação social condensada na questão. Podemos recorrer às reminiscências de Caetano Veloso, que em seu *Verdade Tropical* relembra uma conversa nada amigável dele com Augusto Boal em torno de *Rosa de Ouro*, para adentrar no mérito do problema.

Para Boal, esse espetáculo que me comovia pelo modo poético como apresentava músicos autênticos da mais refinada tradição de samba carioca, era “folclórico”. (...) Qualquer interesse em refinar-se a sensibilidade – fosse no aprofundamento do contato com nossas formas populares tradicionais, fosse na atitude vanguardista experimental – era considerado um desvio perigoso e irresponsável (VELOSO, 1997, p. 87).

O parágrafo em sua íntegra, de que aqui apresentamos apenas um trecho, apresenta de forma bastante resumida (e interessada) o centro do debate cultural da época, entre engajamento e experimentalismo artístico, entendido a partir de sua feição particular de litígio entre “canção de protesto” e tropicalismo – no centro, o “povo” como objeto e a indústria cultural como meio. Para o que nos importa aqui, temos condensado acima o juízo de Augusto Boal, integrante do grupo Opinião, sobre o *Rosa de Ouro*, ainda que filtrado pela mais que parcial pena tropicalista de Caetano Veloso. Diante do projeto de aliança de classes mediado pela música apresentado pelo show *Opinião*, a aparição da pujança da voz e feição negras de Clementina de Jesus, como que oriunda direto do século XIX com seus jongs e pontos de candomblé, só pode ser reconhecida como mero “folclorismo” – ou seja, segundo um posto avançado da conjunção entre arte e política a fatura do musical estaria aquém do interesse político pela “cultura popular”. Por outro lado, é preciso reconhecer que a força musical de Clementina de Jesus, que demonstra inapelavelmente a permanência quase que intacta de uma tradição musical negra, combativa e plena de beleza, forjada nos tempos de escravidão, não precisa pagar tributo à presença moderna do teatro de revista na figura de Aracy Cortês, nem muito menos se “rebaixar” diante dessa a “folclorismo” – Clementina de Jesus valia em si mesma, porque ela não é uma sobrevivência, um arcaísmo, mas um índice de nossa modernidade. *E assim indica-se que é da apresentação, em forma de música, do sofrimento e resistência nunca resignados, ainda que subjugados socialmente pela força da*

discriminação racial, que brota o espetáculo. Por certo, este aspecto estético-histórico condensado na performance de Clementina de Jesus está justaposto à modernidade de Aracy Cortês e seu teatro de revista esquecido pelo tempo, o que faz do *Rosa de Ouro* um espetáculo ambivalente em seu cerne.⁸ Mas, quando se reconhece que tanto a pretensa modernidade de Aracy Cortês, já transformada em coisa do passado, como o suposto arcaísmo das canções de Clementina de Jesus se identificam entre si como a aparição de ruínas do processo de modernização – do qual são em última instância a base de onde se usurpa a força vital, mas também de onde ainda se pode tirar beleza e poesia sem com isso adocicar o sofrimento e violência a que a população negra fora submetida no Brasil também na sua integração à sociedade de classes (para falar mais uma vez com Florestan Fernandes) – logo percebemos a unidade do musical. Assim, o que em princípio se sugere como ambivalência, ou como reunião amorfa de canções, conclui-se nesta nova prospecção como uma forma de recolher no seio do espetáculo musical os “despojos” do processo de modernização indiretamente aludido em seus interstícios, retomados não em seu pretenso estado bruto arcaico, mas na dimensão moderna e negativa de sua permanência, e, conseqüentemente, como centro irradiador de protesto e recusa. Era a mera presença supostamente “estranha” de Clementina de Jesus que indicava a data histórica do espetáculo, justaposta à não menos “estranha” aparição de uma diva envelhecida, sem o brilho que o verniz glamouroso do teatro de revista antigamente lhe dava – as diversas canções do espetáculo, cantadas com o vigor que o processo histórico queria desmentir, ao marcar a aparência das cantoras como coisas mortas, não deveriam ser entendidas com benevolência, mas com o furor que a situação exigia (ainda que os produtores do espetáculo não tenham pensado nisso).

Neste caso, *Rosa de Ouro* não pode ser compreendido a partir da idéia de nostalgia, tão bem criticada por Paulinho da Viola como vimos acima. (Aliás, não é esta pretensão nostálgica que faz par com o experimentalismo no trecho citado de Caetano Veloso?) A resposta política contida no espetáculo, cuja dificuldade de avaliação indica o processo social a que responde, atinge diretamente no cerne as prospecções políticas alinhadas pelo show *Opinião* – segundo o *Rosa de Ouro* a “cultura popular” continuava forte e bela, mas não por algum encaminhamento redentor de sua existência, por um enxerto de política que o reative, ou por um pacto entre classes antagônicas frustrado pela história, e sim por sua presença em

⁸ Foge do escopo deste texto o interesse de Caetano Veloso pelo espetáculo, mas certamente esta dimensão ambivalente deve ter contado muito para ele, neste período imediatamente anterior ao tropicalismo. O fato é que, em algum sentido, a acusação de Augusto Boal a Caetano Veloso, se não fazia sentido no que tange o *Rosa de Ouro*, certamente atingia em cheio a percepção do segundo sobre o espetáculo.

negativo. O caráter historicamente estático que supostamente se dá com a apresentação de Clementina de Jesus entra em constelação com a presença de Aracy Cortês – assim, o processo de modernização é reconhecido não em seu desenvolvimento, mas na permanência cruel do atraso como seu fator preponderante. Este é o cerne formal do LP, aquilo que explica a ausência de desdobramento em elo entre as partes e garante a vitalidade dos momentos cancionais, que aparentam estar isolados, mas que estão ligados pelo eixo estruturante de fundo. O que liga Villa-Lobos ao “Folclore”, o teatro de revista à curima, é a (crítica à) dinâmica da modernização conservadora que define a sociedade brasileira, apresentada no cerne da mediação dos antagonismos de classe e raça. Com idas e vindas, este é um núcleo importante no trabalho de Paulinho da Viola.

II/2.2. PROTAGONISMO FONOGRÁFICO E PERMANÊNCIA DO SAMBA.

Em 1966, Paulinho da Viola gravou, junto com Elton Medeiros, o disco *Samba na Madrugada*. Tendo ninguém menos que Hermínio Bello de Carvalho como produtor, o disco respondia à experiência desdobrada a partir do musical *Rosa de Ouro*, de 1965, em que Hermínio havia dirigido ambos. Estreando profissionalmente convivendo com a experiência de Aracy Cortês, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro, e com a densidade de Clementina de Jesus, Paulinho começou a formar com Elton Medeiros uma parceria de longa duração no momento em que o samba se revitalizava para o mercado fonográfico. Ainda que ambos já transitassem no círculo social do samba, não sendo, portanto, neófitos (mesmo porque participaram não só da gravação do disco *Rosa de Ouro*, como ao mesmo tempo compuseram o conjunto “A Voz do Morro”, de Zé Ketti, e com este o disco *Roda de Samba*, em 1965), o disco era encarado como um trabalho de principiantes. Em *Samba na Madrugada* Paulinho da Viola e Elton Medeiros enfim saíam do papel de coadjuvantes e passavam para primeiro plano.

A nova posição fonográfica não redundou em inovações estéticas — o protagonismo confiado aos intérpretes mais jovens e de “primeira viagem” não significou uma transformação modernizadora do samba. Pelo contrário, as canções do disco podem ser consideradas sambas absolutamente “autênticos”, interpretados por Paulinho da Viola e Elton Medeiros de um modo perfeitamente fiel à “tradição”. Os sambas de *Samba na Madrugada*, ainda que “tradicionais”, eram mais urbanos que as canções de Clementina de Jesus e mais próximos do disco que ambos gravaram compondo o conjunto “A Voz do Morro”. A bem da verdade, daquele ambiente apresentado em *Rosa de Ouro*, restava principalmente o interesse em exercitar o samba, mas já sem o esforço de revelar o tesouro escondido que era

Clementina de Jesus, e livres também do estilo retumbante de Aracy Cortês. Paulinho da Viola, que traz na sutileza da voz uma de suas marcas, esforçava-se volta e meia em impostar o canto em registros mais graves, ainda carregando bastante na fricção dos erres. Elton Medeiros mantinha uma solução vocal mais malandra, de corte mais despojado, dando suporte a suas composições tanto no lirismo popular quanto na crônica social. A instrumentação também seguia à risca as várias vertentes de samba que se apresentam no disco – aliás, com uma nitidez que revela em sua inteireza os desdobramentos do samba após a década de 1930 e as inovações em Estácio. Na verdade, a novidade do disco estava na revelação fonográfica de que *a “tradição” continuava viva e encontrara novos sambistas muitíssimo bem preparados*. A atualidade do samba e seus próximos passos, eis enfim o resultado do LP. Ainda que distantes de sua máxima potência criativa, ambos já estavam absolutamente conscientes de suas possibilidades estéticas, e tratavam de exercitá-las aos poucos. Para os dois sambistas, o momento era de afirmação da posição conquistada — tratava-se tanto de manter o posto no mercado fonográfico (para o samba e para si próprios) quanto reafirmar a tradição do samba como *permanência*.

A afirmação do samba como permanência, nos termos do estatuto da cultura popular diante da ditadura militar, era o interesse maior do musical *Rosa de Ouro*, e disto surgiu sua dimensão política. As tensões estéticas deste imbróglio político também se fizeram presentes em *Samba na Madrugada* em vários aspectos do maior interesse. Apresento alguns a título de exemplo. Percorrem pelo disco certos indivíduos com diferentes facetas, desde o amorosamente desacreditado até o sambista refletindo sobre seu estatuto social “rebaixado” ou ainda sobre os conteúdos literários do samba, passando por aquele que não concorda com a má-distribuição de renda – todos estes indivíduos, ora baseados em um eu-lírico, ora na crônica social, são integrantes incontestes do universo do samba, de sorte que podemos reconhecer a substância destes como um *sujeito historicamente determinado*. Todas as individualidades se sobressaem tanto no ambiente ora intimista, ora coletivo sugerido pela concepção instrumental do disco. Este sujeito, reconhecível na plêiade de singularidades individuais, pode ser descrito como *o povo segundo o samba*: no cotidiano popular cantado em forma de samba o amor não-correspondido ou o romance interrompido ganham um novo sentido ao entrarem em *constelação* com a avaliação das condições sociais brasileiras e a crítica dos processos de produção e difusão de música popular, feitas em canções fundamentais na organização do disco.

Arvoredo (1966)
Paulinho da Viola

Surges na minha vida
Terna e sincera brisa
Que chegou tarde demais
Achas um pobre arvoredo
Desfolhado de sofrer
E podes crer
Que amar não posso mais
Só porque
Já não tenho folhas verdes
Que possa te oferecer

Ai que saudades
Daquele amor que eu trazia
Novas folhas que nasciam
E tu podias beijar
Hoje eu te ofereço
Sem a menor ilusão
Velhas folhas descoradas
E outras mortas pelo chão

Podemos sugerir que o semi-eruditismo presente no esforço de rebuscamento da linguagem encontrado, por exemplo, em “Arvoredo” (de autoria de Paulinho da Viola e por este interpretada) paradoxalmente ressaltava o fundamento popular do eu-lírico em mal de amor, tal qual, por exemplo, nas canções de Cartola, bem como de outros compositores de samba-canção.⁹ Inicialmente, o interesse do estilo semi-erudito é o de engrandecer o tema apresentado a partir de uma forma entendida por “clássica” (no caso, uma espécie rebuscada e tosca de romantismo) e, assim se imagina, superior. Porém, esta investida, desastrada no intento de revestir com uma aura enobrecedora a apresentação popular de um tema universal (em geral, tratava-se do amor), punha em primeiro plano exatamente o caráter popular de matéria e forma, e a tais conferia uma dignidade diferente daquela que buscava. Desvencilhado do estilo semi-erudito, este mesmo indivíduo volta transformado no narrador de uma sutil e certa crônica sobre o estatuto social precário do sambista que é “14 Anos” (também de Paulinho da Viola e por ele interpretada) – nesta canção “despretensiosa” Paulinho da Viola cantava a posição social “rebaixada” do sambista diante da cruel lógica do mercado fonográfico. Inicialmente ressaltava-se neste samba o negaceio paterno diante da aspiração do cantor quando jovem a sambista; porém, nele estava em jogo também a relação mercantil a que samba e sambistas têm que se submeter. E aí sujeito e objeto se encontravam,

⁹ Sobre o semi-eruditismo como estilo poético-musical (principalmente do samba-canção), ver TATIT, 2002, p. 32 e seq, que baseia seu argumento no estudo de Beatriz BORGES, 1982. Sigo criticamente o argumento dos dois para a idéia de semi-eruditismo que fundamenta parte do argumento que segue. Tocamos no assunto na secção I desta tese.

pois a precária condição social de existência do sambista era tematizada e formalizada dentro das estruturas fundamentais do samba. A crítica de Paulinho da Viola caminhava sutilmente em torno da questão – de um problema individual e familiar, a canção desdobrava-se numa avaliação cortante do mercado fonográfico, diante do doutor que possivelmente buscava comprar um samba, sem que com isso a posição social do sambista se modificasse. A estratégia musical de Paulinho da Viola era certa, posto que a presença implícita do “doutor” determina a canção como um diálogo em que só as razões populares são apresentadas.¹⁰ Concluía o narrador na firme posição de não se render à violência da espoliação, tudo isso apresentado no vivaz e alegre ambiente do samba, sempre simpático, o que sugere o tom ameno que “seu doutor” imprime a sua investida, possivelmente apresentada como vantagem para todos.

14 anos (1966)

Paulinho da Viola

Tinha eu 14 anos de idade
Quando meu pai me chamou
Perguntou-me se eu queria
Estudar Filosofia
Medicina ou Engenharia
Tinha eu que ser doutor

Mas a minha aspiração
Era ter um violão
Para me tornar sambista
Ele então me aconselhou
Sambista não tem valor
Nesta terra de doutor
E seu doutor
O meu pai tinha razão

Vejo um samba ser vendido
E o sambista esquecido
E seu verdadeiro autor
Eu estou necessitado
Mas meu samba encabulado
Eu não vendo não senhor

Comparada a uma canção como “Antonico” (1950), de Ismael Silva, a canção de Paulinho da Viola indicava os sinais do tempo. A canção de Ismael Silva representa uma

¹⁰ Pedro Alexandre SANCHES (2000, p. 251) apontou com precisão o caráter dialógico implícito da canção, bem como o peso vocal “tradicionalista” das primeiras canções. Esse trabalho de Sanches é da maior importância para o presente estudo, quanto mais porque dedica uma atenção refinada, ainda que calcada especificamente nas letras das canções, também a Paulinho da Viola. Aqui e ali será possível ver a diferença entre ambos os trabalhos, mas, no cerne, o problema já estava bem colocado por Sanches, que faz um denso panorama da trajetória musical de Paulinho da Viola, disco a disco, em cotejo com seus principais pares de época, entre os quais Chico Buarque.

estrutura social dividida em três “classes” baseada na relação de favor que subjuga Nestor (o sambista do povo) aos caprichos de Antonico (que em princípio detém os meios) pelo intermédio do narrador da canção (com acesso àquele que detém os meios para pedir ajuda ao sambista do povo, com quem priva contato), expressando musicalmente o processo a que ainda são submetidos os sambistas para sobreviver.¹¹ Já em “14 anos” o narrador que dialoga com o “doutor” resiste ao processo em ritmo de samba, sem incitar, entretanto, luta direta às investidas mercantis deste, na medida em que a lógica do favor ainda determina as relações – podemos inferir pelos indícios de época que marcam o disco que esta resistência ele aprendeu com a participação política que reabilitou o samba contra os parâmetros duvidosos da indústria fonográfica. O retrato extremamente certo da cadeia de exploração do sambista que Ismael Silva produziu ganhou nova feição na canção de Paulinho da Viola com a figura do sambista que resolve contrariar o processo que, ao mercantilizar o samba, esbulha o povo, ainda que a dinâmica do favor não seja modificada – afinal, a simpatia evasiva que o narrador pode demonstrar (visto que responde à provavelmente simpática pressão do “senhor” em forma de um samba despretenso cuja temática inicial seria as tensões familiares a que está submetido um sambista) não busca demolir a situação social, mesmo que não ceda à tentativa de exploração. Sedimentava-se magistralmente na canção de Paulinho da Viola o processo imperfeito de participação política – ele estava presente como um ensinamento diante das condições sociais, mas simplesmente não podia valer pelo isolamento em que se encontra o narrador da canção diante do agente direto da exploração. Resultado da derrota de 1964, este samba sugeria em que pé o povo segundo o samba se postava diante da perda de possibilidades políticas e da permanência do esbulho usual.

Se dessa crônica crítica da situação de classes do mercado fonográfico retornamos ao eu-lírico em mal de amor, logo damos um novo estatuto ao problema ali posto: aquilo que desgasta o indivíduo apaixonado e o impossibilita de se dedicar ao amor não poderia ser outra coisa que o estatuto social “rebaixado” do sambista dada sua exploração pelo mercado fonográfico – aceitando ou enfrentando os desmandos da lógica mercantil, o destino do sambista é o fracasso (visto que o sambista é desvalorizado, ainda que sua mercadoria seja rentável). Os problemas que impõe ao povo dificuldades individuais de realização subjetiva, que era a temática geral do disco, permanecem desde que o samba é samba (na verdade, tais problemas são a aparição contemporânea de um processo histórico que remonta à sociedade

¹¹ Retomo aqui, segundo minha interpretação, argumentos de Francisco Alambert, que em curso ministrado na Escola Nacional Florestan Fernandes em 2005 para integrantes do MST apresentou esta análise de “Antonico” como porta de entrada para a compreensão do texto “Idéias fora de lugar”, de Roberto Schwarz.

colonial, pelo menos). Assim, podemos reconhecer como mote geral do disco as desventuras individuais (em sua quase totalidade amorosas) perpetradas pela sociedade cindida em antagonismos que esbulham o povo compreendido como sujeito e objeto do samba, com seu novo fundamento histórico no fato da resistência popular aos desmandos sociais, ainda que desfalcada, se apresentar como força produtiva poético-musical.

Claro que tal ambigüidade da resistência popular, que se impulsionava na firmeza da “tradição” do samba (que era pela sua própria existência a permanência da resistência dos negros à ambígua violência que a estrutura social brasileira sempre os dedicou) redimensionada pela participação política a que a cultura se viu imersa no início dos anos 1960, adquiriu nestes sambas apenas a figuração do indivíduo acossado pela sociedade. A representação do enfrentamento popular e coletivo contra a sociedade de classes em país subdesenvolvido não era a sua matéria, já que o que estava posto como problema era o declínio brutalmente infligido pela derrocada do nacionalismo trabalhista em favor de um acerto político conservador, que instalou uma ditadura militar a partir de (mais) um golpe. Aqui, não se pode cair na tentação de “cobrar” da canção de Paulinho da Viola uma participação mais aguerrida ou engajada do narrador, visto que este samba condensava em sua forma e expressão poético-musicais os traumas sociais de uma situação histórica de anulação das forças políticas tal qual ocorreu durante o golpe de 1964. Possivelmente, trata-se da canção mais lúcida (a despeito das intenções do autor) diante do contexto sócio-político dos inícios da ditadura. Naquele momento, o samba já havia compreendido que qualquer resistência popular estava desfalcada de seus pressupostos.

Esta figuração poético-musical da resistência anulada, mas presente nos termos possíveis, contrapunha-se a uma concepção menos complexa do problema apresentada no mesmo disco, ainda que seja o único momento em que a voz popular se expressava coletivamente. Trata-se de “Maioria sem Nenhum” (de Elton Medeiros, por ele interpretada), em que temos um instantâneo da divisão de classes sociais no Brasil (naquela mesma divisão tripartite que encontramos em “Antonico”) e uma estranha chamada à razão. A primeira investida da canção contra a iniquidade parece sugerir a necessidade, urgência e cobrança da participação política, ao questionar a ação que se basta como discurso, acompanhada por um coral de vozes femininas das pastoras, que ressaltava um novo caráter da subjetividade do apelo do narrador, posto que a voz individual, ao se somar com o coro, se tornava compromisso coletivo – este é o ponto alto da canção. Porém, seu argumento concluía com uma sugestão aos esbanjadores que pensassem na divisão justa da riqueza tendo em vista a melhoria geral. O cerne da idéia parecia popular e coletivo, mas se contrapunha à resistência,

ainda que individual, do narrador de “14 anos”, visto que nesta a idéia estava com o povo, ainda que em posição desvantajosa determinada pelo contexto, enquanto em “Maioria sem Nenhum” a iniciativa viria daqueles mais abastados, numa esperança populista em contradição com as condições políticas da época e desmentida pela canção de Paulinho. O sujeito histórico condensado em “14 anos” não se entregava diante dos desmandos sociais, ainda que não dispusesse de formas de enfrentamento (nem o samba se mostrava como tal): o narrador de ‘14 anos’ buscava estancar uma investida em momento particularmente difícil, quando o enfrentamento, anteriormente anunciado como possível, havia perdido base. Já “Maioria sem Nenhum” se apresentava no limite de um compromisso reconciliatório crente nas possibilidades democráticas derrotadas pelo golpe de 1964, o que era evidentemente o resultado histórico lastimável do que se tornou o anseio por “preocupação social” impulsionado pelos arredores do CPC-UNE e PCB, a saber, a política precária de “retirada estratégica”, compromisso conciliatório com a burguesia nacional e conseqüente inércia diante da ditadura, que sobrava assim sem contra-ataque mais coerente oriundo a partir da maior força política de esquerda de então. O que é mote de acusação e protesto em “14 anos” apresentava-se, com sinal trocado e sob uma forma engajada suspeita, como sugestão política em “Maioria sem Nenhum”.

Como veremos, os desdobramentos propostos musicalmente por Paulinho da Viola após *Samba na Madrugada* recolocaram os problemas objetivos que sua matéria lhe impunha em novas soluções, ao resolver a tensão histórica entre tradição e política a partir de uma dimensão *moderna*, dando outra ênfase à base popular que lhe definia.

II/2.3. SOBREPOSIÇÃO E JUSTAPOSIÇÃO DE CONTRÁRIOS.

Diante do exposto até aqui é fácil perceber que os primeiros momentos fonográficos de Paulinho da Viola¹² estavam diretamente ligados ao ambiente cultural impulsionado pelo CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) e o desmantelamento dos projetos populares (em geral, ainda em devir) a partir do golpe civil-militar de 1964 ou sua inserção tensa no “mercado de bens culturais”.¹³ Era deste campo complexo de preocupações que Paulinho da Viola retirava impulso artístico, ainda que o

¹² Entre 1965 e 1968, Paulinho da Viola gravou sete discos, sendo três com o conjunto A Voz do Morro e dois resultados do musical Rosa de Ouro, além do disco com Elton Medeiros e seu primeiro disco solo. Para uma avaliação detalhada e academicamente fundamentada da relação destes discos de Paulinho da Viola com a idéia de tradição, ver Eduardo Granja COUTINHO, 2002. O estudo de Coutinho dá uma série de balizas para este texto, ainda que nem sempre nossos argumentos se identifiquem, como será possível perceber.

¹³ Para um perfil historiográfico do CPC-UNE, ver Miliandre GARCIA, 2004 e 2007. Para um penetrante diagnóstico de época, feito no calor da hora, ver Roberto SCHWARZ, 1992.

engajamento (esteticamente mediado ou não) em questões políticas estivesse longe de suas preocupações – certamente, a matéria de suas canções surgiu deste rol de problemas, e a eles dava uma solução cancional ímpar, com implicações variadas, que nos interessa estudar.

O musical *Rosa de Ouro* (1965), que lançou Paulinho da Viola para a carreira artística, integrava a seu modo, como vimos, o campo de forças que teve no show *Opinião* (1964) um espaço de escape, ainda que a “aliança de classes” alinhavada pela música popular que dava lastro político ao segundo show não ressoasse nos mesmos termos na convicção majoritariamente popular (da tradição calcada em Clementina de Jesus ao teatro de revista de Aracy Cortês) que fundamentava o primeiro espetáculo.¹⁴ Vimos também que desta experiência desdobrou-se *Samba na Madrugada* (1966), disco gravado em parceria por Paulinho da Viola e Elton Medeiros. A principal novidade deste disco estava na revelação fonográfica de que *a tradição*¹⁵ *do samba continuava viva e encontrara novos compositores e intérpretes muitíssimo bem preparados, em pé de igualdade com os mestres (re)descobertos havia pouco*. Em seus detalhes poético-musicais, podemos dizer que *Samba na Madrugada* condensava os impasses estéticos e políticos dos resultados alcançados pelo CPC-UNE, que continuaram ressoando também na indústria fonográfica após o golpe civil-militar de 1964. Ou seja, tratava-se da situação do *povo, segundo o samba redescoberto pela indústria fonográfica, após o golpe de 1964*: a partir de então, a politização amalgamada pela “aliança de classes” se mantinha enquanto assunto e matéria para os discos, a despeito de seu esfacelamento e da perda de seu chão objetivo. Como veremos, este material musical permanece presente na produção musical de Paulinho da Viola, mesmo quando o samba aparentemente cedia lugar a outros estilos e também ainda quando a matéria da canção era a mais abstrata possível – é neste exato sentido que podemos dizer que Paulinho da Viola deu a dimensão moderna dos impasses musicais colocados a partir deste momento.

Em 1968, finalmente veio o convite para que Paulinho da Viola assinasse um contrato para gravar seu primeiro disco individual pela Odeon. Em sua biografia sobre o “sambista e

¹⁴ Sobre o caráter estético-político do show *Opinião* e sua frágil reiteração da política de aliança de classes como possível resposta ao golpe civil-militar de 1964, que exatamente havia proscrito à força tal hipótese, o que redundava na falta de compreensão estética (mas não só) da derrota que a esquerda tomava naquele instante, ver Iná Camargo COSTA, op. cit.

¹⁵ Como já deve ser possível perceber, os termos “tradição” e “tradicional” aparecem muitas vezes ao longo do texto. Na medida em que estes termos podem levar a uma série de equívocos (“tradicional” com relação a quê? Como chamar um fenômeno implicado diretamente do impulso da indústria fonográfica de “tradicional”? Etc. etc.), o interesse subentendido do presente texto é questioná-los nos fenômenos históricos que parecem exigí-los como tábua de salvação conceitual. Ainda assim, eles estarão presentes como aporte analítico, ainda que na posição de objeto criticado – portanto, vão sinalizados entre aspas. De qualquer sorte, para uma problematização dos termos “tradição” e “tradicionalista”, baseado em argumentos de Gramsci e Mariátegui, que tenham as canções de Paulinho da Viola em mira, ver COUTINHO, 2002.

chorão”, João Máximo afirma que este convite, feito pelo executivo Milton Miranda, mirava principalmente o *cantor* Paulinho da Viola. Sem preterir o compositor em ascensão, para Milton Miranda o importante era que a voz de Paulinho “fazia bem à alma” (MÁXIMO, 2002, p. 80). Conquanto este novo disco (*Paulinho da Viola*, 1968) ainda apresentasse a insegurança de Paulinho como intérprete, sua precisão vocal, sem arroubos em volume ou graves, começava a se fixar. A sutileza vocal era uma novidade deste disco, o que o tornava de imediato diferente dos anteriores. Na concepção dos arranjos baseados em metais e cordas ele distava de *Samba na Madrugada*, mesmo que ambos fossem tributários de uma concepção próxima ao samba-canção, por outro lado sintonizados de algum modo deslocado com o ambiente geral da bossa nova, o que enfim os distanciava de *Rosa de Ouro*, executado exclusivamente pelo Regional de que Paulinho da Viola era integrante. De qualquer sorte, o primado do cantor ante o compositor nos indica um improvável ponto de compreensão crítica, oriundo diretamente da “sensibilidade” comercial de um executivo da indústria fonográfica: a saber, *a expressão é um momento fundamental da obra de Paulinho da Viola*. E isto, que na afirmação de Milton Miranda se resume à voz, veio valer para a expressão musical em Paulinho da Viola como um todo. Mais especificamente, a expressão na obra de Paulinho da Viola neste primeiro momento era o principal veículo da contradição que figurava nas canções como sua determinante objetiva.

Podemos reconhecer a expressão como ponto-chave da obra de Paulinho da Viola recolocando-a na ordem extensa da experiência musical brasileira. Como se sabe, o nome de Paulinho da Viola foi usado por Caetano Veloso, ainda em 1966, a fim de justificar seu projeto para a música popular brasileira (que veio dar no tropicalismo) de continuidade da linha evolutiva tomando João Gilberto como parâmetro estético – que teve por primeiro resultado o disco *Domingo* (1967), gravado pelo próprio Caetano e por Gal Costa.¹⁶ No citado debate sobre “música popular” integrante do I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea,

¹⁶ Em um debate promovido pela Revista Civilização Brasileira em 1966 entre Caetano Veloso, Nélson Lins e Barros e Flávio Macedo Soares Régis, o primeiro apresentou as linhas gerais de um projeto para a música popular brasileira: “Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. 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” (repblicado em DEBATE: 1979, 40). O argumento extenso de Caetano, que sintetiza o que podemos chamar de “projeto de afirmação tropicalista”, está em Caetano VELOSO, 1966. Ver ainda Manoel Dourado BASTOS, 2008 (que é um capítulo aumentado de minha dissertação de mestrado), em que discuto o projeto progressista de afirmação tropicalista de Caetano Veloso e sua primeira realização (frustrada) em *Domingo* (1967).

realizado em 1975 no teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, Paulinho da Viola determinou com muita precisão sua compreensão das possibilidades expressivas de criação poético-musicais, tomando exatamente o tropicalismo como baliza cronológica.

Depois do movimento tropicalista, parece-me que não houve movimento algum, nem poderia haver, porque o próprio tropicalismo cuidou de explodir tudo aquilo que se fazia. Porque antigamente era o seguinte: de acordo com os momentos, havia movimentos de música popular, se falava em movimentos, havia tendências dentro da música brasileira, grupos que seguiam essa ou aquela tendência. Algumas vezes até forçados por festivais. Houve época em que se fazia música com caráter de festival. As pessoas falavam: ‘Essa música é muito bonita, pode entrar em um festival, pode aparecer.’ Depois do movimento tropicalista isso acabou. Foi uma coisa muito forte, muito crítica, que pôs por terra uma série de valores, ridicularizou bastante os valores aos quais a gente também vinha se agarrando até então. Acho que depois daquilo nenhum movimento mais foi possível, e todo o trabalho de criação agora é quase um trabalho, não individual (...) – individual porque cada um faz o seu trabalho sozinho –, mas eu acho que, depois do tropicalismo, o critério é até um critério mais aberto de criação, e é até errado se ficar discutindo a utilização de qualquer elemento dentro de uma música, mesmo sendo do passado ou do futuro, ou de agora (CICLO, 1976, p. 97 e seq.).

Por certo, Paulinho da Viola induz a uma pequena confusão na sua breve periodização da experiência musical brasileira, pois, ao contrário do que o texto sugere, o tropicalismo foi um dos frutos máximos da “Era dos Festivais”, e não algo que veio posteriormente questionar o formato. Mesmo que em posição contraditória, o tropicalismo devia aos festivais a sua força de impacto, e certamente retirava deste ambiente seu estímulo, em negativo. Ainda assim, temos no raciocínio retrospectivo de Paulinho da Viola em 1975 um mote argumentativo para compreender o percurso que o levou a desdobrar também em outro sentido (por assim dizer, “moderno”) a experiência do samba “tradicional” que lhe deu o primeiro impulso musical. Na medida em que compreendia o tropicalismo como um movimento musical que liberou as possibilidades criativas para fora das amarras de movimentos determinadores (a partir de então inócuos) ou dos certames de festivais, o que obviamente significava naquele momento o projeto politizador da música popular encabeçado pelo CPC, Paulinho da Viola interpretou a seu modo este impulso “modernizador” e “progressista”. Nos momentos próximos ao lançamento de *Domingo* e *Samba na Madrugada*, Caetano Veloso e Paulinho da Viola, entre outros, moravam no Solar da Fossa, uma espécie de pensão que agregava artistas de esquerda no Rio de Janeiro¹⁷, o que indica que Paulinho da Viola conviveu com o ambiente que veio a dar na afirmação tropicalista. Paulinho possivelmente ficou intrigado com as prospecções que

¹⁷ No encarte do disco dedicado a Paulinho da Viola na *Nova História da Música Popular Brasileira*, Capinam – que também morava no Solar da Fossa e veio a ser, juntamente com Caetano Veloso (e Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Rogério Duprat, entre outros), um dos articuladores do tropicalismo – confirmou em entrevista as conversas entre eles em torno dos problemas da música brasileira.

Caetano fazia para a experiência musical brasileira já naqueles instantes, a ponto de lhe confidenciar a “necessidade” de ampliar o campo expressivo de suas canções (como na modificação de instrumentação, conforme a afirmação do tropicalista). Esta “necessidade”, gerada pelo debate em torno dos rumos da música popular brasileira (ou seja: a suspeição recíproca entre canção engajada e bossa nova, e de todos sobre a jovem guarda), pode ser ouvida em diversos aspectos nos dois primeiros discos de Paulinho da Viola, com resultados variados.

Mas, antes de adentrar na avaliação destes resultados, cumpre ainda mostrar a sutil importância dada por Caetano VELOSO (1998) em seu *Verdade Tropical* à posição de Paulinho da Viola no interior da experiência musical brasileira, reconhecendo aí um nó esquemático de interpretação. Obviamente, o ponto de fuga supremo para Caetano Veloso é o tropicalismo – um pouco porque o assunto do livro é este (afinal, Caetano é a pessoa que pode falar disto), outro tanto porque, mesmo quando este não é o assunto principal, ele acaba sendo de qualquer jeito, afinal tudo pode ser compreendido por meio do tropicalismo, a se tirar do cerne da afirmação tropicalista. Caetano Veloso relembra com entusiasmo do período de gestação do tropicalismo (relegando sintomaticamente a experiência de *Domingo* a segundo plano), no período de estada no solar da Fossa. Eis que surge uma revelação do maior interesse para a experiência musical brasileira, como o próprio Caetano, sem modéstia, reconhece.

Creio que Paulinho da Viola – o mais profundo e refinado defensor do samba tradicional carioca – foi a primeira pessoa a ouvir uma canção “tropicalista”: mostrei-lhe “Paisagem Útil” logo que a compus e ele, na sua nobreza, viu naquilo algo diferente de tudo, algo que ele não podia propriamente gostar mas que reconhecia como íntegro em si mesmo, como que pertencente a uma outra dimensão. E ele me disse quase textualmente isso que acabei de escrever, com uma clareza e uma elegância que me desarmaram: como era possível que ele reconhecesse o teor da novidade que havia naquela canção e não demonstrasse nem entusiasmo nem revolta? A reação de Paulinho – um jovem exatamente da minha idade que eu admirava apaixonadamente – me tranqüilizou, mas foi como um balde de água fria. (...) A firmeza tranqüila com que Paulinho reagiu a “Paisagem Útil” (...) definiu de imediato a posição que ele manteria em relação ao tropicalismo, tanto no seu período polêmico quanto no seu pós-guerra (idem, p. 117).

Embora não premeditada, essa estréia tropicalista exclusiva para Paulinho da Viola significou (...) uma conversa direta entre agentes da história da nossa música, uma verificação das forças reais que se enfrentariam em futuros embates, ações conjuntas, desacertos e mutirões (idem, p. 118).

Na narrativa de Caetano Veloso, o lugar ocupado por Paulinho da Viola é inequívoco: ele é o personagem elegante e bem intencionado que tem partilha de ideais com o desajeitado e grosseiro José Ramos Tinhorão. Mas, enquanto Tinhorão seria incapaz de manter qualquer

relação comunicativa, partindo para a simples recusa, Paulinho da Viola representaria o estranhamento solidário. Evidentemente, o que se depreende daí é que Paulinho da Viola deveria ser reconhecido como um mero defensor da tradição, antípoda do furor da afirmação tropicalista. Caetano afirma sua admiração pelo trabalho de Paulinho, mas disso deve se retirar a exata medida do que o tropicalista espera – no inverso da transgressão pura, que deveria ser o único resultado consequente da experiência musical brasileira, Paulinho da Viola era o elo tradutor da “tradição”, que assim, por vias indiretas, estaria definitivamente morta e enterrada e, junto a ela, o próprio Paulinho – alguma dúvida quanto a isso? Ouça-se “A Voz do Morto” e leia-se a análise ácida e certeira de Pedro Alexandre SANCHES (2000, p. 17 e seq.) sobre a canção. O gesto de Caetano reputa a posição de Paulinho da Viola tal qual “tradicionalista” (o “defensor do samba tradicional carioca”) como a de um atestado de óbito, afinal reconhecer que o samba é tradicional seria reconhecer sua caducidade, se não seu fim. Mesmo nos grandes admiradores da obra de Paulinho da Viola, costumamos reconhecer esta paixão pelo tradicional como contrária ao moderno – mas, o que talvez já esteja evidente até aqui é que Paulinho da Viola não é algo fora do moderno, mas sua versão mais lúcida; veremos daqui por diante que não pode sobrar dúvida o quanto Paulinho da Viola aprendeu com a experiência musical brasileira, e em particular com a gesticulação modernizante de Caetano Veloso, retirando disso, porém, o interesse pela emancipação musical.

Caetano Veloso deixa escapar, nas entrelinhas, que a admiração pelo trabalho de Paulinho da Viola tinha função tão-somente na sua disputa contra Chico Buarque.

A mera valorização que fazíamos do trabalho de Paulinho da Viola implicava um grito de independência em relação à hegemonia do estilo buarquiano: tal como Chico, Paulinho voltava-se para o samba tradicional, mas, diferentemente dele, fazia-o sem o filtro da bossa nova. Com efeito, embora menos profícuo e muito menos dotado, como poeta, do que Chico, Paulinho era um caso milagroso em nossa geração: ele não parecia sequer ter ouvido João, Tom ou Lyra. Como era jovem, mostrava-se também disposto a partir para experimentações e inovações, mas estas não nasceriam – como tudo meu, de Edu, de Chico, Gil ou Jorge Bem – do universo estético pós-bossa nova. Isso dava um encanto especial a suas criações. E nossa insistência em ressaltar sua importância (...) punha também a questão da volta à tradição em perspectiva diferente da consensual, que tinha Chico como a síntese final da dialética da composição da música popular no Brasil (VELOSO, 1998, p. 233 e seq.).

Paulinho aparece assim como mero joguete na luta pela afirmação tropicalista, um objeto a mais na geléia geral que se arma com nomes variados da música popular brasileira, uma liga de alhos com bugalhos que, em fim de contas, termina por detratar a eficácia crítica do trabalho de Paulinho mais do que valorizá-la. Para Caetano, aquele gesto modernizador de

Paulinho da Viola, no interesse de adicionar contrabaixo e bateria a sua orquestração, era apenas resultado de um interesse juvenil, pois em nada pode ser entendido como idêntico ao momento pós-bossa nova, inclusive porque ao trabalho de João Gilberto e Tom Jobim Paulinho da Viola não deveria absolutamente nada. Que isso seja verdade no plano das fidelidades individuais, do contato pessoal ou mesmo da audição plena, é algo discutível. Caetano pode dizer que, por ter convivido com Paulinho, sabe bem do que está falando, mas é possível recorrer, por exemplo, ao perfil de Paulinho escrito por João MÁXIMO (2002, p. 69 e seq.) para ver que ele não estava alheio aos rumos contemporâneos da experiência musical brasileira; muito pelo contrário, em tudo é possível dizer que Paulinho meditava sobre sua produção musical contrastando-a tanto com os cancionistas mais recentes quanto com os mais antigos. De qualquer modo, objetivamente falando, as canções de Paulinho da Viola foram uma resposta aos problemas colocados então, adicionadas pela firmeza consciente do trabalho cancional. Enquanto tão, esta resposta não pode ser entendida como um percurso linear, sem altos e baixos, sem dúvidas e vacilos. Como conduta moderna, a obra de Paulinho da Viola está recheada de acertos e erros, e é nestas fraturas que encontramos seu cerne histórico.

Em *Paulinho da Viola* (1968), o resultado musical daquele interesse “modernizador” e “progressista” de Paulinho, segundo a afirmativa de Caetano em 1966, não se fez esperar. Imperava no LP a *sobreposição* da exuberância orquestral (a partir dos arranjos produzidos por maestro Gaya, renomado orchestrador, e maestro Nelsinho, também conhecido como exímio trombonista) sobre os aspectos estruturais do samba, o que dava ao disco uma estranha característica de anos 1950 e das *big bands*. Muito possivelmente, tratava-se do resultado fonográfico daquela “sensibilidade” (musical e comercial) que buscou em Paulinho da Viola tão-somente um cantor – afinal, era preciso arrumar o “ambiente musical” propício para que uma voz que “fazia bem à alma” se apresentasse. Obviamente, este “ambiente” era compreendido como a organização de arranjos orquestrais exuberantes, que eram o principal, em detrimento do arcabouço estrutural do samba, que era secundário. Até a força musical de “Coisas do mundo, minha nêga” (sexta faixa do lado A) foi sobrepujada pelo arranjo baseado na lógica da orquestração exuberante das *big bands*. Com a novidade da exuberância musical, que era uma das maneiras de dar sentido às afirmações de Caetano Veloso, o que categoricamente se perdeu foi a matéria social que caracterizava o trabalho de Paulinho até ali – ou seja, uma definição precisa e moderna, dentro do contexto de debate cultural à esquerda, do que viria a ser o “povo brasileiro”. Na medida em que a exuberância orquestral dos arranjos se baseava na mera (e talvez involuntária) reaparição nostálgica dos anos 1950, sob pretexto de “modernidade” (o que também seguia na direção oposta do minimalismo

bossanovista), a matéria social que se apresentava como fundamento musical do trabalho de Paulinho seja no *Rosa de Ouro* (que ainda garantiu um segundo LP, em 1967), seja com o conjunto “A Voz do Morro” (que perdurou até 1968), era desprezada categoricamente. Não temos, portanto, nem a redenção da bossa nova¹⁸, nem a “modernização” musical, mas simplesmente a *desaparição de um fundamento político da experiência musical brasileira*. Em fim de contas, tanto o progressismo de Caetano quanto o desastrado arranjo do disco redundavam nesta desapareição.

A exceção de “Encontro” (segunda faixa do lado A do LP), em que a instrumentação se resume ao violão, demonstrava internamente o problema armado pelo disco. Na canção, as tramas de amor narradas pelo indivíduo que só tem o samba para oferecer à amada se funde perfeitamente com sua configuração musical intimista de voz e violão. O aprendizado bossanovista era absoluto, sem ser uma violência ao fundamento musical do samba – a voz sutil de Paulinho, que certamente aprendeu o procedimento com João Gilberto, andava bem com o violão também inspirado na bossa nova, mas que não se eximia de exercitar algumas linhas de baixo típicas do samba que acabara de ser “redescoberto” na figura de Cartola e companheiros. No outro pólo, “Batuqueiro” (primeira faixa do lado B) era um típico samba (inclusive com direito a cuíca) que anunciava, em vão, que este “samba é pesado” – tratava-se da única aparição “tradicional” deste no disco inteiro. Neste caso, a experiência imediatamente anterior do samba “tradicional” como permanência viva fazia uma fantasmagórica aparição, que ganhava assim um caráter engessado, proporcionado por seu estrangulamento na constelação de canções definidas pela exuberância orquestral. A empolgante batucada não estava em pé de igualdade com os naipes de violino e metais, já que fora posta em clausura, mesmo ocupando lugar de destaque como faixa inicial, ainda que do lado B. O batuqueiro desta canção, o amante de “Encontro”, assim como os outros indivíduos que narravam suas histórias ou expressavam seus sentimentos ao longo do disco, estavam subjugados pela orquestração exuberante (mesmo quando ela não dirigia a canção em particular), que desta forma nem dava conta da “modernização” almejada, nem muito menos

¹⁸ O disco *Domingo* (1967), acima citado, foi a cristalização do “joãogilbertianismo radical” de Caetano Veloso, esforçado em dar provas da “modernidade” necessária para a continuidade progressiva da linha evolutiva musical brasileira e que deu no seu contrário, posto que seu resultado musical se referisse à bossa nova a partir de um gesto nostálgico e melancólico (principalmente pelo andamento relativamente lento das canções) – o que valia como uma demonstração involuntária de que a bossa nova, por si só, em menos de uma década já não respondia mais à “modernidade” musical que lhe definia. O prazo de validade histórico da bossa nova esgotara-se, o que era a revelação musical atrasada do colapso do correlato político e social da promessa de felicidade bossanovista (o nacional-desenvolvimentismo) diante do golpe de 1964. Para estes argumentos, ver Manoel Dourado BASTOS, 2008. Num processo análogo, “Sabiá” (1968), de Chico Buarque e Tom Jobim, vale como a confirmação da defasagem histórica da bossa nova diante da ditadura militar. Ver Lorenzo MAMMI, 2004.

fazia jus à estrutura musical do samba. Seu único resultado, certamente catastrófico, fora o de negar o fundamento social que animava a obra de Paulinho da Viola, e com isso sua sustância popular para as tensões postas pelo debate político e sua mediação cultural – era esta a resposta fatal que se dava baseado no interesse progressista sintetizado nas afirmações de Caetano Veloso. Para fins críticos, podemos registrar que a expressão musical indicava inapelavelmente um sentido (estético e histórico) para as canções, que não se revelava apenas em sua estrutura íntima, por assim dizer formal.

Paulinho da Viola tomou providências para dar outros caminhos às questões engendradas pelo esforço de atualização da expressão musical. Em 1970 ele gravou um novo LP (*Foi um rio que passou em minha vida*) em que objetivamente dava-se nova direção aos problemas do disco anterior. O samba continuava no comando estrutural, mas a *sobreposição* da exuberância orquestral deu lugar a uma *justaposição* de elementos variados, nas canções em particular como no disco como um todo. Tome-se o exemplo de “Para não contrariar você” (primeira faixa do lado A). A temática amorosa da canção é comum, com a delimitação de espaços da individualidade masculina e feminina e tensões entre o respeito a esta delimitação e o interesse de relação. Mas, o que nos interessa em especial nesta canção é a entrada progressiva do instrumental ao fundo. A canção começa apenas com um violão e a voz de Paulinho (“Quem sou eu/ pra dizer que você fica/mais bonita desse jeito ou daquele/ quem sou eu”). A partir daí, entra a percussão (iniciando pela caixinha de fósforos e pela cuíca, passando por um atabaque e chegando ao pandeiro). Sintomaticamente, quando a voz enunciativa afirma “fico no meu samba”, agrega-se à canção um naipe de metais, logo em seguida um tamborim e todos seguem justapostos estruturando-a instrumentalmente. A canção culmina em um belo e curtíssimo solo de cordas, cujo naipe já havia se insinuado rapidamente num trecho anterior, momento em que os metais sumiram. A tentação de atribuir caráter alegórico à canção é enorme, já que a voz enunciativa diz preferir calar a contrariar a amada com comentários a respeito de seu trato com a beleza – como ele afirma que “não é ninguém” e que “cada um trata de si”, a canção alicerça-se no respeito à individualidade como forma de sustentação do relacionamento amoroso. Alegoricamente ou não, é perceptível que a temática da canção anda de par com sua expressão musical, sem que ambas violentem o samba que reina como ambiente dos indivíduos em questão. Isto posto, não é demais afirmar que nesta entrada em progressão dos instrumentos estava sedimentado um dos sentidos da justaposição como fundamento dos arranjos deste LP. Ainda que o naipe de metais e o solo de cordas não dominassem a canção, que estava evidentemente solidificada segundo o samba levado por violão e percussão, sua aparição progressiva sugeria que a culminância do

processo só poderia dar-se nos elementos anteriormente constitutivos da exuberância orquestral agora sob suspeita, mas ainda imponente.

Para não contrariar você (1970)

Paulinho da Viola

Quem sou eu
Pra dizer que você fica mais bonita
Desse jeito ou daquele, quem sou eu
Quem sou
Pra falar mal do seu gosto
Da pintura no seu rosto
Quem sou eu, não sou ninguém
Cada um trata de si
Seus olhos parecem dizer
Muito bem
Eu prefiro não falar
Para não contrariar você

Fico no meu samba
Se quiser, pode ficar
Vou lá na Portela
Mesmo que você não vá
Não darei ouvidos
Se você me provocar
Mas aceito um beijo
Se você quiser me dar
Se você quiser me dar

Porém, a justaposição não dava sentido às canções apenas em seu fundamento interno, isolado, mas também ao conjunto organizativo do disco como um todo – a constelação que as canções formavam se firmava pela força gravitacional da justaposição. Nesta perspectiva, o processo de justaposição de elementos musicais iniciado na primeira canção, com a dimensão da culminância do arranjo no naipe de cordas, assentava-se como consolidada na segunda faixa – mais precisamente um samba de Zé Ketti, “O meu pecado” –, toda baseada na lógica da exuberância orquestral. Ou seja, mais uma vez a estrutura fundadora do samba dava lugar à violenta sobreposição orquestral, como se esta fosse um imperativo coerente e inevitável, e assim a justaposição como baliza organizativa dos arranjos desembocava naquilo de que buscava se diferenciar. Acontece que o elemento musical que havia sido subsumido retornava vigorosamente na terceira canção (“Estou marcado”). A faixa começava dando a impressão de se tratar de uma gravação de uma roda de samba, em que, no aquecimento dos instrumentos, se discutia o andamento a ser dado ao samba (“vá um pouquinho mais ligeiro!”; “assim tá demais!”; “tá bom?!”), e disso segue um legítimo samba soberanamente determinado pela percussão consagrada com o samba do Estácio (do tamborim ao surdo, passando pelo prato-e-

faca, acompanhados de violão) e por cada um de seus integrantes. Assim, no campo da justaposição, fazia-se valer o material que era o cerne da produção de Paulinho da Viola antes do disco de 1968. O litígio entre as partes contrárias, de qualquer sorte, não ficava resolvido apenas pela constatação das dessemelhanças. É preciso perceber, por exemplo, que os antípodas “Para não contrariar você” e “Estou marcado” começavam com a mesma pergunta (“quem sou eu?”). Objetivava-se assim a cisão definidora do sujeito das canções de Paulinho da Viola, que não podia mais ser aplainada pelo verso “Eu sou o samba” de Zé Ketti, visto que este estava subsumido à exuberância orquestral a que fora enquadrado. As definições da subjetividade nas duas canções cristalizavam a cisão: no primeiro caso, uma solução democrática, conciliatória, em que o arranjo em progresso justapunha todos os elementos sob a culminância da exuberância orquestral; no segundo caso, a organização instrumental em progresso não dava o comando, pois a determinação do andamento se resolvia em um (rápido) debate, e então os instrumentos entravam em conjunto numa autêntica roda de samba. Além de quê, “Estou marcado” afirmava a impossibilidade do “povo segundo o samba” viver sem madrugada, sem violão, esquecendo o que passou — a referência aqui ao momento imediatamente anterior em que a matéria social era a força motriz das canções, além de evidente, internalizava no disco o caminho que resistia aos imperativos da atualização.

Estou marcado (1970)
Paulinho da Viola

Quem sou eu
Pra viver sem madrugada
Quem sou
Pra viver sem violão
Quem sou eu
Pra esquecer o que passei
No tempo em que andei
Com você no coração

Era grande meu sofrer
Mas eu amava
Arranjei um certo dia
Um violão que me ajudava
A cantar os versos
Que fiz pra você
Posso até dizer
Eu era mais feliz
Mas depois do seu amor
Fiquei marcado
Sem viola e madrugada
Eu não vivo sossegado

O disco seguia alternando canções patrocinadas pela exuberância orquestral em sua figuração por justaposição (“Lamentação”, “Tudo se transformou”, “Nada de novo” e “Papo furado”) e canções marcadas pelo samba “tradicional” (“Mesmo sem alegria”, uma maravilhosa marcha com tom melancólico, cantada inteiramente por um coral; a célebre “Foi um rio que passou em minha vida”, com seu aspecto de samba-enredo; e “Jurar com lágrimas”), terminando em uma canção apenas de voz e violão (“Não quero você assim”), como um momento de reconciliação, que se desmentia porque seu final esmera-se na exuberância orquestral, plena de força. Desta maneira a justaposição de elementos musicais como plano geral dos arranjos, assim como a sobreposição, ainda seguia a regra de onipotência da exuberância orquestral sobre a base estrutural do samba, que, contudo, voltava a se apresentar sob a forma de resistência. A estratégia de justaposição deixava nítido o quão irreconciliáveis eram os elementos em litígio se a determinação da totalidade cancional não viesse da matéria social que exigia figuração – seu mérito residia no afloramento dos contrastes também num espaço produtivo que nem de longe se dedicava ao debate estritamente político, e talvez por isso mesmo as costuras formais e expressivas da experiência musical brasileira se evidenciavam tão bem nas mediações objetivas de uma obra que não resolvia seus problemas apenas pelo interesse genérico de atualização. Com isso, Paulinho da Viola colocava a descoberto em suas canções a chave para a compreensão da experiência musical brasileira, este litígio que só se resolve quando a produção cancional espera enfrentá-lo propugnando sua autonomia – exatamente aquilo que Paulinho da Viola dizia ter acontecido a partir do tropicalismo, e que ele leva adiante, com o sinal devidamente trocado.

- Secção II, Capítulo 3 -

Samba Infinito

A utopia das forças populares no samba de Paulinho da Viola

II/3.1. A RECONCILIAÇÃO EM NEGATIVO.

Entre *Paulinho da Viola* (1968) e *Foi um rio que passou em minha vida* (1970), Paulinho da Viola apresentou no V Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1969, a canção “Sinal Fechado”, que saiu vencedora e logo foi gravada em compacto duplo junto com “Foi um rio que passou em minha vida”, “Ruas que sonhei” e “Nada de novo”. À primeira audição, “Sinal Fechado” destoa completamente da obra de Paulinho da Viola, e em geral é alocada sob a rubrica de “experimental”. João Máximo, por exemplo, em sua biografia sobre Paulinho da Viola, ressalta a convicção de que esta canção não é samba “nem aqui nem na China” (MÁXIMO, 2002, p. 88). Mas recorda, por outro lado, que a estrutura original de “Sinal Fechado” foi pensada a partir de um samba-canção. A mesma questão é levantada por Eduardo Granja Coutinho (2002, p. 109 e seq.), na exata medida em que busca identificar as assertivas de Paulinho da Viola em torno do caráter tradicional de “Sinal Fechado”, como forma de desvincular a canção da sanha por novidades atualizadoras promovida pela indústria fonográfica. Diante disto, Paulinho simplesmente passou a sugerir que “Sinal Fechado” era um caso isolado e que não rendeu desdobramentos. Como veremos, objetivamente não é isso que se verifica. De qualquer modo, o fato é que a conturbada relação entre forma e expressão nas canções de Paulinho da Viola ganhava com esta canção um ponto de convergência novo.

Sinal Fechado (1969)

Paulinho da Viola

Olá, como vai?
 Eu vou indo e você, tudo bem?
 Tudo bem, eu vou indo, correndo
 Pegar meu lugar no futuro, e você?
 Tudo bem, eu vou indo em busca
 De um sono tranqüilo, quem sabe?
 Quanto tempo...
 Pois é, quanto tempo...

Me perdoe a pressa
 É a alma dos nossos negócios...
 Oh, não tem de que
 Eu também só ando a cem

Quando é que você telefona?
Precisamos nos ver por aí
Pra semana, prometo,
Talvez nos vejamos, quem sabe?
Quanto tempo...
Pois é, quanto tempo...

Tanta coisa que eu tinha a dizer
Mas eu sumi na poeira das ruas
Eu também tenho algo a dizer
Mas me foge a lembrança
Por favor, telefone, eu preciso beber
Alguma coisa rapidamente
Pra semana...
O sinal...
Eu procuro você...
Vai abrir! Vai abrir!
Prometo, não esqueço
Por favor, não esqueça
Não esqueço, não esqueço
Adeus...

Tanto na forma literária como no assunto, “Sinal Fechado” pode ser inicialmente compreendida por seu tom prosaico e cotidiano, por isso mesmo angustiante. Do ponto de vista literário, estamos, em princípio, diante de um diálogo, que é o fundamento primeiro do gênero dramático, ocorrido a partir do encontro fortuito e apressado, em um semáforo de trânsito, de dois conhecidos que lamentam a falta de tempo para botarem a conversa em dia. A força desta canção emanava inicialmente deste caráter simples, prosaico, em que também era possível reconhecer, pela identidade entre a aparente falta de lirismo da canção e os eventos conturbados da história, o imediatismo dos traumas sociais impostos pela ditadura militar, e mais especificamente pelo AI-5. Acresce que este caráter mais rés do chão encontrava fundamento poético em seu avesso, num jogo muito simples, porém exato, de adensamento em negativo de sua dramaticidade. João Máximo lembra muito bem que o diálogo de “Sinal Fechado” pode ser compreendido como “dois monólogos em um só” (MÁXIMO, 2002, p. 87). A operação (anti)lítica da canção partia daí, ao buscar sua filiação longínqua, ainda que presente e pulsante, na crônica social que se desdobrou com grande desenvoltura e resultados significativos na experiência musical brasileira, com seu tom prosaico, de uma dramaticidade cotidiana, invertendo, porém, seus pressupostos ao encontrar exatamente nesta forma simples, quase vulgar, a maneira de dar figuração estética, plena de beleza em suspenso, negativa, a um assunto que de maneira alguma se reduzia ao imediatismo cuja violência arrastava consigo toda uma época. Que diálogo era este, que acontecia ao acaso e que tinha por questão a impossibilidade mesma de sua realização? Seu tom não era elevado, não desdobrava elementos conceituais, seus entraves eram apresentados como problemas

banais, mesmo quando a linguagem buscava lhes dar um caráter menos vulgar. O problema não era abstrato, e sua concretude, que era uma forma de lhe dar sentido histórico, era oriunda da certeza de que as impossibilidades dos indivíduos ali postos como singularização do sujeito que era matéria da obra de Paulinho eram determinações objetivas, já que a prosa que lhe dava forma não nos deixa supor outra coisa.

A simplicidade pelo avesso também tinha seu lugar no aspecto musical da canção. A dinâmica melódica se faz de pequenos encadeamentos de intervalos curtos, que funcionavam como células, com repentinos e bruscos saltos intervalares que repunham em nova chave o jogo de células. A harmonia, por sua vez, baseava-se em dissonâncias agregadas aos acordes (nonas, quintas diminutas), buscando com isso a reiteração de intervalos de segunda menor ao longo do desenvolvimento harmônico, com sua extensão acentuada pelo uso do baixo em campo grave e distante do restante do acorde, dedilhado em campo bem mais agudo, o que criava um clima de angustia devido à tensão dissonante engendrada. Esta organização harmônica, que não se baseava em uma lógica de desenvolvimento, completava a dinâmica concentrada do encadeamento melódico, fazendo das células sonoras pontos fechados em si mesmos, cujo fundo de coesão estava assegurado exatamente por seu espelhamento e pelo caráter tenso da totalidade da canção. Assim, tudo estava em suspenso e nada se resolvia pacificamente, acentuando-se o paroxismo da situação apresentada pela temática do diálogo frustrado.

Acontece que, como sugerido acima, em seu íntimo formal “Sinal Fechado” era um samba, o que se corrobora em diversos pontos de avaliação, da temática prosaica que não se nega a devaneios filosofantes ao aspecto coerentemente simples e coeso de suas intenções musicais. Mas, tratava-se de um samba pelo avesso, sugerido como determinação estruturante da produção cancional que se apresentava como uma expressão que colocava em primeiro plano o momento negativo a que matéria e material do samba haviam chegado. Com “Sinal Fechado”, ficava evidente que qualquer interesse de “atualização” ou “modernização” do samba deveria de dar conta de um ambiente musical e social que não aceitava mais reconciliações confortantes. Compreendia-se com isso, também, que todo o aparato musical desdobrado a partir da bossa nova só ganharia sentido se, confrontado com a matéria social que reabilitara o samba em sua feição “tradicional”, revelasse que a promessa de felicidade estava em suspenso – a única maneira de fazer jus àquilo que fundamentava a experiência musical brasileira estética e socialmente. O caráter sinistro da dinâmica harmônica e melódica da canção se sobrepunha inclusive ao naipe de cordas que teimosamente insistia em reaparecer na gravação feita para o disco, como um agregado deslocado do processo, um

comentário dramático desnecessário, que por isso mesmo se tornava irrelevante e subsumido à pujança da canção em seus demais aspectos formais e expressivos – neste caso, aquele jogo de exuberância orquestral, que teimava em se impor a Paulinho da Viola, caía em desgraça pela coerência e firmeza da produção cancional. Da supressão da matéria social pela exuberância orquestral, que se sobrepunha mesmo quando justaposta ao material “tradicional” do samba, Paulinho da Viola chegava ao ponto em que os pressupostos da “modernidade” musical foram colocados em seus próprios termos – esta resposta era um ponto em que a configuração cancional “moderna” garantia para si estatura crítica. Daí em diante, os diversos materiais musicais estavam definitivamente emancipados para sua utilização sem interesse “modernizador”, bem como o samba se libertava da necessidade progressista de “modernização”, podendo aparecer inclusive e principalmente em sua feição mais “tradicional” – desde que isso tudo se reconhecesse, sem arroubos patológicos, como um resultado moderno, portanto negativo.

Isto porque, em seu íntimo, este sentido “moderno” (em acepção crítica) de “Sinal Fechado” (1969) dotava a obra de Paulinho da Viola de um novo caráter político. Num primeiro momento (do musical *Rosa de Ouro*, em 1965, a *Samba na Madrugada*, em 1966, passando por todos os discos gravados com o conjunto *A Voz do Morro*), a obra de Paulinho da Viola figurava o povo segundo o samba, respondendo em uma perspectiva determinada a equação armada pela esquerda em geral na “busca pelo povo brasileiro” em meados do século XX no Brasil.¹⁹ Num segundo momento (do disco *Paulinho da Viola*, em 1968, a *Foi um rio que passou em minha vida*, em 1970), em que a definição de povo estava consolidada para sua obra, que enveredava pela tentativa de “atualização” do referencial musical pautado pelo samba “tradicional”, num processo de supressão e resistência da matéria social em que forma, conteúdo e expressão apareciam em contenda, com resolução insatisfatória. Em “Sinal Fechado” a configuração do povo não aparecia como problema, posto que sua gama de providências estivesse voltada para o acerto de contas com o momento histórico que embotava e dava contornos próprios a qualquer trabalho artístico que tivesse a estrutura popular como base. A angústia erigida em forma cancional era também o daquele momento da obra de Paulinho da Viola em que a “atualização” e “modernização” serviam para a desapareição e descrédito do fundamento popular, sintetizadas no impasse do diálogo em suspensão via desdobramentos musicais que criam um clima sinistro. “Sinal Fechado” pode ser compreendida como a expressão “moderna” dos impasses a que a experiência musical

¹⁹ A referência ao processo aqui citado está no livro *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo RIDENTI (2000).

brasileira havia chegado diante do momento histórico que a fazia perder a definição de povo, bem como sua própria capacidade de comunicação – contudo, esta perda não era mais um erro cancional, mas sim a figuração conseqüente da derrota histórica que as forças populares tinham sofrido. Para que a matéria social pudesse se figurar em sua constituição mais popular consolidada pelo samba, era necessário colocar em negativo aquele interesse de reconciliação de contrários – no caso de “Sinal fechado”, arregimentá-la para desacreditar a própria promessa de felicidade que lhe define. Por isso, o fundamento musical da justaposição, que ainda dava crédito à exuberância orquestral supressora, já apontava para a presença do samba como crítica social forte e não apenas como manifestação popular culturalista. “Sinal fechado”, como novo aporte musical, emancipava no cerne da obra de Paulinho da Viola o exercício do samba como uma expressão legitimamente popular, *num sentido em que cultura e política ganham amálgama* denso, sem com isso contrapor-se ao caráter moderno das canções ou ainda os momentos em que a modernidade configurava-se em negativo. Estava armada a equação em que o povo, segundo o samba, dava pitaco político meditativo sobre a derrota que levava de roldão as perspectivas alimentadas no fim da primeira metade do século XX – a desilusão, sinal indicativo da obra de Paulinho da Viola, que volta e meia é reconhecido tão-somente como um elemento subjetivo, do indivíduo em mal de amor ou do Ser rebaixado, mostrava-se, enfim, como a resposta política concreta e densa de uma meditação sobre o descalabro cujo correlato era o estupor diante do golpe civil-militar de 1964. “Sinal Fechado” não é, portanto, uma filha dileta do “samba da desilusão”, tal qual o descrevemos mais acima? É certamente o atestado de maioria artística de Paulinho da Viola (também para o ambiente de festivais) – mas, principalmente, não pode ser vista como um mero devaneio juvenil. Seu resultado aparecerá, com maior ou menor ênfase, em outros momentos da obra de Paulinho. O exemplo mais evidente é “Roendo as unhas” (1973), mas não se restringe a esta canção. Ademais, vale ressaltar ainda que as diversas execuções que Paulinho dedicou a esta canção são infinitamente superiores a outras (como a gravação de Chico Buarque ou ainda a interpretação deste último e Maria Bethânia), porque os diversos recursos expressivos sugeridos acima completam a força formal da canção, de sorte que, com isso, a obra de Paulinho objetivamente ganhava um estatuto crítico diferenciado.

II/3.2. EMANCIPAÇÃO DO MATERIAL E LIBERDADE POPULAR.

Em 1971 Paulinho da Viola gravou dois discos, produção de uma qualidade invejável, ainda mais dado o pouquíssimo espaço de tempo entre um lançamento e outro.²⁰ Ambos davam continuidade aos problemas colocados pelos discos anteriores, consolidando os parâmetros musicais em que as questões foram colocadas. A crítica e compreensão histórica destes dois LPs ganha muito se avaliá-los em conjunto, por meio da compreensão de seus motivos particulares e de suas canções em especial. Os desdobramentos da lógica de justaposição de elementos musicais, em que o conflito entre exuberância orquestral e fundamento do samba ganhava uma figuração, apareciam como o campo de atuação destes dois LPs.

O primeiro disco (*Paulinho da Viola I, 1971a*) trazia em seu cerne um trabalho em que o esmero expressivo saltava a primeiro plano. De imediato, podemos perceber que neste disco não havia mais lugar para a culminância da exuberância orquestral – os arranjos buscavam, sobretudo, dialogar com os pressupostos poético-musicais das canções, e não mais sobrepor a orquestração às estruturas formais. O material musical trabalhado no disco era variado, mas respondia a uma dinâmica de fundo, como podemos perceber na análise das canções em particular. Do samba-enredo de “Lapa em três tempos” ao choro de “Abraçando Chico Soares”, passando pelo samba-canção de “Coração”, o que Paulinho da Viola advogava na organização do LP era a liberdade de escolha dos materiais musicais – ela não se desfazia do amplo cerne popular definido anteriormente, exatamente porque a partir dali era ele que dava as coordenadas estruturais e sustentava a abertura expressiva. Qualquer que fosse o estilo cancional adotado, qualquer que fosse o material musical utilizado, ele estava de pleno acordo com a substância íntima das canções – nenhuma orquestração se empunha mais à canção a despeito de seu conteúdo objetivo, por assim dizer. Esta liberdade, esta emancipação do material musical, contudo, não deve ser vista como um ecletismo vulgar, próprio da indústria fonográfica, maneira pela qual um cancionista se adéqua aos ventos do mercado. Estes discos em especial e a obra de Paulinho da Viola desde então só podem ser avaliadas se se reconhece o fundamento cancional, a idéia geral do trabalho, que ganha motivos formais e expressivos de acordo com o detalhe basilar de cada canção particular.

Escutando atentamente a canção “Para ver as meninas”, por exemplo, percebe-se que sua organização não era convencional, ainda que não fugisse da estrutura básica de um samba, que era o seu cerne. As indicações fundamentais que nos conduzem ao cerne estavam no

²⁰ Os dois discos lançados em 1971 levam o criativo nome de *Paulinho da Viola*. Para evitar confusão, chamaremos de *Paulinho da Viola I* para o LP que começa com “Num samba curto” e *Paulinho da Viola II* para o que começa com “Perder e ganhar”.

trabalho expressivo desta canção. Nela, temos a voz sutil de Paulinho da Viola, acompanhada por um violão singelo, mais uma caixinha de fósforos e um cravo. O virtuosismo de Elton Medeiros na caixinha de fósforos era algo desconcertante, ainda mais se considerarmos que todo o aparato percussivo do samba estava sintetizado neste típico não-instrumento, tomado de empréstimo de objetos vulgares do cotidiano e elevado ao ponto de alta elaboração artística. A redução estrutural dos instrumentos percussivos do samba à caixinha de fósforos resultava numa expressão singular, exatamente porque se erigia numa sonoridade sutil, em princípio contrária à batucada peculiar do samba, mas que realçava o caráter concreto oriundo diretamente do cotidiano popular, que encontrava em objetos comuns meios de figuração musical. Uma caixinha de fósforos não é um instrumento, mas assim utilizado no universo popular do samba, em sua cristalização nas rodas e afins, denota uma série de questões de grande relevo para a compreensão do caráter musical do samba. Na canção de Paulinho, ela era a síntese do aparato percussivo, reconhecido como elemento característico do samba, num gesto extremamente sutil que espera desconcertar audições estruturais refinadas, já que a performance de Elton Medeiros é digna de um virtuose refinado. Do outro lado, havia o cravo de Cristóvão Bastos. Nisto, cristalizava-se com sinal trocado aquele interesse de atualização dos materiais musicais, na figura de um instrumento “morto”, de tudo longe dos naipes de cordas ou de metais que em geral recheiam as orquestrações, mais ainda dos instrumentos eletrificados que estavam se consolidando na experiência musical brasileira, assim como (e principalmente) dos próprios instrumentos constitutivos da batucada de samba. Um cravo costuma ser entendido como um instrumento de um universo musical erudito (é o mote supremo de um Bach e seu *Cravo Bem-temperado*, por exemplo), devendo contrastar absolutamente com a caixinha de fósforos. Tocar um cravo é habilidade de poucos, uma raridade amplificada por sua completa desapareição dos materiais musicais disponíveis. Certamente, o cravo dista não só dos instrumentos usuais da indústria fonográfica, mas principalmente dos instrumentos utilizados num samba. Logo, sua utilização em um samba gravado em disco deve ser entendida como absolutamente pouco convencional, uma inovação estética.

Para ver as meninas (1971)

Paulinho da Viola

Silêncio por favor
Enquanto esqueço um pouco
A dor do peito
Não diga nada
Sobre meus defeitos

Eu não me lembro mais
Quem me deixou assim

Hoje eu quero apenas
Uma pausa de mil compassos
Para ver as meninas
E nada mais nos braços
Só este amor
Assim descontraído

Quem sabe de tudo não fale
Quem não sabe nada se cale
Se for preciso eu repito
Porque hoje eu vou fazer
Ao meu jeito eu vou fazer
Um samba sobre o infinito

Estes dois elementos centrais do arranjo da canção sugeriam que o imperativo categórico de atualização a qualquer preço não seduzia o trabalho de Paulinho e o “moderno” não se apresentava em um viés progressista (o cerne da afirmação tropicalista), nem, ao contrário, estaria imobilizado em um pretenso “padrão tradicional” do samba numa possível diretriz engajada, a que ele respeitava e também dava consecução, como fixador da perspectiva popular que animava seu trabalho. O caráter abstrato de sua busca por um “samba sobre o infinito”, contemplativo, como sugeria a letra, exigia um esmero novo na preparação da canção como um todo, evidenciado pelo fino trato de elementos escolhidos a dedo. A conjugação de um instrumento “morto”, e que por isso mesmo ganhava uma aura de atemporalidade, com o não-instrumento encontrado nos objetos do cotidiano (portanto imediatos, contingentes), ambos empregados na conformação de um samba contemplativo, abstrato, mas que exatamente nestes termos davam uma resposta autêntica para os entraves concretos, históricos, indicava um rumo pouco usual e desprezado na experiência musical brasileira. O campo de liberdade que Paulinho da Viola exigia para si era extenso, como que sugerindo que ao interesse popular de expressão tudo era permitido – e isso não redundava mais na supressão de sua presença mediante um esforço de atualização progressista, mas no desencadeamento de um leque de opções que dava ao povo aquilo que lhe era de direito. Libertar-se da inexorabilidade de tal ou qual instrumentação, projeto almejado por Paulinho da Viola, e reconhecido por Caetano Veloso como um sinal dos tempos (que Paulinho ignorava, caindo aí supostamente por espírito juvenil), não se alcançava apenas caindo no rumo da adoção sem mais dos instrumentos eletrificados que ganhavam estatuto absoluto naquele instante. A emancipação do material dizia respeito a encontrar a equação certa de acordo com o cerne formal de cada canção. Um samba contemplativo como “Para ver as meninas”, interessado nada mais nada menos que no infinito, se organiza sutilmente em

camadas cancionais. Um instrumento barroco, superado pelo piano (outrora alçado a instrumento musical máximo e ainda naquele momento de grande valor) e sem grande incidência na música brasileira, com suas notas em *staccato*: a adoção do cravo indica bem a noção de infinito que define este samba, uma desconfiguração da temporalidade linear e uma nova diretriz por meio da qual as razões devem ser encontradas com grande esforço especulativo. O instrumento é não-convencional, o que sugere uma atitude de vanguarda, mas que em nada estava *up to date* ao pretensão vanguardismo tropicalista, de adoção atualizadora (ou o velho “influxo externo”?) de guitarras como estratégia de choque – Paulinho era, aí, absolutamente moderno, sem ser novidadeiro. Ponto fundamental estava também nos momentos em que Elton Medeiros percutia a caixinha de fósforos com grande velocidade, de forma assustadoramente firme, numa pulsação que não se perde ritmicamente, a ponto de sugerir uma segurança musical em um tipo de execução instrumental absolutamente alheia ao modelo musical estabelecido. Mas, principalmente, Paulinho aludia à “pausa de mil compassos”, elemento fundamental para a contemplação. Se levarmos em consideração que sua aparição musical se dava especificamente e de fato na suspensão (pausa) da linha melódica do canto (após anunciar que desejava apenas uma pausa de mil compassos, a melodia continua com pausas por alguns compassos, criando uma lacuna entre dois versos contíguos), reconhece-se que o desejo que o tempo seja suspenso para a contemplação dirige-se apenas um elemento cancional, o elemento denotador da letra. O infinito da canção se apresenta quando a letra entra em suspenso e se torna música pura, uma música decerto inusitada. Este era, enfim, o sentido da emancipação do material musical em Paulinho da Viola. Com isso, cada samba “autêntico”, “tradicional”, que aparece neste disco, mesmo no mais íntimo da estrutura musical, relembra às canções de onde brota sua força e seu destino, mas não exigia uma fidelidade esdrúxula, e sim um compromisso de fundo, de emancipação. Uma força utópica se depreende deste compromisso, que assim não se furta a comentar aspectos variados, conteúdos que vão do consumo à história da Lapa carioca, passando pela filosofia do samba ou pelos dentes alegóricos de “Vinhos finos... cristais”.

No segundo disco (*Paulinho da Viola I, 1971b*), permaneceram certos momentos da justaposição de motivos do samba e exuberância orquestral que redundam na culminância desta última, mas nunca a ponto de se firmar totalmente, muito menos de determinar o cerne argumentativo do LP. Certamente, tratava-se de um sutil recuo diante da abertura dos materiais musicais utilizados no disco anterior. Mas, significava também o assentamento de certos parâmetros postos em dúvida pela exuberância já apresentada como inevitável. A utilização de um coral na canção “Perder e ganhar”, por exemplo, reivindicava para si o

fundamento popular tal qual já havia se organizado nos primeiríssimos discos de Paulinho da Viola ainda com o conjunto “A Voz do Morro”. A presença em forma de homenageado de Nelson Cavaquinho em “Sol e Pedra” caracterizava o campo de afinidades formais de Paulinho da Viola, assim como a nitidez com que se ouviam os instrumentos característicos do samba do Estácio em todas as canções definia as filiações estruturais e os interesses específicos. A expressividade do partido-alto em “Moema morenou” caminhava no mesmo sentido. Enfim, consolidava-se na obra de Paulinho da Viola o espaço de apresentação fonográfica dos gêneros de samba, do partido alto ao samba-canção, do samba de gafieira ao samba-enredo, como figurações das resultantes (afirmativas ou negativas) da mediação pelas técnicas de gravação a que a música se viu impelida no século XX, sempre compreendendo que seu caráter popular era soberano, ainda quando submetido a elementos novos. Temáticas variadas, inusitadas ou triviais, abstratas ou concretas, sempre bem definidas em seus propósitos internos, sugeriam que a abordagem musical popular não precisaria se restringir ao que lhe era definido como próprio. Desta feita, a maturidade musical de Paulinho da Viola estava definitivamente consolidada – vinha como um pressentimento, um vislumbre que não se completa, uma aparição, autêntica e forte, porque popular, da promessa de felicidade.

II/3.2. “ONDE A DOR NÃO TEM RAZÃO”: LUTO E MELANCOLIA NA CANÇÃO DE PAULINHO DA VIOLA.

Durante a década de 1970, Paulinho da Viola gravou uma série de 10 discos – além dos já citados *Foi um rio que passou em minha vida* (1970) e os dois discos chamados *Paulinho da Viola* (ambos de 1971), o cancionista gravou *Dança da Solidão* (1972), *Nervos de Aço* (1973), *Paulinho da Viola* (1975), *Memórias Chorando* e *Memórias Cantando* (1976), *Paulinho da Viola* (1978), culminando com o exemplar *Zumbido* (1979). Era um trabalho extremamente caprichado, contando inclusive com as excelentes capas desenhadas por Elifas Andreatto. Neste período bastante fértil, Paulinho da Viola produziu uma série de canções reconhecidas como clássicas no universo da música popular brasileira, além de ter regravado outros tantos clássicos do samba que hoje são conhecidas exclusivamente por meio de sua voz. Ressalte-se a singular capacidade de amalgamar produções recentes, algumas das quais entendidas como “experimentalismos” (tal qual “Roendo as Unhas”), outras como comentário social (o suicídio e a música de Chico em “Comprimido”), outras tantas como “defesa da tradição” (tal qual “Argumento”), com produções entendidas por mais antigas, de “Eu sou assim” e “Chico Brito” ao disco duplo de *Memórias*. As determinantes destas canções são variadas, mas em geral fixou-se a figura de Paulinho da Viola como defensor de uma tradição.

Desconcerta esta idéia o fato marcante de que Paulinho da Viola se tornou “padrinho” de compositores tradicionais da Portela, uma espécie de grande divulgador de samba e patrocinador da Velha Guarda. Logo ganha o título de sucessor de Paulo da Portela. Certamente, a noção de uma “defesa de tradição” é relativa, na medida em que aquilo que se defende é reconhecido como tradicional em relação a outra coisa determinada como mais atual. Paulinho da Viola, a bem da verdade, nunca aceitou bem o título de defensor de tradição, como vimos em sua crítica à postura nostálgica. A razão, difícil de destrinchar, é enfim fácil de compreender, se se ouve atentamente os discos de Paulinho em contraste com o desenrolar da experiência musical brasileira.

Já tivemos oportunidade de apresentar um aspecto interessante do trabalho de Carlos SANDRONI (2001a), no que tange a uma história da relação entre samba e fonografia. Levando-se em consideração que o “samba do Estácio”, reconhecido como um cânone nas variáveis de samba, forma-se por um conjunto de aspectos cancionais, costumou-se identificar a ascensão deste paradigma de samba em sua totalidade ao universo fonográfico quando de sua consolidação no campo produtivo das rodas e adjacências, em fins da década de 1920 e início da década de 1930. Sandroni, ao longo de sua pesquisa, se deparou com o problema de que um aspecto fundamental do “samba do Estácio” (qual seja, o naipe percussivo e suas variações métricas e rítmicas) estava como que ausente das gravações de nomes-chave deste paradigma no calor de sua consolidação (por exemplo, Ismael Silva) – o “samba do Estácio” entrou e fixou-se no campo fonográfico aos poucos, iniciando pela melodia do vocal (no intrigante trabalho de Francisco Alves), passando pela adoção de novos timbres, até sua aparição em definitivo, levando ainda em consideração as variações temáticas dos conteúdos literários. Todos estes aspectos se encontravam em sua plenitude e inteireza, seguramente, na obra de Paulinho da Viola. Pelo caráter ideológico assumido naquele momento no que diz respeito à “cultura popular”, um trabalho com o samba só poderia ser compreendido pela rubrica da “defesa da tradição” – nisto se unem admiradores variados da obra de Paulinho, de “tradicionalistas” a pós-modernos. Mas, o que se observa é que, do ponto de vista desta articulação entre forças produtivas e relações de produção enfeixadas no universo da fonografia e radiodifusão, a obra de Paulinho da Viola modifica categoricamente a linearidade temporal assumida como definidora da experiência musical brasileira, em geral compreendida por uma visão progressista de “linha evolutiva”. À noção de que havia uma tradição na música popular brasileira que precisava ser resguardada Paulinho da Viola responde com a afirmação de que o samba estava vivo, quanto mais porque se fixava em sua inteireza no campo fonográfico e, por isso mesmo, era capaz de produzir inovações cancionais

desdobrando-se a partir de sua própria experiência. Quando Caetano Veloso afirma, enfim, que Paulinho da Viola não dava atenção ao ambiente pós-bossa nova e que, conseqüentemente, existia como se não conhecesse Tom Jobim, João Gilberto ou mesmo Carlos Lyra, pretende determinar com isso que a solução progressista, cujo ápice seria a afirmação tropicalista, era a única que conhecia o verdadeiro sentido da música popular brasileira. A simples idéia de que, objetivamente, o trabalho de Paulinho da Viola fundava-se nos mesmos alicerces que redundaram na bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim, encarando a questão desde um ponto de vista que não se rendia a um progressismo, ainda é inviável para a sustentação da afirmação tropicalista. Como esta se tornou a explicação oficial da música popular brasileira, a Paulinho da Viola sempre coube o digníssimo papel de defensor da tradição – coisa aceita de bom grado pela reação contra o tropicalismo, no que se escorregava para uma compreensão vulgar da experiência musical brasileira. Paulinho da Viola é a aparição de um aspecto subterrâneo da promessa de felicidade sintetizada em Tom Jobim e João Gilberto: enquanto a modernidade bossanovista representava uma promessa nacional, tal qual uma trilha sonora do nacional-desenvolvimentismo, as canções de Paulinho da Viola, posteriores à bossa nova, representaram que as forças populares, por meio do samba, sustentavam a promessa de felicidade em outro patamar, que nunca esteve alheio à dinâmica moderna da experiência musical brasileira, mas não se reduzia a seu viés progressista.

Tome-se, por exemplo, a canção “Coisas do mundo, minha nêga”. Gravada originalmente no disco *Paulinho da Viola* (1968), Paulinho decide regravá-la no disco *Memórias Cantando* (1976). Segundo a justificativa do encarte do LP, assinado por Paulinho da Viola, a regravação era oportuna porque a primeira “se encontra[va] fora de catálogo e não foi muito bem feita”. Ela forma um caso especial nas *Memórias* de Paulinho da Viola. Uma parte significativa de *Memórias Cantando* é feita de canções do próprio Paulinho – exatamente como os demais discos, há regravações de outros autores e canções inéditas. “Coisas do mundo, minhas nêga” é um caso novo, em que Paulinho regrava a si mesmo. Levando-se em consideração que o mote do disco está nas “memórias”, é preciso ficar claro que não se trata de rememorar canções antigas prediletas – as canções de velhos sambistas sempre estão presentes nos trabalhos de Paulinho da Viola. O que o cancionista deixa claro com este LP, em tudo semelhante aos demais, é que suas composições se constituem a partir de memórias – no encarte, isso fica bem claro com a insígnia de “MEMÓRIA DO POVO BRASILEIRO”, assim mesmo em caixa alta. E o que o “povo brasileiro” encarnado na obra de Paulinho da Viola lembra desta própria obra? A regravação de “Coisa do mundo, minha

nêga” é sintomática, ao aparecer no disco que pretende fixar as memórias como matriz produtiva das canções, na medida em que lembra de si própria, reorganizando aquilo que ela fora. Toda aquela exuberância orquestral dá lugar a um legítimo samba tal qual o conhecemos. Todos os elementos característicos do paradigma do Estácio, tal qual conceituado por SANDRONI (idem) estão lá, límpidos, sem adições alheias, sem motivações outras – concretizavam-se como elementos deflagradores de memória. Mas, como se vê, esta memória reconstrói aquilo que lembra, ao invés de simplesmente se deter em repetir identicamente o que estava feito. As memórias são veículo de construção da história, não sua pá de cal. No caso de “Coisas do mundo, minha nêga”, ouvimos nitidamente esta história sendo reconstruída de maneira que a memória popular retoma para si seus feitos – aquilo que antes pagava tributo a uma exuberância orquestral que não reverberava nem um pouco na estrutura íntima da canção agora se expressava segundo os materiais musicais que finalmente conseguiam apresentar-se.

Coisas do mundo, minha nêga (1968)

Paulinho da Viola

Hoje eu vim, minha nêga,
Como venho quando posso
Na boca as mesmas palavras
No peito o mesmo remorso
Nas mãos a mesma viola
Onde gravei o teu nome
Nas mãos a mesma viola
Onde gravei o teu nome

Venho do samba há tempo, nêga,
Vim parando por aí
Primeiro achei Zé Fuleiro
Que me falou de doença
Que a sorte nunca lhe chega
Está sem amor e sem dinheiro
Perguntou se eu não dispunha
De algum que pudesse dar
Puxei então da viola
Cantei um samba pra ele
Foi um samba sincopado
Que zombou do seu azar

Hoje eu vim, minha nêga,
Andar contigo no espaço
Tentar fazer em teus braços
Um samba puro de amor
Sem melodia ou palavra
Pra não perder o valor
Sem melodia ou palavra
Pra não perder o valor

Depois encontrei Seu Bento, nêga,

Que bebeu a noite inteira
Estirou-se na calçada
Sem ter vontade qualquer
Esqueceu do compromisso
Que assumiu com a mulher
Não chegar de madrugada
E não beber mais cachaça
Ela fez até promessa
Pagou e se arrependeu
Cantei um samba pra ele
Que sorriu e adormeceu

Hoje eu vim, minha nêga,
Querendo aquele sorriso
Que tu entregas pro céu
Quando eu te aperto em meus braços
Guarda bem minha viola, meu amor e meu cansaço
Guarda bem minha viola, meu amor e meu cansaço

Por fim eu achei um corpo, nêga,
Iluminado ao redor
Disseram que foi bobagem
Um queria ser melhor
Não foi amor nem dinheiro
A causa da discussão
Foi apenas um pandeiro que depois ficou no chão
Não tirei minha viola
Parei, olhei, vim m'embora
Ninguém compreenderia
Um samba naquela hora

Hoje eu vim, minha nêga,
Sem saber nada da vida
Querendo aprender contigo
A forma de se viver
As coisas estão no mundo
Só que eu preciso aprender
As coisas estão no mundo
Só que eu preciso aprender

Designamos no início que a obra de Paulinho da Viola corre segundo o paradigma do “samba da desilusão”. A “desilusão” aparece, ainda no mesmo *Dança da solidão* (1972) em que a flagramos inicialmente, como “desengano” – a ilusão ou engano que dá lugar à consciência deles por meio de uma perda, num estado em que o indivíduo encontra-se sozinho. Esta desilusão é categoricamente emendada em aspectos singulares de vidas individuais que, como vimos, são sintomas das particularidades do cotidiano popular. Não há exemplo mais evidente disso do que “Coisas do mundo, minha nêga”, em que o sambista, voltando do samba, percorre a cidade observando casos de indivíduos (seu Bento, Zé Fuleiro, um homem morto), cantando sambas na hora sobre as questões prosaicas ali aprendidas e os recontado depois para a “nêga”, com quem espera aprender a forma de se viver. “As coisas estão no mundo/Só que eu preciso aprender”: o samba é o resultado da observação das “coisas

do mundo”, que dizem respeito a aspectos singulares do cotidiano popular, da bebedeira à morte, contados caso a caso e em ato pelo sambista, relembrando os momentos como forma de aprendizado. O sambista narrador de “Coisas do mundo, minha nêga” dedica tempo especial a cada caso contado, sem a pressa de ir embora e demonstrando-se capaz de reconhecer a verdade intrínseca a cada caso singular. Só aí Pedro Alexandre SANCHES (2000, p. 253) já vê a caracterização de um humanismo na obra de Paulinho da Viola, num sentido de igualitarismo relativista, em que cada experiência vale por si. Tal qual já foi argumentado, o concreto na obra de Paulinho da Viola tem um caráter muitíssimo importante – uma atenção absoluta aos detalhes mínimos de acontecimentos prosaicos que se determinam reciprocamente com a compreensão da abstração que lhe explica por alto: as coisas que estão no mundo, o que são? São os temas universais como amor, morte, solidão, ou são estes reconhecidos em suas aparições singulares, que recolocam estes universais em outro patamar, nitidamente uma compreensão popular dos problemas? Assim, mesmo este humanismo de caráter igualitarista não surge pelo alto, mas é oriundo das forças populares que são mobilizadas por meio do material cancional do samba.

Sanches vê melhor caracterização de tal humanismo pelo prisma da “melancolia”; esta vale por uma caracterização especial da “desilusão”. Como é evidente, esta melancolia fecha o argumento no indivíduo, na medida em que estamos num terreno abertamente psicologista. Por exemplo, Sanches mostra a articulação “(...) entre a melancolia pessoal intrínseca ao narrador e a alegria implícita em qualquer samba” (idem, p. 265), tomando o exemplo de “Roendo as unhas” (1973). Neste caso, a “melancolia” seria uma motivação externa ao samba (ou um desígnio de apenas uma de suas partes), e não um elemento imanente a este. Esta exterioridade está designada pelo caráter da determinação psicológica do narrador – levando adiante os termos de Sanches, o samba não seria melancólico, mas o sambista. Conhecemos a distinção operada por Freud entre “luto” e “melancolia” (FREUD, 206, p. 99 e seq.), de grande valia para operar neste terreno. Centralizando a questão na “depreciação do sentimento de Si”, Freud apresenta o básico da questão: “No luto, o mundo tornou-se pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu que se empobreceu” (idem, p. 105). A adoção a fórceps de categoria psicanalítica em contexto estético sempre é temerária, quanto mais porque, em última instância, com tal categoria espera-se apresentar o ânimo social da questão. Por isso, o cuidado conceitual de Sanches desliza o termo “melancolia”, quando reconhecido na intimidade formal de uma canção, para designar um estado de espírito do narrador e não do samba, que se determina em veia contrária. Mas, o narrador é parte integrante e inalienável do samba, razão pela qual determiná-lo em contornos psicológicos como que alheios ao samba

não colaboram; por isso, Sanches sugere uma dialética entre alegria e melancolia, dialética essa cujo resultado é mais ambivalente do que negativo ou sintético, talvez pela insistência analítica de determinação em partes distintas que agregariam cada vetor desta dialética. Em outros momentos, este par antagônico aparece segundo o contraste entre dionisíaco e apolíneo. Sem prejuízo do cuidado conceitual de Sanches, não haverá problema de deslocarmos a noção de melancolia, afeita ao sambista (narrador interno ao samba), rumo ao samba ele mesmo – a bem da verdade, não é outra coisa que está sugerido no texto de Sanches, na medida em que sua disposição literária diante da canção acaba por enredar-se nos desígnios do narrador, mesmo quando percebe contradições entre as partes de uma canção. Este deslocamento, contudo, desmanchar-se-ia numa aporia, tendo em vista que os sambas de Paulinho não se empobrecem em si mesmos, não reivindicam para si uma punição e, a bem da verdade, sabem muito bem qual a perda sofreram. Assim o seria, a não ser que não se queira manter a coesão segundo os termos e conteúdos psicanalíticos, e a melancolia seria tão-somente um estado de tristeza diante de uma perda – este, percebe-se, é o trabalho de luto, a que o possível desejo de punição não está determinado pela “degradação do sentimento de Si”. De fato, estamos diante de um samba cujo cerne é uma perda, e há um extenso trabalho de reconhecimento desta perda, cujo desdobramento é de fato doloroso, para continuar com os termos de Freud, conforme podemos observar, por exemplo, na lentidão insistente da grande maioria dos sambas de Paulinho. Mas, o samba não se apresenta segundo um sentimento de culpa no que tange esta perda, e, mais ainda, sabe perfeitamente qual é o núcleo motriz dela. Tanto sabe que, por isso mesmo, estabelece uma propulsão utópica como seu fundamento. “Roendo as unhas” é a projeção cancional mais evidente da ausência de melancolia nas canções de Paulinho da Viola.

Roendo as unhas (1973)

Paulinho da Viola

Meu samba não se importa que eu esteja numa
De andar roendo as unhas pela madrugada
De sentar no meio fio não querendo nada
De cheirar pelas esquinas minha flor nenhuma

Meu samba não se importa se eu não faço rima
Se pego na viola e ela desafina
Meu samba não se importa se eu não tenho amor
Se dou meu coração assim sem disciplina

Meu samba não se importa se desapareço
Se digo uma mentira sem me arrepender
Quando entro numa boa ele vem comigo
E fica desse jeito se eu entristecer

Sanches reconhece bem o movimento que vai do indivíduo ao todo e volta. Ao apontar uma menor incidência deste movimento em “Onde a dor não tem razão” (1981), reconhece aí um fraco centramento no indivíduo. Mas, em se tratando da obra de Paulinho, em que os jogos metafóricos e as desinências alegóricas são uma possibilidade, não há nada que desmobilize a idéia de que esta dor seja algo além de um mal de amor, ou, por ser isso mesmo, uma dor subjetiva, singularize em termos fortes uma disposição diante do mundo. É preciso então reconhecer que o samba de Paulinho não se faz analiticamente – este recurso é uma tabula para suportar argumentos interpretativos, mas, a bem da verdade, a própria dinâmica sugerida por Sanches não comporta o engessamento analítico, de sorte que se há algo que aproxime o samba da melancolia, ele se encontra em elementos variados e nem sempre uniformes. Logo, o dispositivo que agregaria uma força contraditória à “degradação do sentimento de Si” nem sempre é um conteúdo denotativo da letra da canção, que de imediato revela ou sugere uma possibilidade além do contato óbvio. Como vimos, muito do caráter musical das canções determinam desde já o fundamento social e histórico do problema. Destrinchá-lo sem cair na armadilha de encontrar tradição onde não existe nem solo firme é uma das possibilidades de fugir do engodo crítico – o samba, tal qual o conhecemos, ganhava pleno direito de existência fonográfica apenas ali em Paulinho da Viola, que, com isso, era tão moderno quanto seus pares. Esta luta pelo direito de cidade ao samba no universo fonográfico determina o lastro da obra em questão. Este resultado, cujo cerne é uma vitória das forças populares contra os dispositivos sócio-raciais das classes dominantes brasileiras, sabe muito bem em qual período histórico vive. Ou seja, não há melancolia nos sambas de Paulinho da Viola: a “desilusão” não é uma determinação melancólica, porque ela tem conteúdo objetivo conhecido. O que é possível reconhecer nas canções de Paulinho da Viola é que o “samba da desilusão” indica uma perda da ingenuidade, na medida em que as diversas perdas singulares que arrasam as vidas dos indivíduos apresentados têm seus conteúdos objetivos reconhecidos naquela força motriz conservadora. Não só isso, como o samba citado de 1981 indica que o fundamento último deste “samba da desilusão”, cujo ápice está nas obras de Paulinho da Viola nos anos 1970, está na reconciliação com o lugar onde a dor não tem razão. A dor é a desinência daquele momento e daqueles sambas, mas tem conteúdo evidente, a utopia indica o rumo de sua superação. Ao contrário do que se esperaria num estado melancólico, o rumo está indicado, ou ao menos existe. A derrota das forças populares em um sentido histórico amplo, cuja contingência estava no golpe civil-militar de 1964 e sua continuação em forma de ditadura, contra o que o

“samba da desilusão” espera reagir, não o fez desistir das possibilidades da promessa de felicidade, que ali encontrava seu verdadeiro lugar. Aprender as coisas do mundo, nos termos de Paulinho da Viola, era o passo exato para alçar-se ao lugar onde a dor não tem razão (e qual é a razão da dor, se não a contingência histórica ampla e sua singularização?), onde a fonte de água pura acaba, enfim, com a amargura.

Onde a dor não tem razão (1981)

Paulinho da Viola - Elton Medeiros

Canto
Pra dizer que no meu coração
Já não mais se agitam as ondas de uma paixão
Ele não é mais abrigo de amores perdidos
É um lago mais tranquilo
Onde a dor não tem razão
Nele a semente de um novo amor nasceu
Livre de todo rancor, em flor se abriu
Venho reabrir as janelas da vida
E cantar como jamais cantei
Esta felicidade ainda

Quem esperou, como eu, por um novo carinho
E viveu tão sozinho
Tem que agradecer
Quando consegue do peito tirar um espinho
É que a velha esperança
Já não pode morrer

Entre 1965, ano do musical *Rosa de Ouro*, até 1973, ano em que grava *Nervos de aço*, o “samba da desilusão” de Paulinho da Viola fixa seus termos de produção. A partir de então, consolidados os parâmetros cancionais, esboçados nos discos de 1971 como reação à exuberância orquestral a que subjugarão o samba no disco de 1968, Paulinho vislumbrou a possibilidade de acusar frontalmente os desmandos musicais em torno daquilo que se convencionou chamar de MPB. “Argumento”, gravada em 1975 no disco *Paulinho da Viola*, é o manifesto de Paulinho contra a proeminência de influxos externos sobre o samba, tomado como índice da música popular brasileira. O disco está aquém dos imediatamente anteriores, num sinal de cansaço que vai ser devidamente desdito com o projeto *Memórias*, de 1976 – este pode ser entendido como a revalidação dos termos cancionais de Paulinho. Mas, em meio a um disco desigual, “Argumento” desponta como a caracterização definitiva de Paulinho sobre os rumos da música popular brasileira. Ela é contemporânea daquelas afirmações de Paulinho no ciclo de debates da cultura contemporânea, realizado no Teatro Casa Grande. Tomada assim, em separado e sem aviso prévio, “Argumento” parece uma defesa do

tradicionalismo. Mas, uma audição atenta mostra o quanto este samba conecta-se aos termos cancionais da obra de Paulinho expostos até aqui.

A contínua batalha que os elementos cancionais do “samba do Estácio”, reconhecidos em sua estatura de expressão da cisão sócio-racial brasileira, travaram para garantir direito de cidade na indústria fonográfica carregam as tintas do processo de tal forma que no momento em que tais elementos conquistaram sua posição em um LP a sugestão de sua manutenção parece um tradicionalismo tacanho. A sutileza de Paulinho aqui é seu trunfo: não há preconceito, muito menos “mania de passado”, pois aquele samba que sustenta o manifesto de Paulinho, com todo o aparato de que tem direito, estava ali mais vivo do que nunca exatamente naquele momento. A canção aponta para uma crise, uma turbulência, uma dificuldade de estabelecer marcos de compreensão histórica; este nevoeiro pode ser compreendido das mais variadas formas, mas como sabemos que o contexto de obras da experiência musical brasileira, que àquela altura do campeonato já respondia baixo a sigla MPB, não está desvinculado do contexto social e político, que àquela altura permanecia sob os auspícios da violência de generais, não é preciso decidir: o nevoeiro é o sinal de uma crise nos marcos das forças populares. A urgência é evidente a cada passo das canções de Paulinho, mas nem por isso a pressa toma conta do pedaço. Neste caso, a sugestão de “levar o barco devagar” responde aos mais variados fatores, estabelecidos pela velocidade do capitalismo que a tudo arrasa; assim, a urgência se enfrenta com paciência. Nos termos de um samba meditativo, como o próprio nome da canção já insinua, “Argumento” funciona como marco conceitual dos sambas em questão, sugerindo uma periodização para a obra de Paulinho da Viola entendida pela via das forças populares que a perpassam. Até este disco de 1975, Paulinho da Viola consolidou a emancipação popular do material cancional, que desde aí já não se bastava mais como elemento fonográfico, obrigando-se a novas elaborações. Depois do período de aprendizado em meados de 1960 com o *Rosa de Ouro* e o conjunto *A Voz do Morro*, Paulinho gestou um projeto de solidificação da linguagem cancional do samba (cujo marco zero é *Samba na Madrugada*), que entra em contradição com os próprios termos fonográficos (como vimos no disco *Paulinho da Viola*, de 1968) e que só vai se dar por completo com os discos de 1971. Os dois discos seguintes, *Dança da Solidão* (1972) e *Nervos de Aço* (1973) são os LPs do auge deste projeto, na medida em que ambos aparecem como resultado de coesão cancional plena, mas que mostra esgotamento no disco de 1975, disco desigual, amorfo, ainda que este guarde nele a canção emblemática do período. Os próximos passos iriam comportar o projeto das *Memórias* (que contém um LP inteiramente dedicado ao choro, de caráter exclusivamente instrumental), bem como *Zumbido* (1979), disco articulado

com um show de altíssimo nível, produzido na intenção de estabelecer relações com os debates em torno do racismo e da figura de Zumbi, além de outro LP muito bem engendrado, de nome *Paulinho da Viola* (1978). Estes três últimos mostram a capacidade de elaboração estética de Paulinho, retomando a força de conjunto dos discos de 1972 e 1973. Estamos diante do quadro cancional de elaboração de um samba utópico, como vimos, devotando suas energias para o pressentimento de possibilidades a advirem das forças populares ali concentradas. O início da década de 1980 marca o momento de transição de gravadoras e dificuldades fonográficas, período que vai ficar marcado com uma baixa produção de discos, ainda que os shows mantenham a solidez dos projetos da década de 1970. Daí em diante, Paulinho terá que lidar com sua passagem contraditória para o panteão dos clássicos. Após três discos sem o mesmo brilho dos anteriores (com exceção, talvez, para *Prisma Luminoso*, de 1983, o último deles), Paulinho só voltará a gravar em 1989. Material de relevo, porém, só surgirá de fato em 1996, com *Bebadosamba*: a chamada dos mestres do samba mostram que um espectro continua rondando a experiência musical brasileira.

As canções de Paulinho da Viola nos indicam uma maneira de compreensão das perspectivas de esquerda diante do desmoronamento dos projetos populares pela violência do golpe militar e a conseqüente ditadura, que nos interessam também como aprendizado para a atualidade. Da figuração musical de indivíduos, entendidos como a singularização do sujeito histórico portador das esperanças populares, resignificados a partir das fraturas de seus cotidianos, sofrimentos pessoais, interesses particulares, e toda a sorte de dificuldades peculiares à sobrevivência dilacerada em uma sociedade cindida, racialmente perversa, podemos recolher a chave para o entendimento de que aqueles que ali apareciam eram os deserdados de um projeto popular que nem chegou a se constituir, e que arrebentou no lado dos mais fracos, como sempre, mas que nestes se mantinha vivo na única forma verdadeira e plena – o da desilusão e do pressentimento.

Secção III

Chico Buarque e a promessa de felicidade

- Secção III, Capítulo 1 -

A comiseração como fundamento estético e político

III/1.1. SOCIABILIDADE DA FARRA.

Se em 1966 Chico Buarque não era mais um desconhecido, por certo foi nesta data que chegou ao sucesso. A partir daí, aquele ambiente boêmio, em que jovens universitários ou aspirantes a cantor apresentavam suas canções em festas, pequenos shows ou noitadas, cedeu o lugar privilegiado na vida do cancionista a outro ambiente nela também já presente desde sempre, o da *indústria cultural*. Chico Buarque passava, assim, a fazer parte do universo do estrelato. Não sendo um universo novo (como já tivemos oportunidade de aludir na Parte I desta tese), nos anos 1960 ele adquiriu novos elementos (o que não caracteriza um “desenvolvimento” estético, mas a apresentação de novas fórmulas e esquemas para a estrutura geral do sistema mundial produtor de mercadorias musicais) — no campo cancional, tratava-se da “Era dos Festivais”, como apelidou o momento Zuza Homem de Mello (2003, passim). Como se sabe, “A banda” (1966) foi exatamente a responsável maior pelo início do estrelato de Chico Buarque – possivelmente, a canção que desencadeou definitivamente o sucesso comercial daquilo que viria a ser conhecido pela sigla MPB. De outro lado da questão, “A banda” apresenta-se como o resultado de um desejo de vitória individual de Chico Buarque. Numa espécie de biografia do músico, Humberto Wernek revela duas hipóteses para a gênese da canção, entre elas a que o músico se lembra e adota como oficial:

Há quem jure que a idéia de compor essa marchinha, seu primeiro grande sucesso, lhe veio ao assistir à troca de guarda da rainha em frente ao Palácio de Buckingham, em Londres, durante a viagem com *Morte e Vida Severina*. Sem excluir essa hipótese, o que ele se lembra é de uma noite no Sandchurra, um bar que havia na Galeria Metrópole, no centro de São Paulo, em que ouviu Gilberto Gil cantar o *Rancho da rosa encarnada*, e pensou: tenho que fazer uma música para ganhar dessa aí no festival (WERNEK, 1989, p. 66).

No trecho acima, vemos uma descrição do ambiente musical da farra da década de 1960, certamente de esquerda, que efetiva sua atividade boêmia num bar, em que cantores apresentavam sua produção sem maiores compromissos além da festividade, mas com nítido caráter de contraposição social (entre outros: a recusa ao trabalho e a sobriedade por este exigida, bem como uma grande dose de humor e diversão), sendo suas possíveis motivações estéticas tanto uma poesia tão característica como a de João Cabral assim como a “cultura

popular”. “A banda” surge das variadas preocupações compartilhadas deste ambiente, mas já apontando o festival como sua meta maior. Desta feita, Chico Buarque trabalhava para vencer no universo da indústria cultural (possivelmente retirando seu material não só daí como da experiência cênico-musical com *Morte e Vida Severina*), do qual ainda não tinha noção exata e que por certo não lhe parecia antagônico ao ambiente boêmio de esquerda – além de tudo, não é exagero afirmar que era idéia corrente naquele momento que a TV abriria as portas para as massas virem a ser o público principal de canções com intenções políticas, o que implica em dizer que, mal ou bem, havia um projeto alternativo de comunicação de massas. De qualquer modo, isso significa que, de alguma maneira, o ambiente boêmio vivia sob a batuta dos festivais, e vice-versa, e nessa simbiose ambos como que acabavam, por um lado, por mitigar o gume crítico oriundo não só da literatura brasileira, mas de certa experiência cultural que ainda não havia se rendido à indústria cultural por completo, e por outro lado sugeria um caminho (decerto frustrado e frustrante) de encontrar o público (o “povo”, confundido com o “telespectador”) vedado pelo golpe civil-militar de 1964. Não era a primeira vez que Chico Buarque concorria em um Festival. A primeira experiência se deu com “Sonho de Carnaval”, interpretada por Geraldo Vandré, em 1965, mas não obteve muito sucesso – foi eliminada depois de ficar entre as doze finalistas. Mesmo assim, a canção apareceu gravada como lado B no primeiro compacto de Chico Buarque, tendo por lado A “Pedro Pedreiro”, ainda em 1965. Além disso, Chico passou a manter um emprego na Record como estrela da casa e já conseguia viver apenas desta renda — o caminho para a profissionalização estava, portanto, inteiramente aberto.

Desde que se entendeu como artista, Chico Buarque respondia musicalmente tanto ao ambiente farrista e boêmio de esquerda quanto a seu emprego na televisão, rádio e gravadora – e assim ia sem chocá-los até o momento em que eles se tornaram indissociáveis. Inicialmente, esse segundo ambiente era entendido tão-somente como ganha-pão e divulgação da produção cancional, coisa que nem se acreditava ser emprego — o que contava mesmo para a produção artística era o ambiente boêmio, a *sociabilidade da farra*, que lhe dava o lastro de esquerda, de preocupação social e contraposição às convenções. Era daí, da boemia, que saía toda a carga produtiva de Chico Buarque e, em última instância, a ela era destinada. Menos do que uma produção artística de conhecimento, as canções serviam para animar a noite em um ambiente em estado de politização progressista à esquerda, como forma de não entregar todos os pontos ao ambiente opressor, ainda que não o contraponha na efetividade política. Nesse sentido mesmo, em que o mundo passa a caber num banquinho, violão e um pequeno ambiente, eles não deixavam de responder ao legado moderno de João Gilberto, de

quem tiravam a lição, mas o intimismo peculiar deste último passou a conflitar com outros interesses, tanto de escracho político quanto de coletividade necessária à boemia. Não custa lembrar ainda que de maneira muito pacífica esta sociabilidade da farra se encontrou com o ambiente da indústria cultural (e nem podia ser diferente, pois o padrão de medida vinha exatamente dela), ainda que sentisse alguma ojeriza moral com relação ao aspecto comercial de sua produção cancional, o que em quase nenhum caso apareceu como uma tentativa de negação do processo e da estrutura em que se enfurnaram (mas, como fariam isso? onde encontrariam suporte?). Em “A banda” há um resultado desses feixes históricos — disso a canção nos dá uma *figura*, por meio de um aspecto por assim dizer formal que nos ilumina o conhecimento dos antagonismos sociais no Brasil. E, para adquirir conhecimento crítico da experiência histórica brasileira, é preciso ouvi-la para além de sua identificação imediata com este mesmo processo histórico — é necessário entender no que ela (incluída na série em que está em disco) totaliza este processo, dando indicações para a compreensão das contradições constitutivas deste, sem se prender a ele de forma contingente.

Diversão, trabalho, sucesso, arte e política: em “A banda”, como em outras canções, há a sobreposição dessas diversas camadas. Mesmo não se organizando como uma *mediação estética que exige audição estrutural* (afinal de contas, conforme apresentado na parte I desta Tese, faz tempo Wisnik deixou bem claro que isto nunca esteve em jogo no campo musical no Brasil, e não seria mesmo o caso de ocorrer justamente na produção fonográfica de canções), só a fatura da canção pode nos indicar um caminho argumentativo que elucide um padrão social que não se desmente em si mesmo, mas na sua dinâmica e emaranhamento histórico. Ou seja: como elemento fugaz, banal, utilitário, funcional, voltado para o entretenimento, mas também ligado a elementos que não se originam imediatamente no protocolo comercial, seus detalhes nos concedem um fio para conhecer a história, mas não nos dão parâmetros críticos imanentes (sobre si e sobre a sociedade) — apenas no raciocínio sobre o processo como um todo, em seus desdobramentos estéticos e sociais (o que implica em lembrar a todo instante o argumento sobre a “noção de MPB” como impostura, apresentado na secção I desta Tese), aparecem os critérios desejados. Neste caso, a interpretação materialista da arte e da cultura não se desfaz da idéia de que por meio da compreensão do jogo de forças amplo em que se encontra uma canção é possível fazer uma crítica estético-histórica como crítica do capitalismo. Nas canções de Chico Buarque, por exemplo, podemos reconhecer os estragos causados pela separação entre produtores e os meios de produção, resultando em uma aceitação cada vez mais inapelável não só desta separação a partir da redenção ao “inexorável” mercado, como da “noção de MPB” como impostura justificativa deste

problema. A sociabilidade da farra a que Chico se filiava aparece em suas primeiras canções como aqueles que se distanciam da política efetiva não por uma decisão poética, lírica, mas sim pela força irresistível da indústria cultural – que abocanha tudo que a ela já estava destinado (tema de “Roda Viva”) –, principalmente num momento em que as relações possíveis com os espoliados (o “povo”) estavam suspensas pela força, fazendo uma disposição de esquerda aparecer tanto na posição de mais um produto qualquer como também na estranha figura do derrotado que guarda seus despojos como louros da vitória. Na verdade, a adequação de uma postura política de esquerda, radical, aos padrões hegemônicos de modernidade da técnica cancional à brasileira, alcançados pela bossa nova, que é, enfim, o limite do projeto cancional do primeiro Chico Buarque (a saber: aquele dos primeiros quatro discos). Uma de suas determinações estéticas, como pretendo mostrar a partir de agora, é a *comiseração* — é a partir desta categoria que será figurada a dinâmica social brasileira. Vejamos de perto a questão em “A banda” (1966).

III/1.2. O ENIGMA COMO FUNDAMENTO COMPOSITIVO.

Certamente o *enigma* era um dos principais fundamentos compostivos das canções de Chico Buarque nos anos 1970. Tratava-se de uma das estratégias artísticas da “linguagem da fresta”, como a definiu Gilberto Vasconcellos (1977, *passim*), ou da “sintaxe da repressão”, como preferiu Adélia Bezerra de Meneses (2000, *passim*) — a forma artística de entronizar e tirar vantagem da censura, “transmitir a mensagem política” sem que os censores percebessem, contando com a cumplicidade e inteligência dos ouvintes. A forma-canção casa muito bem com este estado de contingência, de forma que passou a ser entendida tão-somente na relação com o dado imediato. Para além da contingência, pode-se afirmar que a obra de Chico Buarque dá indicações sobre o processo social brasileiro exatamente por tentar organizar-se artisticamente compreendendo um aspecto da situação imediata, naquele momento a imposição da violência e silêncio pela ditadura militar, como um momento de uma experiência mais ampla.

Em outras palavras, a obra de Chico Buarque faz do aprendizado do imediato uma maneira de falar do processo histórico, aproveitando a tensão entre perenidade e efemeridade própria da canção, como a define Luiz Tatit (2002, p. 16). Isso fica mais evidente em *Construção* (1971), em que a obra de Chico Buarque atinge um ponto alto, quando a censura era muito mais ativa do que em seus primeiros discos, mas ainda não havia alcançado o absurdo dos anos imediatamente seguintes — a ponto de se tornar necessária a utilização de

pseudônimos bem como a gravação de um disco apenas com canções de outros compositores, momento em que podemos dar por encerrado um ciclo da obra de Chico.

Porém, se na década de 1960 a “sintaxe da repressão” não era o principal caminho compositivo de Chico Buarque, visto que a contingência da censura ainda não lhe perturbava severamente, não é verdadeiro dizer que o enigma, sua principal operação, não estava presente já em seus primeiros discos. É da configuração histórica deste aspecto compositivo que tratam os primeiros discos de Chico Buarque. Com certeza “A banda” (1966), por exemplo – e por incrível que pareça –, é um instante fundamental de tal configuração, um singelo enigma ainda não resolvido na experiência musical brasileira. Afinal, como Chico Buarque pôde compor uma música tão descompromissada e, a primeira audição, evidentemente tão pueril – enfim, muito abaixo de tudo o que o músico produziu?¹ Ainda mais se lembrarmos que “A banda”, cantada por Nara Leão, dividiu o primeiro lugar de um festival da canção com “Disparada”, de Geraldo Vandré, com o procedimento musical engajado alcançando aí uma de suas mais bem organizadas canções.² Mais ainda se pensarmos que, em última instância, “A banda” não deveria ser tomada como critério de totalização da obra de Chico Buarque, uma canção definidora de sua estética. Enfim, o enigma interno a esta canção pode nos dar pistas para compreendermos este ponto de interrogação na produção de Chico Buarque e na moderna canção brasileira como um todo.

Por certo, “alegria e ingenuidade” definem “A banda”, como afirmou o próprio Autor no verso do LP em que foi gravada (*Chico Buarque de Hollanda*, 1966), o que em princípio destoaria da *profundidade* que caracteriza suas canções, conforme a categoria de Luiz Tatit (op. cit, p. 233). Hoje sabemos também que Caetano Veloso tomou “A banda” como material para o deboche tropicalista de “Alegria, alegria” (1967)³, o que a determinava, no outro lado da questão, como uma espécie de anti-ícone — em outras palavras, Caetano ouvia em “A banda” a atitude básica de um certo tipo jovem de classe média engajado nos anos 1960, de corte populista, sugerindo em sua paródia que tal atitude era determinada pela justaposição de motivos tradicionalistas (“superados”) de esquerda e o mundo de consumo, do qual não podia se desfazer e com o qual, no íntimo, compactuava; uma degradação do projeto moderno da bossa nova, enfim.⁴ Certamente, mesmo alimentando o embate entre os dois, Caetano Veloso

¹ Este é um estranhamento externalizado, por exemplo, por Fernando de Barros e Silva (2004).

² A crônica da disputa, em que não faltam lances de nobreza, esperteza, engenhosidade comercial e sexo, nos é apresentada pelo “observador participante”, “biógrafo” da “era dos festivais”, Zuza Homem de Melo (op. cit).

³ “Mas o que ninguém nunca disse (...) é que ‘Alegria, alegria’ foi em parte decalcada exatamente de ‘A banda’” (VELOSO, 1998, p.174).

⁴ Ver em minha dissertação de mestrado (BASTOS, 2004) uma análise de “Alegria, alegria” que privilegia sua continuidade histórica determinada pelo programa de afirmação tropicalista de Caetano Veloso, como projeto de

sabia que Chico Buarque era muito melhor do que “A banda”, que lhe parecia superficial e pobre, e que pouco desta “ingenuidade” havia restado nele daí em diante. Certamente a percepção de Caetano aponta para um problema importante das primeiras canções de Chico, em que pese sua visada dualista. Pretendemos apresentar uma visada *dialética* do problema.

É mesmo o caso de dizer que ali em “A banda” os procedimentos compositivos de Chico Buarque já estavam enunciados. Por isso, mesmo sendo a “sintaxe da repressão” a internalização estética de um dado político contingente (ou seja, a censura), pode-se afirmar que ela originou-se num jogo de mediações mais complexo, em que sua resolução estético-política imediata era só um correlato, e que encontra seu fundamento e substância no processo histórico de longa duração. Isto é, ainda que seja da natureza da forma-canção estar referida ao empírico e contingente, não é menos verdadeiro o fato de que sua configuração responde também a processos históricos mais profundos. Enfim, caracterizar “A banda”, que certamente é muito mais complexa do que aparenta ou mesmo supôs Chico Buarque – não por seus aspectos artísticos, mas pela revelação histórica que nos dá –, é uma primeira amostra do problema a ser trabalhado.

III/1.3. LIRISMO E NARRATIVIDADE.

A banda (1966)⁵

Chico Buarque

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida Despediu-se da dor Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor	5
--	---

O homem sério que contava dinheiro parou O faroleiro que contava vantagem parou A namorada que contava as estrelas parou Para ver, ouvir e dar passagem	10
--	----

A moça triste que vivia calada sorriu A rosa triste que vivia fechada se abriu E a meninada toda se assanhou	15
--	----

andamento da linha evolutiva reconhecida por ele e que tinha João Gilberto como ponto sintético a ser retomado, em contraste com a atitude esquerdista de corte populista da canção engajada (basicamente, Geraldo Vandré).

⁵ As estrofes e os versos das canções citadas daqui por diante estão definidos de acordo com o site oficial do compositor: www.chicobuarque.com.br. As partituras com melodia, letra e acordes para violão podem ser consultadas nos quatro volumes do Song Book de Chico Buarque. Para a partitura de “A banda”, ver (CHEDIAK, 1999a, p. 33 e seq.).

Pra ver a banda passar Cantando coisas de amor	
O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou A moça feia debruçou na janela Pensando que a banda tocava pra ela	20
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu A lua cheia que vivia escondida surgiu Minha cidade toda se enfeitou Pra ver a banda passar cantando coisas de amor	25
Mas para meu desencanto O que era doce acabou Tudo tomou seu lugar Depois que a banda passou	30
E cada qual no seu canto Em cada canto uma dor Depois da banda passar Cantando coisas de amor	35

Diante disso, o que ouvimos mesmo em “A banda”? A se tirar pela audição inicial de senso comum, trata-se da história da efêmera transformação de pessoas e coisas de uma cidade quando da passagem de uma banda, apresentada por meio da percepção lírica de alguém que “estava à toa na vida”. A atenção, certo que adocicada, para a “questão social” está presente na canção, ao lado das “coisas de amor” como solução passageira para os problemas da “gente sofrida”. Neste caso, toda a carga politizante exigida de um músico à época faz crer que aquele que canta em “A banda” se coloca ao largo do processo de engajamento político-musical dos anos 1960.

“Ver sem participar”. Assim percebeu Adélia Bezerra de Meneses, quando afirma que “(...) as canções dos primeiros discos de Chico revelam uma atitude básica que é a de distanciamento: o poeta se situa à margem da vida, vendo a Banda (e todas as outras metáforas para comunhão entre os homens) passar” (MENESES, 2000, p. 22), reconhecendo aí, porém, uma maneira elaborada e sutil de politização – uma espécie de resistência da subjetividade ao mundo administrado, mal-comparando Chico Buarque com os argumentos de Adorno sobre lírica e sociedade.

De fato, o “poeta” que se expressa na canção observa todas as transformações efêmeras proporcionadas pelo passar da banda com um encantamento peculiar, subjetivo, pois recompõe em uma nova inteireza um ambiente tradicional, caracterizado pela transformação da dor e sofrimento em outros motivos de felicidade, com um requinte de beleza que

emociona, quanto mais porque é a música a catalisadora que soluciona as dificuldades, ao mesmo tempo em que aparenta uma determinação resignada. De certa forma, o “poeta” é o centro das atenções, mesmo que a canção seja constituída por uma série de outros personagens – estes nós só ouvimos pela descrição que deles nos faz o “poeta”. Ou seja, a letra da canção nos dá certo filtro, definido pelo *eu* (ou seja, a voz lírica), que incita-nos a reconhecer por meio dele a passagem da banda e os personagens. A subjetividade como filtro da observação da realidade é o que nos sugere o caráter lírico da canção e seu distanciamento da política, reforçado pelas “coisas de amor” e pelo posterior “desengano”.

Até aqui, trata-se do “lirismo nostálgico” de Chico Buarque, segundo a definição de Adélia Bezerra de Meneses (*ibidem*, *passim*). Assim, “A banda” seria a formalização crítica do abismo entre utopia e realidade, como depreende disso Fernando Barros e Silva (*loc. cit*), em que o passado figura como a felicidade que não volta mais — tratar-se-ia de uma nostalgia com relação à “promessa de felicidade” legada pela bossa nova, e que perdera seu fundamento diante da realidade da ditadura militar.⁶ Mudando o argumento, a voz lírica de “A banda” nos apresentaria ainda uma figuração crítica da perda da inocência (populista?), conforme a argumentação de José Miguel Wisnik (2004, p. 254) – breve idéia do autor que, *en passant*, indica que há algo mais que define a canção.

A dimensão lírica de “A banda” é evidentemente marcante, mas não completa a definição estético-social da canção, pois a caracterização da voz lírica, conforme a breve apresentação da “fortuna crítica” que fiz até aqui, é baseada em uma abstração generalizadora, ainda quando os autores citados (basicamente Adélia Bezerra de Menezes e, de alguma forma mais concentrada, Fernando Barros e Silva) buscam historicizar a canção, determinando relações de texto e contexto. Na medida em que se tenta encontrar na obra de Chico Buarque algo que não cede a uma configuração imediatamente política da canção (o que seria o imperativo da canção de protesto, da qual a crítica busca desidentificar Chico Buarque), reforça-se um argumento abstratamente estético, fincado em certa essência universalista, que perde o jogo de mediações implicados. Para configurar o lirismo de “A banda” caracterizamos acima, seguindo Adélia Bezerra de Meneses, a voz enunciativa da canção como “o ‘poeta’”, fiando-nos em uma abstração que é a “Literatura” (sem qualquer determinação histórica) e uma compreensão daquele a partir de desdobramentos da “Teoria dos Gêneros” (o “poeta” e o “lirismo”). Coloca-se de um lado a canção como um distanciamento da realidade e, de outro,

⁶ Em minha dissertação (BASTOS, *op. cit.*), sugiro que o disco *Domingo* (1967), de Caetano Veloso e Gal Costa, realiza exatamente esta abordagem nostálgica da bossa nova – o primeiro passo (frustrado) de Caetano Veloso em colocar em prática a retomada da linha evolutiva, conforme seu projeto para a música brasileira que desaguaria no tropicalismo. Um capítulo desta dissertação apareceu em BASTOS, 2008.

o processo social como a realidade cruel inescapável – menos para o “poeta”, que se posta naquela “dimensão literária” que lhe garante a “subjetividade”. Estando o “poeta” fora da realidade observada (pois que ainda se distanciava da política) e dentro de outra dimensão etérea (a “Literatura”), sua caracterização redundava numa organização dual: ele mantém uma utopia ou nostalgia que se perdeu para a realidade a que se refere. Esta é uma nota de classe da canção, como veremos quando caracterizarmos melhor sua voz enunciativa como momento expressivo.

Por outro lado, entender esta voz expressiva como o “poeta” termina por identificá-la diretamente com o indivíduo Chico Buarque. Além de ser óbvia, esta é uma estratégia (e armadilha) central da forma-canção em sua imersão na indústria cultural, ou seja, a identificação imediata com o intérprete. Nestes termos, tal “poeta” como abstração literária define o distanciamento político contingente da *pessoa* Chico Buarque (o que, além de tudo, é ocioso, desnecessário, sem propósito crítico reconhecer isto na análise literária de uma canção), e não do sujeito em questão, que caracterizamos como a “sociabilidade da farra”. Nos termos de Adélia Bezerra de Meneses, esse distanciamento seria exatamente a resposta política imediata da canção, pois aposta no lirismo contra a dor e o sofrimento. Contudo, essa fundação lírica não é uma abstração literária, ou uma normativa de gênero, menos ainda uma decisão individual, mas uma resultante histórica, enfim, uma dialética formal entre expressão e substância artística. Também, a obra de Chico Buarque, mesmo que seja um resultado também da indústria cultural, não se reduz ao indivíduo Chico Buarque. Para compreendê-la, é preciso caracterizar melhor a canção, naquilo em que a definição estética é também uma compreensão histórica.

Assim, podemos afirmar também que a estrutura *narrativa* de “A banda” é inegável. Mesmo que sua dimensão lírica seja evidente e marcante, não é de se desprezar o fato de que há nela um esforço narrativo. Ou seja, o lirismo da canção organiza simultaneamente um decurso narrativo. Assim, o caso é de compreender aquele que canta em “A banda” como um *narrador com motivações líricas*. Para entender isso, é preciso especificar melhor este antinômico “narrador lírico”. Infelizmente, ele pouco fala de si. Sabemos que estava à toa na vida, que tem um amor, que vê a banda passar, bem como a transformação momentânea de pessoas e coisas da cidade e que, por fim, fica desencantado com a volta à normalidade — o que é pouco para compreendê-lo.

Ao contrário do narrador, outras personagens por ele apresentadas têm alguma ocupação: o “homem sério”, o “faroleiro” e, mal ou bem, a “namorada” (inclusive, porque o verbo que caracteriza a “ação” destes diante da banda é “parar”). Todavia, essas “ocupações”

não são propriamente “trabalho”; pelo contrário, há aí um agiota (ou um sovina, ou um jogador, ou um comerciante, ou ainda um político...), um contador de vantagens e uma moça enamorada. Estão todos na vala comum dos “à toa na vida”, como nos casos mais patentes da “moça triste”, da “meninada”, do “velho fraco”, da “moça feia”, bem como do próprio narrador.

Trata-se de uma sociedade organizada a partir de certa imobilidade, provavelmente interiorana, “pré-urbana”, “pré-industrial”. Como não reconhecer também este ar provinciano no gosto pela observação do narrador, um fuxiqueiro munido de adjetivos para cada coisa ou pessoa observada? Há aí figurada uma sociedade tradicional, em contraste com outra, de tipo moderno. Certamente, a canção não nos dá motivos para afirmarmos peremptoriamente que o narrador lírico faz parte dessa sociedade – mesmo porque se lhe sobra observação adjetivada para cada pessoa, lhe falta certa intimidade com os mesmos (podemos dizer que ele foi envolvido pelo clima provinciano do ambiente). Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 114) afirma mesmo que o narrador de “A banda” é mais lúcido que as demais personagens, pois sabe que a felicidade proporcionada pela passagem da banda se tratava de uma ilusão. Ou seja, disso tiramos a postura nostálgica do “poeta”, que assim vem de outro lugar, fincado que está na sociedade de tipo moderno (que inicialmente nos aparece como a “abstração literária”, mas que não se finda aí), para aquela sociedade tradicional.

Possivelmente, o esforço de narratividade de “A banda” origina-se no programa musical engajado da época, de corte populista – principalmente na caracterização das personagens como “minha gente sofrida” –, mas deste se afasta por seu impulso lírico — é isso que faz Adélia Bezerra de Meneses afirmar que Chico Buarque se distanciava da realidade. Para ser mais exato, a forma engendrada na obra de Chico Buarque para o esforço engajado de contato com a realidade, que está evidenciado pelo caráter narrativo da canção, passa pelo lirismo da observação. É a tentativa de conjugar uma descrição “exata”, por assim dizer *realista*, da sociedade brasileira e uma maneira *lírica* (doce, enternecida, suave) de perceber o mundo. Se observarmos que a canção se inicia com duas estrofes de corte lírico e, a partir daí, descamba para a narração, descritiva ao mesmo tempo em que adjetivada, reconhecemos que esta é desencadeada por uma suposta observação lírica. “A banda”, assim, é lírica por suas motivações e narrativa em seu desenvolvimento.

Pois bem, se o gosto narrativo é uma inspiração realista da canção engajada, de onde vem o pendor lírico, que é a principal motivação da canção? Essa maneira lírica Chico Buarque certamente aprendeu da bossa nova, que burilou o gosto rebarbativo do bolero e afins e deu-lhe feição mais delicada, sutil. Salvo engano, aí está a principal estrutura compositiva

do primeiro momento musical de Chico Buarque, ou seja, sua motivação antinômica: de um lado, a modernidade bossanovista (que é a o dado objetivo que fora apresentado de forma abstrata por Adélia Bezerra de Meneses e responde pelo distanciamento moderno diante do tipo tradicional de sociedade ali figurada), de outro, o conteúdo de matiz social do protesto musical. Aqui, sua nota de classe: a fundamentação lírica é o limite da observação do narrador de “A banda” – em que se confundem o olhar sutil para a beleza (nostalgia do passado; sensibilidade bossanovista) e a observação aguçada (comadre; engajamento político), em que o lirismo se deixe encharcar pelo gosto narrativo, ainda que sem síntese.

Retenha-se por enquanto a principal estrutura compositiva da obra de Chico Buarque ao longo da década de 1960: a antinomia entre a modernidade musical bossanovista e os motivos prosaicos, narrativos, cotidianos de iniquidades sociais.

III/1.4. LIRISMO E NARRATIVIDADE MUSICAIS.

Até aqui, apresentamos uma caracterização literária de “A banda”. Porém, não a compreenderemos em sua inteireza se nos mantivermos circunscritos à decifração literária dos motivos de sua voz expressiva, que é importante reconhecer em conjunto com outros elementos da canção. Ou ainda, é o caso de interpretar em suas estruturas musicais as análises empreendidas em sua dimensão literária, principalmente na tensão entre as partes. Quer dizer, em uma canção problemas de caráter literário ganham solução musical, e vice-versa. Mesmo que pareça estranho, uma canção não se faz apenas daquilo que se canta, por mais que aí já apareçam uma série de pontos para discussão. É preciso saber ainda *como* se canta para entender o que está contido na canção, pois na maneira de cantar há também motivos a serem entendidos. Estamos aceitando tacitamente a assertiva de que “A banda” é uma antinômica narrativa lírica. Assim, vimos Adélia Bezerra de Meneses (op. cit) caracterizar o primeiro período musical de Chico Buarque como um “lirismo nostálgico”, e fazer grande esforço para dar a este um alto patamar de argumento crítico. Recentemente, Renato Janine Ribeiro (2004, passim) especificou “A banda” como uma “utopia lírica”, em contraste com a “utopia épica” de “Disparada”, de Geraldo Vandré. Como vimos, há também em “A banda” uma narrativa e um aspecto compositivo por assim dizer mais *rés-do-chão*, mais prosaico – o que reconfigura o “lirismo nostálgico” em uma antinomia estética, de caráter histórico. Talvez a maneira de cantar possa nos fazer entender melhor a organização antinômica (impulso lírico e esforço narrativo) desta canção.

Inicialmente, o canto pouco arrebatador de Chico Buarque sugere-nos alguém muito observador contando uma história, exatamente porque, como afirma Luiz Tatit (op. cit, p. 13),

“A banda” é fundamentada em um “canto falado” – que na história da música popular brasileira está em constante flutuação com o “canto musicado” como, por exemplo, o da já citada “Disparada”.

A melodia de “A banda” é constituída por fraseados fundamentados em pequenos motivos, sem grandes saltos intervalares (que existem, mas são pontuais e não definem a melodia), organizada em uma tessitura relativamente condensada (apesar de estar contida no espaço de uma nona, o padrão hegemônico de uma canção na indústria fonográfica, em geral os motivos operam em uma extensão de quarta ou quinta, com encadeamentos de segundas ou terças maiores e menores, numa dinâmica estável, sem exaltações intervalares, realçando na maior parte das vezes as notas determinantes da tonalidade), marcada ritmicamente pela regularidade binária de marcha, com repetições da mesma nota em sequência, e definida pelo canto comedido de Chico Buarque. Assim, aguça-se a idéia de uma organização narrativa da canção – o gesto lírico do cantor, neste caso ao menos, parece secundário.

De onde vem esse canto falado? “A banda” provavelmente é inspirada na crônica musical de Noel Rosa e do samba carioca dos anos 1930 – assim, de algum modo a obra de Chico Buarque se liga duplamente ao programa musical engajado, não só pelo impulso realista como pela utilização de motivações “tradicionais”. Sua expressão baseia-se na “crônica social”, mas desta falta-lhe exatamente o teor irônico, pois que sua motivação é lírica.

Porém, se por um lado o lirismo do narrador não é inicialmente reafirmado pelo canto comedido (falado, narrativo), por outro lado ele é realçado por este mesmo canto, devido à outra caracterização histórica de sua estrutura, por assim dizer lírica. Afinal, o canto comedido, que define o esforço narrativo de observação da realidade também é, por certo, resultado de uma lição joão gilbertiana, cujo canto baseia-se em um lirismo suave, sem contundência ou exageros, contrário a certo lirismo grandiloquente de um romantismo exacerbado próprio do bolero ou do bel-canto.⁷

Assim, o mesmo comedimento do canto que impulsiona a narratividade da canção, aproximando-a do programa musical engajado, define-a historicamente na esteira da modernidade musical bossanovista, contra a qual, ao menos idealmente, aquele programa se colocava. O mesmo canto fica a um passo de expressar o esforço musical de observação crua da realidade, de caráter engajado, e também o lirismo doce e delicado bossanovista.

⁷ Para o canto de João Gilberto, bem como para sua batida de violão, ver MAMMÌ (1992 e 2000) e GARCIA (1999).

Salvo engano, estamos diante, mais uma vez, daquela antinomia que afirmamos ser a característica fundamental da canção de Chico Buarque na década de 1960. No canto comedido cristaliza-se a indecisão estética entre reconhecer as desigualdades sociais e manter ativa a promessa de felicidade bossanovista⁸. É aqui que o “lirismo nostálgico” de Chico Buarque se define historicamente.

Na medida em que a lição joãogilbertiana aparece no canto de Chico Buarque como uma “nostalgia”, uma nova percepção da bossa nova se apresenta, aliás, muito próxima daquela que Caetano Veloso e Gal Costa apresentaram em *Domingo* (1967).⁹ Não é exagero afirmar que a nostalgia característica de “A banda” está assentada na lamentação da perda da promessa bossanovista de felicidade. Diante da observação da realidade, resta ao “poeta” escolado na façanha joãogilbertiana¹⁰ o “lirismo nostálgico”. Ou, para ir mais além, a bossa nova é na obra de Chico Buarque a mediação obrigatória para o estabelecimento de novos materiais e motivos musicais, bem como o interesse de observação da realidade, que assim se viam limitados pela “promessa de felicidade” (desenvolvimentista) que se desfaz em sua própria canção. A obra de Chico Buarque aponta, enfim, para o limite histórico da bossa nova. Neste caso, colocada em confronto com problemas que não costumavam aparecer em sua superfície, mas que fazem parte de seu fundamento histórico e social, recalcados, a bossa nova é revelada em outra faceta: ela é, ali em “A banda”, a limitação para se levar adiante o interesse de caráter social e político a que, mal ou bem, a obra de Chico Buarque espera dar respostas. A bossa nova é revelada, assim, como uma limitação para o conhecimento cancional do Brasil. Portanto, não se trata de um mero “lirismo nostálgico”, a que a canção adere, mas a figuração de uma lacuna aberta na compreensão poético-musical do Brasil.

Sem ser propriamente cinismo, o canto comedido em “A banda” nos dá a entender que o resultado final do processo narrado (a volta à normalidade depois da banda passar) são favas contadas, percebido com um lamento, o que modifica um pouco o estatuto lírico da canção. Não só a promessa bossanovista de felicidade não muda a percepção da realidade (ela, enfim, não engana quanto a um futuro redentor, pois essa promessa só é sentida como nostalgia) como também não muda o seu rumo diante do “sofrimento” e da “dor”. “A banda” apresenta uma sociedade formada por pessoas infelizes, caracterizadas como “minha gente sofrida”, ainda mais que a alegre passagem de uma banda, dado constitutivo dela, é efêmera. Mas,

⁸ Para a promessa de felicidade na bossa nova, ver MAMMÌ, op. cit. Mais a frente, darei uma caracterização um pouco mais pormenorizada do assunto.

⁹ Ver BASTOS, 2008.

¹⁰ Ver os textos citados acima de Lorenzo Mammì e Walter Garcia, bem como BASTOS (op. cit), para uma discussão do lastro de modernidade alcançado pela bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim.

diante disso, pelo ponto de vista nostálgico da bossa nova, nada se pode fazer. A revelação musical de “A banda” é muitíssimo poderosa: a promessa bossanovista de felicidade é uma impostura, na medida em que ela não dá conta de seu próprio conteúdo, desdobrado para além do horizonte inicial de reconciliação de antagonismos entre modernidade cosmopolita e tradição local. Aqui, portanto, sua nota de classe está definitivamente caracterizada em sua feição ideológica. Trata-se da dificuldade do nacional-desenvolvimentismo à esquerda compreender em negativo seus pressupostos.

III/1.5. ASPECTOS ESTRUTURANTES DA CANÇÃO.

Contudo, uma canção também não se esgota exclusivamente na análise das tensões entre melodia e letra, ainda que neste caso a configuração do problema se torne mais complexa do que em uma análise literária da narrativa ou da lírica por si.¹¹ Uma série de outros elementos, constitutivos de uma canção, pode confirmar o que foi apresentado até agora, ou pode ainda mudar o rumo do argumento exposto, na medida em que entre em conflito com letra e melodia. Enfim, é certo que algo mais acontece em uma canção.

Bem acompanhada, em “A banda” não existe só a narração alegre, ingênua e lamentadora de alguém vendo a banda passar: *a banda ela mesma passa de fato pela própria canção*. Em “A banda” há ainda: um violão trivial, sutil no ato de tocar os acordes relativamente comuns; a marcha como organização musical (arranjo e instrumentação que criam o ar de fim de semana alegre e desprezioso); um coro de vozes femininas etc.¹²

Se se acompanha o arranjo e a instrumentação de “A banda”, ouvimos algo como uma leve modificação durante sua execução, que, porém, não altera seu rumo. Entre a segunda e a terceira estrofe, a banda *entra* na instrumentação da canção, que até então era definida apenas pelo violão (trivial), além do canto de Chico Buarque. Este, por sua vez, acompanha o ritmo ditado pela banda, o que pode nos sugerir, portanto, que o canto e o violão são determinados

¹¹ O salto qualitativo dado por esse tipo de análise, mormente pelos estudos de Luiz Tatit, é bastante significativo, mas ainda se mantém preso ao conteúdo da canção e sua forma entoativa, deixando em segundo plano os demais aspectos compositivos da canção e, com isso, sua substância histórica, bem como sua compreensão como força produtiva (afinal, se prende ao momento individual da canção, e não ao coletivo). Ver TATIT, 2002 e 1994, trabalhos importantíssimos para o estudo da música popular, possivelmente os mais bem articulados no mundo sobre o assunto.

¹² Vale notar que há uma diferença entre a gravação de Chico Buarque e a de Nara Leão (gravação “oficial” do Festival). Nesta última, só há a banda como instrumentação, muito bem configurada e atuante do começo ao fim da canção. Os elementos de ambivalência cristalizados também na instrumentação da gravação de Chico Buarque de alguma maneira se perdem na gravação de Nara Leão, que neste ponto, como em outros, é por assim dizer unilateral.

pela banda. Porém, se percebermos que o canto e o violão aparecem primeiro na canção, reconhecemos que a banda é que se organiza a partir daqueles.

Com a passagem da banda pela canção, aquela reconfiguração narrativa a partir de sua segunda estrofe se define. Durante o lamento final, a banda vai desaparecendo. A banda, mais do que um assunto da canção, é principalmente um de seus aspectos estruturantes, o que também define a observação do narrador. Isso significa, entre outras coisas, que, no que diz respeito à abordagem da canção, se ficamos presos à análise literária, ou mesmo à conjugação tensiva entre letra e melodia (ainda também em suas implicações harmônicas), não só perdemos este elemento estruturante da canção, como nos equivocamos com relação a ele, já que somos fisgados pelo narrador da canção e mantemos a suposição de que a banda é apenas um assunto. Isso quer dizer que a banda se transforma de conteúdo positivo da canção em um elemento *formal*, o que confirma a dinâmica antinômica que estamos perseguindo.

Assim, parte da estrutura da canção se deve a um elemento próprio daquela sociedade tradicional e imobilista. Por outro lado, há também o violão, que se mantém em seu padrão do início ao fim. De sorte que existe aqui pelo menos três motivos antinômicos. Em primeiro lugar, a antinomia entre uma estrutura musical tradicional, que é a da banda, e um procedimento moderno, que é o violão de inspiração bossanovista (a “batida” de João Gilberto). Em cada pólo antinômico, por sua vez, há antinomia. Se pensarmos que a utilização de uma banda como instrumentação pode ser entendida também como um procedimento de vanguarda (que vai animar não só tropicalistas – “Domingo no Parque”, “Parque Industrial”, por exemplo –, como os *The Beatles* de *Sargeant Peppers*, de 1967), encontramos outra antinomia. Ainda, cabe destacar que o procedimento musical moderno bossanovista se dá em um violão, instrumento tradicional e, além do mais, por muito tempo tido como de menor valor.

Enfim, em todos os pontos da canção, configura-se o desejo de encontrar força política progressista de esquerda a partir da modernidade bossanovista. Neste sentido, cabe-nos perguntar: a que as canções de Chico Buarque respondem? A análise de “Gente Humilde” pode nos ajudar a encontrar uma resposta.

III/1.6. “GENTE HUMILDE”: A COMISERAÇÃO EM ESTADO BRUTO.

Gente humilde (1969)¹³

¹³ A partitura da canção contendo melodia, acordes para violão e letra pode ser consultado no Song Book de Chico Buarque. Ver (CHEDIAK, 1999c, p. 104 e seq.).

Garoto/Vinicius de Moraes/Chico Buarque

Tem certos dias	
Em que eu penso em minha gente	
E sinto assim	
Todo o meu peito se apertar	
Porque parece	5
Que acontece de repente	
Feito um desejo de eu viver	
Sem me notar	
Igual a como	
Quando eu passo no subúrbio	10
Eu muito bem	
Vindo de trem de algum lugar	
E aí me dá	
Como uma inveja dessa gente	
Que vai em frente	15
Sem nem ter com quem contar	
São casas simples	
Com cadeiras na calçada	
E na fachada	
Escrito em cima que é um lar	20
Pela varanda	
Flores tristes e baldias	
Como a alegria	
Que não tem onde encostar	
E aí me dá uma tristeza	25
No meu peito	
Feito um despeito	
De eu não ter como lutar	
E eu que não creio	
Peço a Deus por minha gente	30
É gente humilde	
Que vontade de chorar	

Por certo não é prudente compreender o primeiro momento musical da obra de Chico Buarque tomando por padrão de medida apenas uma canção. Mas, creio não estar exagerando ao afirmar que “Gente Humilde” (1969) responde por uma das facetas mais importantes desta obra, ou como complemento histórico do que está apontado em “A banda” e que aparece, modificado, mesmo em canções menos triviais como “Pedro Pedreiro” (1965). É a partir dela que podemos apreender em sua inteireza o significado sócio-histórico da antinomia estética que estamos perseguindo até aqui. Talvez por sua fragilidade argumentativa (tanto poética quanto musical), “Gente Humilde” seja o ponto nodal no arco histórico de nosso interesse.

Trata-se de uma parceria inusitada. A música foi composta originalmente pelo violonista Garoto provavelmente nos anos 1940, mas ficou inédita comercialmente até que Baden Powell mostrasse-a a Vinicius de Moraes. (ver MELLO e SEVERIANO, 1999). A composição original (melodia e harmonia) já era inspirada no cotidiano da “gente humilde”; Vinicius fez apenas intuir nos meandros musicais o caráter comovido que deu à letra. Chico

Buarque entra na parceria com um par de versos (“pela varanda flores tristes e baldias/como a alegria que não tem onde encostar”), além de dar corpo à canção, gravando-a no disco *Chico Buarque de Hollanda*, vol. 4 (1969).

Assim, mesmo sendo a participação de Chico na composição parcial (ainda que bastante precisa, pois indica exatamente o problema da alegria sem base), podemos afirmar que esta é uma canção representativa deste primeiro momento musical da obra de Chico Buarque. Nela estão sintetizadas relações com a tradição musical (Garoto), com a bossa nova (Vinícius de Moraes) e com a temática social (a “gente humilde”). Aqui, enfim, podemos caracterizar com mais precisão o cerne das canções de Chico Buarque neste primeiro momento.

O que é que define formalmente “Gente Humilde”? A dimensão de piedade sedimentada na canção é flagrante, não só na letra, como na organização musical. O ar melancólico da canção é evidente, dado o andamento lento, o violão calmo e a voz amaciada, agregando a isto um arranjo de cordas ao estilo de musicais dos anos 1940. Assim, versos como “E eu que não creio/Peço a Deus por minha gente/É gente humilde/Que vontade de chorar”, encontram total correspondência na organização propriamente musical da canção. Isto, porque aquele “despeito de (...) não ter como lutar” referidos na canção está absolutamente entronizado em sua organização musical – “Gente Humilde” é a canção da ausência de perspectivas. Os arranjos são excessivamente tradicionais, a letra romantiza a temática social ao ponto do imobilismo etc. etc. Enfim, uma canção não apenas nostálgica, mas como que oriunda ela mesma do passado idílico, mumificado.

Contudo, a substância que dá ímpeto à canção não vem desse passado – esse eu-lírico que observa o subúrbio é inteiramente moderno. Ainda assim, as partes não se imiscuem. Impera uma ambivalência entre o passado ainda presente e o moderno em retenção. Bem observado, o gesto máximo que encontramos em “Gente Humilde”, impulsionado por aquele interesse realista na observação da questão social, é de uma *comiseração* do narrador liricizado para com os pobres, em fim de contas personagens principais das canções ora em questão (com algumas exceções em “A banda”). Poderíamos ir mais fundo na caracterização de “Gente Humilde”. Mas, já temos o que nos basta por enquanto. Enfim, sabemos assim que todo o espólio constituído pela experiência musical brasileira até aquele momento, passando pela mediação da bossa nova (o momento sintetizador desta experiência), aparece nas canções do primeiro Chico Buarque como um limite para o contato crítico com a questão social, o grande imperativo daquele momento.

A *comiseração* é o resultado formal de um processo histórico amplo, a sedimentação musical de certa posição política progressista diante da miséria e do sofrimento. No campo da música popular brasileira, este é o resultado daquilo a que Antonio Candido (1987, p. 140 e seq.) chamou de “consciência catastrófica do atraso” – ou, para ser mais preciso, o momento alto da experiência musical brasileira impõe um limite formal para a “consciência do subdesenvolvimento”, ou ainda mostra o limite desta própria consciência. O contato com o subdesenvolvimento não implica em um envolvimento direto, na medida em que formalmente figura-se nas canções aqui em escopo exatamente a distância entre o patamar estético alcançado e a desgraça social apresentada. É exatamente isto que significa a *comiseração*: a formalização de uma distância (supostamente) intransponível entre momentos particulares da forma e do conteúdo da canção. Esse resultado estético alcançado por Chico Buarque apresenta muito bem o momento histórico vivido em torno do golpe militar de 1964. De outras maneiras, a antinomia entre forma e conteúdo aparece nos primeiros quatro discos de Chico Buarque, constituindo seu principado legado estético, na medida em que configura poético-musicalmente um momento histórico da esquerda brasileira diante do processo social. Veremos nos capítulos a seguir outras destas maneiras de aparição do problema, tomando a “promessa de felicidade” como seu elemento central, até uma solução estética da antinomia que encontrava nova expressão da matéria social, e que as partes desta antinomia se organizam em negativo.

- Secção III, Capítulo 2 -

Suspensão da promessa de felicidade

A dimensão de classes das canções de Chico Buarque

III/2.1. A UTOPIA CONTRADITÓRIA DO SAMBA.

Olê olá (1965)¹⁴

Chico Buarque

Não chore ainda não	
Que eu tenho um violão	
E nós vamos cantar	
Felicidade aqui	
Pode passar e ouvir	5
E se ela for de samba	
Há de querer ficar	

Seu padre, toca o sino	
Que é pra todo mundo saber	
Que a noite é criança	10
Que o samba é menino	
Que a dor é tão velha	
Que pode morrer	
Olê olê olê olá	
Tem samba de sobra	15
Quem sabe sambar	
Que entre na roda	
Que mostre o gingado	
Mas muito cuidado	
Não vale chorar	20

Não chore ainda não	
Que eu tenho uma razão	
Pra você não chorar	
Amiga me perdoa	
Se eu insisto à toa	25
Mas a vida é boa	
Para quem cantar	

Meu pinho, toca forte	
Que é pra todo mundo acordar	
Não fale da vida	30
Nem fale da morte	
Tem dó da menina	
Não deixa chorar	
Olê olê olê olá	
Tem samba de sobra	35
Quem sabe sambar	
Que entre na roda	
Que mostre o gingado	

¹⁴ A partitura da canção contendo melodia, acordes para violão e letra pode ser consultado no Song Book de Chico Buarque. Cf. CHEDIAK, 1999d, 151 e seq.

Mas muito cuidado Não vale chorar	40
Não chore ainda não Que eu tenho a impressão Que o samba vem aí E um samba tão imenso Que eu às vezes penso Que o próprio tempo Vai parar pra ouvir	45
Luar, espere um pouco Que é pro meu samba poder chegar Eu sei que o violão Está fraco, está rouco Mas a minha voz Não cansou de chamar Olê olê olê olá Tem samba de sobra Ninguém quer sambar Não há mais quem cante Nem há mais lugar O sol chegou antes Do samba chegar Quem passa nem liga Já vai trabalhar E você, minha amiga Já pode chorar.	50 55 60

Em “Olê olá” (1965), uma das primeiras canções de sucesso de Chico Buarque, alude-se à canção como um espaço ainda possível de felicidade – mais ainda, como a própria “promessa de felicidade”.¹⁵ A voz enunciativa da canção também avisa que este espaço possível de felicidade não se trata de um tipo de canção qualquer, mas sim de uma *forma de canção determinada* – o samba. Em tempos de clausura, na falta de liberdade e felicidade na vida imediata, esta canção apresenta-se como o momento de dizer ainda que se tem o samba e, prestando atenção nele, não só se mantém a esperança, como se torna possível suspender as proibições e controles, especialmente naquele momento de regime militar. Portanto, para a contingência a resposta é histórica em um sentido que suprassume o imediato. Ou seja, o samba é não apenas o anúncio da felicidade, menos ainda um refúgio para tempos sombrios, mas um *modelo* de felicidade, disponível e abundante, que precisa ser agarrado a qualquer custo — enquanto não perceber isto e não se “engajar” no samba, o “povo” corre o risco de continuar preso ao mundo opressivo do trabalho, ainda mais em sua contingência violenta de ditadura militar. Samba e povo, aí, não se identificam de imediato. A condição de realização da promessa (o momento em que não será mais necessário chorar) está apenas na felicidade

¹⁵ A referência bibliográfica imediata é o texto de Walnice Nogueira Galvão (op. cit), em que a autora analisa “o dia que virá” como base da música popular brasileira naqueles tempos de golpe.

reconhecer-se no samba. Porém, esta relação de identidade entre samba e felicidade (que não é imediata, posto que esta precisa se *reconhecer* naquele) dependia da aderência do povo ao samba e seu universo. De fato, trata-se de uma mediação: a felicidade precisa se reconhecer no samba, mas o fará se o povo se reconhecer nele, ou seja, *se o povo tomar consciência de si*. Diante da hipótese de que no samba está a resposta para a felicidade, o sambista convida em “Ole olá” sua amiga-ouvinte a se “engajar” no samba ao invés de entregar os pontos e chorar. O que se ouve na canção é um desenrolar de esperança, promessas e a decepcionante frustração no final – o samba não encontra mais espaço, o povo não se “engaja” nele, não há nem mesmo quem mantenha seu anúncio ao cantar, e o luar (afinal, uma grande oportunidade, pois é ao anoitecer que voa a coruja de Minerva, ou ainda, o que pode dar no mesmo, trata-se da hora do pulo revolucionário do gato) dá lugar para uma manhã em que o samba se perdeu; enfim, a amiga-ouvinte “já pode chorar”. Significa dizer que a experiência histórica abria naquele instante uma brecha para o samba, tal uma “promessa de felicidade”, acabar com a dor e se realizar — mas, esta chance foi perdida, afinal o sol chegou primeiro, e a ausência do povo deixou o samba sem seu conteúdo próprio.

Se avaliarmos todo o decurso musical – o dedilhado das notas graves de encadeamento (ou seja, o baixo) e também do restante dos acordes ao violão mais a voz de Chico Buarque no início, desdobrados todos num acompanhamento mais ao estilo bossanovista, somados a uma bateria, mais flauta e metais no decorrer da canção, quando a tessitura musical se adensa e se desdobra, porém constantemente interrompida pela tristeza do conjunto inicial – perceberemos que “Ole olá” é a canção que busca manter acesa a “promessa de felicidade” no exato instante em que reconhece sua frustração historicamente determinada. Repare-se que a canção começa como se fosse uma resposta do sambista a uma súplica da amiga-ouvinte – já pronta para chorar, avisa que irá fazê-lo ao sambista, que retruca com um dedilhado no violão e um canto de esperança; o esfacelamento desta diante de todos indica um fim de linha. Assim, passamos do apontamento de que o samba é o espaço possível da felicidade, sua promessa, de cuja ausência a amiga-ouvinte possivelmente se ressentia e pela qual suplica, e que só seria cumprida se o povo, reconhecendo-se no samba, tomasse consciência de si, ao invés de se encaminhar ao mundo do trabalho e ao silêncio imposto não só por ele, como também pelo governo ditatorial-militar. Não há propriamente resignação na canção, mesmo com o final desconsolado, mas tampouco há um obnubilamento diante da contingência. E, se levarmos em conta que o samba é um resultado da experiência popular, “Ole olá” sugere que a “promessa de felicidade” só será reatada se o *povo* for tomado como seu princípio fundamental — a bossa nova apresentava-se como o limite para a compreensão da relação

entre povo e “promessa de felicidade”, a não ser quando ela surge a partir de uma auto-reflexão. Desde um ponto de vista imediato, ou ainda a partir de uma compreensão cancional das estratégias políticas adotadas, a oportunidade de realizar a “promessa de felicidade” estava perdida naquele momento, mostrando-se cindida em seus próprios termos, porque há uma lacuna entre a bossa nova e o povo – como este poderia tomar consciência de si por meio daquela, se a autodeterminação fica duplamente impossibilitada, tanto pela contingência histórica (a ditadura) como pela forma (a bossa nova) por meio da qual ela chega a si? Isto está apontado na canção que, dada sua *perenidade*, continua ressoando a promessa ao mesmo tempo em que ela está historicamente desacreditada pela antinomia entre forma e conteúdo, como vimos no capítulo anterior. A “promessa de felicidade” permanece, porém os termos em que ela se apresenta mostram seu limite. Sem dúvida, trata-se da expressão de uma derrota à esquerda. Ainda sendo um achado radical, a expressão da centralidade do povo encontra-se limitada pela mediação bossanovista, que é o obstáculo para a autodeterminação, transformando-a num ressentimento, a caminho da resignação. O encontro da negatividade da questão, quando a bossa nova deixa de ser um estilo (problemático) e passa a ser ela mesma um problema a ser refletido, é que muda o prumo cancional da obra de Chico Buarque, como veremos.

Tem mais samba (1964)¹⁶
Chico Buarque

Tem mais samba no encontro que na espera	
Tem mais samba a maldade que a ferida	
Tem mais samba no porto que na vela	
Tem mais samba o perdão que a despedida	
Tem mais samba nas mãos do que nos olhos	5
Tem mais samba no chão do que na lua	
Tem mais samba no homem que trabalha	
Tem mais samba no som que vem da rua	
Tem mais samba no peito de quem chora	
Tem mais samba no pranto de quem vê	10
Que o bom samba não tem lugar nem hora	
O coração de fora	
Samba sem querer	
 Vem que passa	
Teu sofrer	15
Se todo mundo sambasse	
Seria tão fácil viver	

¹⁶ A canção é anterior ao golpe. Portanto, nela as agruras eram da vida em sociedade desigual. A partitura da canção contendo melodia, acordes para violão e letra pode ser consultado no Song Book de Chico Buarque. Cf. CHEDIAK, 1999a, p. 200 e seq.

O limite antinômico da autodeterminação popular (o samba consciente de si) também é o mote de “Tem mais samba” (1964): “Vem que passa/Teu sofrer/Se todo mundo sambasse/Seria tão fácil viver”. A afirmação é categórica: ela aponta para o samba como o espaço da felicidade; logo, para o povo como centro da felicidade. Porém, não é estranho perceber que em “Tem mais samba”, há samba estrito senso em diversos lugares (a letra é recheada de referências, diretas e indiretas, a ele), *menos no desenvolvimento musical da canção ela mesma* – a não ser em seu final, quando a música já vai sumindo em *fade out*, o acompanhamento passa a se organizar num samba com surdo e tamborim, mais um coro de “pastoras” cantando o refrão. Estamos diante de um exemplo da dificuldade de dar forma ao seu conteúdo.

Talvez um pouco do anedotário de Chico Buarque ajude-nos a compreender o problema. Conta-nos Humberto Werneck que em dezembro de 1964 estrearia o musical “Balanço de Orfeu”, produzido por Luiz Vergueiro, que é quem lembra a história. A narrativa é recheada de lances divertidos e explicativos, a que abordaremos mais a frente – basicamente, as peripécias em torno da *encomenda* que Luiz Vergueiro fez para que Chico Buarque compusesse a música que daria o fecho do espetáculo. Por enquanto, para o que nos interessa, vejamos a descrição que Werneck faz de “Balanço de Orfeu”:

A primeira parte do show, *Na onda do balanço*, seria como um diálogo entre a Bossa Nova e a nascente Jovem Guarda, na qual muitos viam inquietante ameaça à música brasileira. De um lado, o jovem cantor Taiguara, de outro, uma cantora que acabaria não seguindo carreira, Claudia Gennari. Ele “engajado”, ela “alienada”, conforme o imperioso jargão da época. No final, previsivelmente, triunfaria a Bossa Nova - e, para que não pairasse dúvida, a moral da história seria resumida numa canção, a tal encomendada a Chico, a ser cantada por todos os participantes do espetáculo (Werneck, op. cit., p. 11).

Depois de narrar o périplo algo engraçado de um Chico Buarque bêbado e mal-dormido para entregar a encomenda em tempo, Werneck revela que esta canção é “Tem mais samba”. O biógrafo é categórico: “Tem mais samba” serviria como o desfecho moral da disputa entre bossa nova engajada (portanto, a “canção de protesto”) e jovem guarda alienada. Seu conteúdo, portanto, é político. Ela estava designada para transmitir a mensagem do engajamento, e Chico Buarque encontrou a solução na eleição do samba como a matéria que daria consecução exata ao engajamento como posição política avançada, que era a moral do fim do espetáculo. Este conteúdo deveria se amalgamar com a forma da bossa nova, que era a expressão musical a partir da qual o engajamento seria transmitido. Assim, o espetáculo teria seu final garantido – para tal, Chico Buarque compôs “Tem mais samba”.

Mas, nem só das intenções do compositor vive uma canção, menos ainda da transmissão de mensagens. A dinâmica comunicativa de uma canção não é tão linear assim, ainda que também possa funcionar exclusivamente para fins de propaganda. De qualquer forma, é preciso compreendê-la em seu nexos cancional para além da primeira impressão de superfície, em que forma e expressão se organizam de maneira mais profunda – ainda que a indústria cultural a leve de volta ao chão. Enfim, a pergunta é: qual o seu motor estético? Adélia Bezerra de Meneses aponta para a conjuração do sofrimento, bem como para a anulação da distância como substâncias poéticas da canção:

E naquilo que o poeta fala que “tem mais samba” (...) podemos apontar que se privilegia aquilo que é mais concreto, que se aproxima mais da viabilidade de um contato, tudo aquilo que anula a distância. Assim, privilegia-se o encontro, em detrimento da espera (que é virtualidade); o porto, lugar da chegada, e não a vela; o perdão (possibilidade de reencontro) e não a despedida, que é separação, etc. “Tem mais samba nas mãos do que nos olhos”: aqui também o critério do contato e da materialidade dominou. As mãos, órgãos do tato, entram em contato com a matéria, a nível de pele, e de seu objeto apreendem uma gama de sensações: textura, calor e frio, umidade e secura, maciez e rigidez. O olhar é mais “espiritualizado” do que o tato. “Tem mais samba” aquilo que é mais concreto; que propicia a possibilidade de uma transmissão energética, a nível de corpo.

Vejamos onde mais radica essa “concretude”: no chão, no som que vem da rua, no homem que trabalha: preocupação com o ‘popular’ na lírica de Chico Buarque? Mas o que importa aqui é que “samba” é sinônimo de amor e felicidade, e “sambar” é a grande proposta do poeta (Meneses, op. cit, p. 53 e seq.).

A anulação da distância, o contato, dar-se-ia pela força do concreto como substância motriz da canção, segundo Adélia Bezerra de Meneses. Mas, ainda que se proponha a anulação da distância, a se tirar pelo argumento da Autora o concreto ele mesmo esta cindido em pedaços. Inicialmente, a Autora firma certeza em um aspecto do concreto, o nível corporal em que se opera o contato, depois de apresentar outras facetas dele. Logo após, somos apresentados a outra possibilidade deste concreto, que é a “preocupação com o popular”. Nesta, por sua vez, a Autora não firma certeza: diante da evidência, anunciada em versos como “Tem mais samba no homem que trabalha / Tem mais samba no som que vem da rua”, a Autora se contenta com uma indagação: “preocupação com o ‘popular’ na lírica de Chico Buarque?”. Aquilo que nos apareceu logo acima como conteúdo da canção é posto em suspenso (entre aspas), com uma pergunta que indaga sobre o sentido de um propósito como este. Não é de se admirar que a Autora fique com a alternativa “corpórea” do concreto, em que a subjetividade se dá pelo contato sentido pelo indivíduo, deixando para o campo da ausência de sentido o conteúdo social da canção — para Adélia Bezerra de Meneses, samba é

amor e felicidade, é, enfim, afeto, donde se origina a proposta (política?) de Chico Buarque, mas causaria estranheza ser uma preocupação popular.

Não é para sugerir que o samba não deva ser compreendido como amor e felicidade ou seus contrários, ou seja, como afeto, que será desenvolvido o argumento daqui por diante. Muito pelo contrário. Mas, é preciso apontar como fraturada, ou desorganizada de um ponto de vista lógico, a assertiva de que a canção que tem por princípio poético a anulação da distância se resolve na cisão do concreto em sensações corpóreas, de um lado, e preocupação com o popular, do outro, com ascensão das primeiras em detrimento da segunda. O problema, claro, não é lógico, mas histórico. A Autora perde a oportunidade de apontar a contradição em jogo na relação entre a aproximação pelo concreto e sua cisão interior como a revelação histórica de “Tem mais samba”. O corpo na maneira como foi aludido por Adélia Bezerra de Meneses aponta para a subjetividade centrada no indivíduo, com o que a Autora garantiria a comprovação do lirismo absoluto das canções de Chico Buarque, porém sob pena de desprezar parcela significativa da canção, aquilo que lhe foi designado como conteúdo, a “preocupação com o popular”, e que lhe exige por dentro soluções formais e expressivas. No esforço de fechar análise sobre Chico Buarque baixo os desígnios do eu-lírico fixado na subjetividade do poeta, a Autora deixa escapar o aspecto antinômico da obra a sua frente.

Nos mesmos termos do raciocínio sobre “A banda”, resumido no capítulo anterior, este lirismo sugerido por Adélia Bezerra de Meneses, tendo a nostalgia como sua principal desinência, agora apontaria para a felicidade e o amor. Se a Autora tivesse dado atenção para a totalidade da canção, e não apenas para sua dimensão literária, ela poderia ter atinado para a determinação histórica do problema, e a partir disto o apontamento que busca se desvencilhar do contingente ganharia novo fôlego. Não é preciso muito esforço para reconhecer a bossa nova como um elemento formal da canção, mas não custa relembrar o anedotário biográfico de Humberto Werneck para ressaltar que este é seu escopo compositivo imediato. Notamos mais acima que em “Tem mais samba” o samba funciona mais como seu conteúdo do que como expressão musical, exceto ao final da canção. O cerne expressivo da canção está na bossa nova, já mediada por sua derivação engajada. O samba é matéria da canção, mas não consegue se sustentar como forma e expressão – a não ser como um apontamento para além da própria canção. A dinâmica poético-musical de “Tem mais samba” está exatamente no esforço de “anulação da distância” e sua frustração em figurar de maneira cindida, na medida em que a matéria popular não se amalgama com a forma erigida em bossa nova, sustentada pelo indivíduo.

Ainda assim, o samba não é anulado como “promessa de felicidade”. Sua determinação bossanovista, ainda que se sobreponha à matéria popular, não elimina o apontamento para um final diferente, que desarme o lastro social definidor do conteúdo cancional. O que está figurado em “Tem mais samba” é o limite histórico de uma forma, sua desinência de classe e, assim, a fisionomia de uma época (ou, ao menos, de uma ideologia). Quando se exige da bossa nova um contato com o samba (que é ele mesmo uma expressão cancional), tomado em seu caráter de matriz popular que acende a estatuto político, a “promessa de felicidade” da reconciliação de antagonismos presente naquela perde qualquer lastro interno à forma cancional, tendo em vista que o sentido centrado no indivíduo da “anulação da distância” se superpõe à “preocupação popular”. Revelada a fissura da “promessa de felicidade” em seu caráter bossanovista, a matéria social fica flutuando sem suporte expressivo que lhe dê forma – ou ainda, figura-se a irrelevância de fundo da matéria social para o padrão bossanovista de modernidade cancional, expondo a reconciliação de contrários como o pedágio nacional a ser pago para adentrar no rol dos grandes feitos da música popular no mundo. À revelia do compositor, que esperava demonstrar o acerto estético do uso da bossa nova como suporte cancional para a mensagem política, o esforço em erigir a matéria popular em conteúdo pleno, ao esbarrar nos limites formais do estilo, revela não só os fundamentos ideológicos da trilha sonora nacional-desenvolvimentista, como ainda a reincidência engajada. Isto tudo não se reconhece assim no imediato, de sorte que ainda demora certo tempo para que a obra de Chico Buarque configure a crueldade dos pressupostos cancionais da época. Em “Tem mais samba”, como nas demais composições dos quatro primeiros discos de Chico Buarque, encontramos os limites de sua formalização cancional. Nos diversos momentos deste primeiro instante, a obra de Chico Buarque lida com as dificuldades desta reconciliação. Elas demonstram a nota de classe do pensamento cancional progressista – em que a bossa nova exerce um importante papel. É exatamente *suspendendo* suas balizas bossanovistas que a obra de Chico Buarque ganha novo corpo.

III/2.2. RECONCILIAÇÃO EM SUSPENSO.

Pedro Pedreiro (1965)¹⁷
(Chico Buarque)

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem	
Manhã, parece, carece de esperar também	
Para o bem de quem tem bem	
De quem não tem vintém	
Pedro pedreiro fica assim pensando	5
Assim pensando o tempo passa	
E a gente vai ficando pra trás	
Esperando, esperando, esperando	
Esperando o sol	
Esperando o trem	10
Esperando o aumento	
Desde o ano passado	
Para o mês que vem	
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem	
Manhã, parece, carece de esperar também	15
Para o bem de quem tem bem	
De quem não tem vintém	
Pedro pedreiro espera o carnaval	
E a sorte grande no bilhete pela federal	
Todo mês	20
Esperando, esperando, esperando	
Esperando o sol	
Esperando o trem	
Esperando aumento	
Para o mês que vem	25
Esperando a festa	
Esperando a sorte	
E a mulher de Pedro	
Está esperando um filho	
Pra esperar também	30
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem	
Manhã, parece, carece de esperar também	
Para o bem de quem tem bem	
De quem não tem vintém	
Pedro pedreiro está esperando a morte	35
Ou esperando o dia de voltar pro norte	
Pedro não sabe mas talvez no fundo	
Espera alguma coisa mais linda que o mundo	
Maior do que o mar	
Mas pra que sonhar	40
Se dá o desespero de esperar demais	
Pedro pedreiro quer voltar atrás	
Quer ser pedreiro pobre e nada mais	
Sem ficar esperando, esperando, esperando	
Esperando o sol	45
Esperando o trem	
Esperando aumento para o mês que vem	
Esperando um filho pra esperar também	
Esperando a festa	

¹⁷ A partitura da canção contendo melodia, acordes para violão e letra pode ser consultado no Song Book de Chico Buarque. Cf. CHEDIAK, 1999^a, p. 172 e seq.

Esperando a sorte	50
Esperando a morte	
Esperando o norte	
Esperando o dia de esperar ninguém	
Esperando enfim nada mais além	
Da esperança aflita, bendita, infinita	55
Do apito do trem	
 Pedro pedreiro pedreiro esperando	
Pedro pedreiro pedreiro esperando	
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem	
Que já vem, que já vem, que já vem (etc.)	60

Em “Pedro Pedreiro” (1965), o característico esmero artístico de Chico Buarque, desdobrado como uma necessidade de sempre dar ótimo tratamento poético-musical a seu assunto, aparece na forma de reconhecer dignidade aos problemas de consciência do personagem principal da canção. Não é preciso muito esforço para encontrar em Pedro um “tipo social”, que encarna não só o pedreiro, o operário da construção civil, mas sim toda uma classe – a dos explorados. Nas angústias individuais de Pedro diante do sistema de cisão social à brasileira deveria estar apresentada positivamente a consciência popular como um todo. Assim era de se esperar da apresentação de um “tipo social” em uma canção que guarda alguma filiação com a música engajada da época¹⁸ — a perfeita consecução de um assunto, a partir de sua apresentação típica, deveria demonstrar imediatamente o acerto da posição das forças populares diante da iniquidade do processo social. Neste sentido, “Pedro Pedreiro” convida a uma simpatia de esquerda, afinal seu assunto é absolutamente coerente com a dinâmica da “canção de protesto”, inclusive no que tange sua organização propriamente cancional. Porém, sua dinâmica não é redentora, não justifica nos termos geralmente utilizados pela “canção de protesto” a esperança final, ainda que não apresente um fim de linha desastroso e definitivo. Além disso, o conflito entre seu assunto poético e sua formalização musical, como veremos adiante, termina por desmontar a lógica já frágil da fração da música engajada nos anos 1960 que não desvinculou interesse político e estilo bossanovista (ou ainda, que transformou a bossa nova em um estilo passível de sustentar, a contragosto e sem muita convicção, um discurso político que buscava inflamar a luta popular).

¹⁸ Descontando o erro crasso, não é absolutamente de maneira desorientada que Vasco Mariz (2002, p. 201 e seq.) avalia o trabalho justamente de Chico Buarque quando resolve escrever sobre a “canção de protesto” em seu livro sobre *A canção popular brasileira*. Ainda que o exemplo encontrado em Chico Buarque seja equivocado, é certo dizer que, de alguma forma, o músico apropriou-se de temas caros ao que se convencionou chamar de “canção de protesto” (e cujos nomes principais, mesmo que não coesos entre si, são Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Edu Lobo).

A canção em questão é um longo desfiar das angústias de Pedro, sua personagem principal. De início, o personagem é caracterizado por sua profissão e, por assim dizer, estado de espírito (“pensamento”); logo após, apresenta-se sua atividade prosaica de esperar o trem, que será motivo alegórico ao longo da canção. O impulso inicial diante das alegorias é associá-las ao contexto político de ditadura civil-militar, e logo suspeitar que a canção sopraria uma esperança de que aquele momento violento, sorumbático, taciturno, de liberdades (ainda não tão) restritas, em que se encontraria o pensativo Pedro, passaria com a chegada de um novo trem, aquele que faria a espera (e o sofrimento) passar. Para um momento em que parcela significativa da esquerda estava desnorteada diante da derrota que significava o golpe civil-militar de 1964, tal canção, entendida de maneira imediatamente alegórica, tomando por centro os pensamentos de um proletário, que não escondia em nenhum instante o desastre social brasileiro, mas que indicava um caminho positivo, seria mais que uma lufada de esperança — seria o apontamento de que a certeza da vitória poderia virar uma convicção política. Contudo, o vício de compreender a canção em relação imediata com o processo sócio-histórico deixa de observar aquilo que a canção aponta para além da contingência. Não resta dúvida de que o caráter alegórico da canção é forte e em boa medida lhe define o prumo, mas daí a definir sua fatura pela mera justaposição com os acontecimentos, sem nenhuma mediação crítica, desmereceria tudo o que ela pode nos levar a conhecer da história da época. Para isso, a canção exige uma análise mais paciente.

O que se configura em “Pedro Pedreiro”? Basicamente, a canção apresenta a configuração de um pensamento que se coloca diante da vida precária de um tipo social a partir de seu impulso contingente. Todo o desenrolar deste pensamento apresenta-se em conflito direto com as condições precárias de vida de Pedro, o que alça a canção a um movimento de totalização das condições de Pedro e retorno a um caráter individualista e privado. Para ser mais preciso, o pensamento de Pedro origina-se da “necessidade” imposta pelas condições precárias, como uma forma de esquecer a dureza do cotidiano ao mesmo tempo em que se reflete sobre ele, contrapondo-o (versos 5 e 6). Do ponto de vista literário, não há propriamente uma condenação pelo narrador deste ato do personagem esperar o trem, a manhã, o ano que vem, o sol, o carnaval, a festa etc., que podem ser entendidos como metáforas para o “dia que virá”, conforme sua caracterização por Walnice Nogueira Galvão (loc. cit). Inclusive, ao contrário do que poderia nos fazer supor a categoria de Galvão, a disposição passiva de Pedro, ainda que não seja propriamente desmerecida, é colocada em dúvida, ao ser recolhida na estrutura geral de esbulho. A crítica da canção reside, na verdade, no recurso da justaposição deste “dia que virá”, que é algo que Pedro mal sabe o que é, porém

deve esperar (não por moto próprio, decisão espontânea, mas pela compreensão que o narrador da canção tem do momento), com um “aumento” ou “bilhete pela federal”, que o recolocam na roda da fortuna em outra posição, recusando a possibilidade de consciência que se avoluma pelo pensamento sobre aquilo que ainda não se sabe o que é (versos 37 a 43). Ou seja, o “dia que virá”, em “Pedro Pedreiro”, também se mostra, por um lado, como uma farsa (ascender socialmente pela sorte) e, por outro, a mesma desgraça de sempre. Isso significa que o caráter do “dia que virá” não está decidido de antemão, e, a se tirar pelo “ânimo” de Pedro, ele será o pior possível, principalmente porque o “trem” já vem.

Assim, estamos diante de um “tipo social” que não encarna imediatamente aquilo que deveria se esperar dele – a se tirar pelo estereótipo do povo insuflado rumo à revolução inexorável e vitoriosa da canção de protesto. Pedro não é só um “tipo social” singular, que age mecanicamente segundo o destino rumo à vitória, consciente de antemão de todo o processo; tampouco a consciência exterior do narrador lhe impinge uma guinada que lhe dê, sem volta e milagrosamente, o destino na mão. Sendo um “tipo social” que caracteriza o “povo” num emaranhado de contradições, Pedro expressa uma totalidade. A sociedade configurada em “Pedro Pedreiro” não tem necessariamente futuro redentor, ainda que a personagem (ao que parece, como frisa rapidamente o narrador) careça de uma manhã, aquilo que ele espera (melhor dizendo, *sonha*), mas que não sabe o que é, algo mais bonito que o mundo, maior que o mar (versos 2 e 37 a 40) — enfim, uma *utopia*, que contrasta com a materialidade prosaica do cotidiano de Pedro. Esta mesma sociedade que carece de mudança oferece a espera de uma festa, da sorte, da morte, de um retorno para o norte, bem como um filho (que continuará esperando) — em suma, momentos em que as iniquidades se repõem em novo formato. No campo daquilo que a sociedade oferece de forma imediata a Pedro, *não há promessa de felicidade*.

O movimento de báscula dos problemas tomados por assunto na canção começa logo no terceiro e quarto versos (que serão repetidos no desenrolar da canção). Após sermos apresentados no primeiro verso a Pedro, o indivíduo que aglutina a abordagem da matéria, passamos para a elucubração do narrador em torno de suas necessidades (sociais? existenciais?) e chegamos à conclusão totalizante: o que quer que seja esta manhã (revolução? liberdade? justiça? bonança?) que Pedro carece de esperar, ela será benéfica a todos, tanto para os que têm bem quanto para quem nada tem. A partir do problema particular de Pedro, caminha-se para uma totalização social, de modo que todo o desmanche apresentado logo em seguida diz respeito não só ao indivíduo, mas à sociedade como um todo. O estrago se apresenta como algo generalizado – mas, apenas porque seu padrão de medida é o indivíduo

(no caso, Pedro), o que retroage o impulso totalizador inicial. Por isso, o “tipo social” não cumpre o papel esperado. À primeira audição, é como se o problema do indivíduo fosse mostrado para além de seu caráter particular, ou seja, em sua dimensão coletiva. Porém, o pensamento hesitante de Pedro diante da totalidade que se apresenta devolve tudo ao patamar do indivíduo, que assim fica na eminência de deixar passar o trem da história, levando consigo toda a coletividade (o sujeito histórico aglutinado no tipo). Ou seja, tudo depende de um acerto individual — já não é mais o destino inelutável do êxito que preside o argumento, o que é um ganho à esquerda, porém ao custo de particularizar a questão até o indivíduo isolado em que o “tipo social” se transformou. Sendo um achado formal, já que escapa de um possível maniqueísmo redentor da inexorável vitória popular, ele perde exatamente o elemento de classe que está aglutinado ao “tipo social” em sua subjetividade, ainda que em geral isso seja redutor. Cabe ressaltar ainda que este continuará aparecendo como um esquema cancional nas obras de Chico Buarque, mas com um aspecto novo, que apresentaremos mais a frente.

Para interpretar melhor esta questão, é preciso perceber que toda a narrativa de “Pedro Pedreiro” está assentada em uma construção musical de corte bossanovista, ainda que o naipe de percussão tenha uma bateria com maior volume do que o padrão, o que se junta com os ataques de metais que quase suplantam o violão, a voz e a flauta, estes todos em interpretação suave e que comandam o decurso cancional. Nada disso está fora de esquadro, a se tirar pelo argumento apresentado até aqui. Lorenzo Mammì (op. cit) caracterizou de maneira acurada a bossa nova de Tom Jobim e de João Gilberto como um tipo de música calcada na “promessa de felicidade”, a expressão de uma totalidade que se fia na reconciliação de contrários pela elevação da música local (o samba) ao patamar cosmopolita (o jazz) — acompanhando o “primado da melodia” nas composições de Tom Jobim e sua expressão exata na interpretação de João Gilberto, chegamos a compreender este “humanismo doce” reconciliatório que se promete como felicidade. A suavidade de voz e violão, mais as entradas da flauta transversal em diálogo com os anteriores, funcionam como a figuração da “promessa de felicidade” em “Pedro Pedreiro”. Esta, por sua vez, é *historicamente determinada* – trata-se da “promessa bossanovista de felicidade”. Em um sentido abstrato, seguindo Mammì, esta “promessa de felicidade” dormita, por exemplo, nos tempos perfeitos aludidos pelo jogo de defasagem entre voz e violão na interpretação de João Gilberto, bem como nas consonâncias latentes no jogo dissonante do primado da melodia e sua ornamentação harmônica. Num sentido historicamente determinado, podemos sugerir que tal “promessa de felicidade” fundamenta-se no deslocamento do samba ao patamar cosmopolita do jazz (ao suprásumi-lo), o que vale pela concretização do ideal (desenvolvimentista) de pacificação de contrários (aquilo que

Walter Garcia (op. cit) chamou da “contradição sem conflitos” em João Gilberto, ou seja, a reconciliação dos pares socialmente antagônicos sem o fim da desigualdade entre eles) — a mitigação das diferenças sociais derivaria da internalização do poder decisório, ou seja, a nação como elemento de mediação (e de reconciliação) de antagonismos. Um dos principais aspectos desta “contradição sem conflitos” está no caráter intimista da bossa nova (o “banquinho e violão”), que toma exatamente o indivíduo isolado como padrão último de medida, de onde se depreenderia imediatamente a totalidade em jogo nas canções. Permanecem no trabalho de Chico Buarque os fundamentos desta “promessa de felicidade”. Porém, eles entram em tensão com aquele outro aspecto compositivo, que é seu principal assunto, aquele do “tipo social” que é Pedro e sua espera. Por exemplo, nos versos 54 a 56, há a espera da esperança aflita, bendita, infinita do apito do trem – esperar a esperança de um sinal é a migalha da “promessa de felicidade” que se oferece para Pedro. Por isso, também na organização musical da canção, a bossa nova não aparece em sua inteireza, vindo à lume entrecortada por elementos estranhos ao esperado.

Assim, tomando o indivíduo como parâmetro para a consecução formal e expressiva de sua matéria, Chico Buarque dá uma determinação histórica de longo alcance para seu problema. Em certo sentido, esta “promessa de felicidade” comparece também no elemento literário da canção. De fato, a mera “promessa de felicidade”, em sua determinação bossanovista, reconciliada na matéria social da canção redundaria naquele “dia que virá”, acima referido conforme Walnice Nogueira Galvão (loc. cit). Contudo, o trabalho composicional de Chico Buarque não era descuidado. Tanto na letra quanto no trabalho musical, a “promessa de felicidade” é colocada em suspeita – quer seja pelo fatalismo no “destino” de Pedro (ou seja, sabemos que o destino de Pedro é morrer, caso continue esperando, enquanto ganha alguns paliativos esperançosos, apresentados como variantes inócuas), quer seja pela irrupção de elementos musicais estranhos à economia de sons bossanovista. Significa dizer que em “Pedro Pedreiro” a antinomia estética (caracterizada no capítulo anterior) dá um passo rumo à *suspensão* da “promessa de felicidade” segundo seu caráter bossanovista. A “promessa de felicidade” não desaparece, e continua operando conforme os seus desígnios de classe, mas aquele caráter ingênuo do “humanismo doce” é posto em suspenso ao ser colocado em contraste com o antagonismo social que pretendia reconciliar. De sorte que o povo, na figura de Pedro, que tende a um “tipo social”, mas deve ser particularizado como indivíduo para poder vislumbrar uma nesga de esperança, está sempre aquém de seu papel histórico. Do ponto de vista da experiência musical brasileira, estamos diante da suspeição crítica sobre sua própria dinâmica; o resultado sintético

alcançado com a bossa nova é reaberto para nova avaliação, ainda que ao preço de continuar tomando-a como padrão de medida. Nisto a obra de Chico Buarque difere daquela de seus pares, que ou fizeram a mera justaposição de bossa nova e matéria social ou renegaram sem mais a bossa nova. Tratava-se de entender as fraturas da bossa nova a partir da verdadeira prova dos nove: a saber, confrontá-la consigo mesma, colocar em contraste sua fatura com seus pressupostos.

Vimos no capítulo anterior que uma das marcas dos primeiros quatro discos de Chico Buarque é a *comiseração*. Esta dimensão formal apresenta o fosso político (consolidado pela ditadura civil-militar) entre a intelectualidade de esquerda e o “povo”, na medida em que a primeira só consegue se aproximar do segundo pelo condoimento. A constatação do antagonismo social redundava em um engessamento do “povo”, transformado em uma categoria histórica diante da qual a “promessa de felicidade” deságua na mais absoluta falta de esperança, ainda que terna, caridosa, em estado de consternação. Não deixa de ser um achado crítico objetivo esta fatura cancional. Ainda que assentada na mais pura ingenuidade bem-informada, o elemento formal da *comiseração* figura o despreparo da esquerda órfã do nacional-desenvolvimentismo diante da ditadura civil-militar, em que a suspensão da “promessa de felicidade” indica o estado apoplético de quem deveria dar combate à tragédia que se desdobrava diariamente. Em “Pedro Pedreiro”, a relação mais complexa entre narrador e personagem, bem como os contrastes do aspecto musical, faz com que esta suspensão adquira um caráter mais agudo, ainda que centrada no indivíduo, *o que mantém acesa a chama da comiseração*. A fratura social, politicamente intransponível nos casos interpretados no capítulo anterior (salvo para o sentimento de *comiseração*, que o transpõe sem confrontá-la), é suturada não pela reconciliação pacificadora, mas pela consciência do beco sem saída em que todos se encontravam naquele momento e *que exigia crítica urgente*. A centralização no indivíduo, que fica a um passo de figurar a totalidade social nos termos de um sintoma, força o achado ao patamar da *comiseração*, mas deixa a “promessa bossanovista de felicidade” sem chão histórico, exatamente porque, em seus próprios termos, o desdobramento cancional não tem consecução positiva. Ainda que limitado, o achado estético é poderoso. Seu desdobramento redundará no momento em que a bossa nova deixa de comparecer como estilo, mas não se evade levando consigo a modernidade que caracteriza o problema; como veremos, ela se mantém *em negativo*.

III/2.3. INDIVÍDUOS ENTRE SI.¹⁹

“Quanto mais os homens individuais são reduzidos a funções da totalidade social por sua vinculação com o sistema, tanto mais o espírito, consoladoramente, eleva o homem, como princípio, a um ser dotado do atributo da criatividade e da dominação absoluta.”
Theodor Adorno, “Sobre sujeito e objeto”.

A Rita (1965)²⁰

Chico Buarque

A Rita levou meu sorriso	
No sorriso dela	
Meu assunto	
Levou junto com ela	
E o que me é de direito	5
Arrancou-me do peito	
E tem mais	
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato	
Que papel!	
Uma imagem de São Francisco	10
E um bom disco de Noel	
A Rita matou nosso amor	
De vingança	
Nem herança deixou	
Não levou um tostão	15
Porque não tinha não	
Mas causou perdas e danos	
Levou os meus planos	
Meus pobres enganos	
Os meus vinte anos	20
O meu coração	
E além de tudo	
Me deixou mudo	
Um violão	

III/2.3.1 PREÂMBULO: MÉTODO DE ANÁLISE E MÉTODO DE EXPOSIÇÃO.

O que uma canção de mal de amor nos diz sobre os traumas sociais de um período histórico? À força de um raciocínio sociológico, ou de um finca-pé histórico com o imediato, qualquer canção deve dizer algo tanto da história contextual quanto da longa duração. Isto pode se sugerir, inclusive e principalmente, a despeito de um trabalho de análise e interpretação da

¹⁹ Devo a conversas e ao acompanhamento de argumentos de Cláudio Duarte, que por sua vez está na trilha de José Antonio Pasta Jr., uma série de elaborações aqui apresentadas. Qualquer equívoco nos raciocínios, contudo, é exclusivamente de minha lavra. Já os acertos, com certeza, devo-os àquilo que compreendi dos esquemas apresentados por Cláudio sobre Machado de Assis e Theodor Adorno.

²⁰ A partitura da canção contendo melodia, acordes para violão e letra pode ser consultado no Song Book de Chico Buarque. Cf. CHEDIAK, 1999b, p. 50 e seq.

canção – em detrimento da organização material primeira, que é sua ordenação estética, as canções costumam funcionar como boas ilustrações para idéias, conceitos, postulados, axiomas. Isso vale também para estas canções cujas formas e conteúdos parecem distar em muito dos antagonismos sociais, estas canções cujo núcleo está centrado nos problemas do amor – ainda aí, não deve ser impossível encontrar parentescos entre texto e contexto, mesmo que o procedimento de busca se dê a fórceps. Outra pode ser a conduta crítica, preocupada em encontrar os nexos históricos por meio de uma análise e interpretação da canção, para então devolver a seu fundamento de contexto e longa duração, no que tange tanto a experiência histórica estética quanto política e social, argumentos.

Por certo, “A Rita” (1965), de Chico Buarque, adianta e facilita um pouco o trabalho do crítico que estiver na espreita dos nexos sócio-históricos de canções cujos problemas não são imediatamente estes. Como Chico Buarque é reconhecidamente um cantor, músico e compositor que colocou em sua pauta cancional assuntos diretamente políticos, sociais e históricos, ainda mais com notória qualidade compositiva, fica mais simples encontrar relações de reciprocidade entre uma canção constante em sua obra que trate de amor com outras que tratem de assuntos sócio-históricos, desde que não se recaia na antiga distinção entre alienação e engajamento que animava o embate musical dos anos 1960, contexto imediato da canção, que tende mais a emperrar o argumento do que deslanchá-lo. Sem negar estas relações, fundamentais nas séries de sentido em que as canções adentram (em um disco, em uma curta série de discos, na temática que perpassa a obra como um todo), elas só ganham densidade se intuídas desde dentro, ou seja, por meio de uma compreensão cuidadosa e sistemática iniciada na avaliação da canção ela mesma. Significa dizer que só a análise dos pormenores poético-musicais da canção e a posterior interpretação crítica dos achados podem dar um caminho para o argumento histórico-social.

Assim sendo, é preciso inicialmente perguntar qual é o motor estético da canção, em busca de compreender o que ela nos diz. As qualidades literárias do trabalho poético de Chico Buarque são notórias, ainda que precisem ser reconhecidas caso a caso. Desde estes primeiros discos, a que o próprio autor pede um pouco de indulgência²¹, o esmero poético, já visível, vinha sendo lapidado pacientemente. Chico Buarque trabalha com uma série de procedimentos poéticos refinados, sem que o caráter em princípio menor de um samba (a se crer sem mais na lógica hierárquica das linguagens artísticas) obrigasse como que por ordem

²¹ “De algumas canções desses dois primeiros álbuns – ‘A televisão’, por exemplo –, ele se sente muito distante. Outras como ‘Pedro pedreiro’ e ‘Olê olá’, lhe parecem merecedoras de certa indulgência, por conta da juventude. E há uma, ‘A Rita’, que Chico ainda canta com prazer.” (Werneck, op. cit, p. 71)

suprema o descuido literário. Não que a canção seja um primor no trato com a língua e suas possibilidades poéticas, porém em nenhum instante ela se sugere como algo reduzido. A pertença do assunto e de seu trato formal tanto a um registro maior (o amor e sua expressão em pretensões poéticas “elevadas”) como miúdo (o fim trivial de um romance qualquer e sua expressão num samba) já denotam uma característica central da canção, a que mais a frente daremos chave interpretativa – a interpenetração de registros, feições, posturas, que em princípio se sugerem relacionados de forma ambivalente, sem determinações. Este plano compositivo atua em diferentes níveis, desde aspectos verbais a tensões cancionais de maior escopo. Sendo esta ambivalência uma dinâmica que não é própria apenas de “A Rita”, mas um ponto originário da experiência musical brasileira, procuraremos sugerir como esta experiência ganha corpo neste samba. Aliás, na medida em que se espera encontrar sedimentos do processo sócio-histórico no tratamento poético-musical de um trivial desenlace amoroso, a ambivalência de registros aparece, em princípio, como um problema externo, uma definição de método a priori, o que não aponta diferença significativa com relação ao método de análise a fórceps a não ser um tato mais cauteloso com a especificidade do material analisado.

Para não pairar dúvidas do fundamento histórico interno à canção, será preciso sugerir o percurso percorrido pela relação entre método de análise e método de exposição. É certo que um dos impulsos para esta tentativa de interpretação dialética de uma canção de amor vem da necessidade de responder àquele argumento segundo o qual o postulado da crítica materialista da arte de que a formalização estética precipita conteúdo sócio-histórico só se sustenta porque procura dar combate de idéias apenas às obras que podem lhe confirmar, dispensando avaliar obras que fogem aos pressupostos históricos imediatos. Mas, uma resposta satisfatória a esse argumento não pode, de maneira alguma, se basear numa crítica estética que force desde fora seus pressupostos, sob pena de invalidar o próprio procedimento. Aqui, o método de exposição que parte do particular rumo ao universal (ou seja, a análise dos elementos singulares até apresentar sua determinação histórica) deve se projetar sobre o método de análise, que lhe é anterior, e que em princípio se origina em uma questão que não lhe foi sugerida desde dentro. É claro que a desconfiança lançada contra a crítica materialista da arte parte de um pressuposto que empurra para o equívoco – na medida em que a pergunta é sobre método, entendido como conduta universal de análise e interpretação, ela já impossibilita uma resposta que não inicie seu argumento desde fora. Neste quesito, ambas as maneiras de abordagem emanam do exterior. É o cuidado com a relação entre método de

exposição e método de análise que define o acerto no percurso apresentado, exatamente porque, em estética, o exterior é interior e vice-versa.

III/2.3.2 UNIDADE DO DIFERENCIADO.

Um dos princípios formais chave em “A Rita” está na relação de sincronia e defasagem dos ritmos verbal e musical da canção. Analisando esta relação de perto, podemos afirmar que ela se constitui por meio de uma ambivalência nos acentos rítmicos dos períodos verbais e musicais, em que nenhum assume preponderância sobre o outro, formando com isso uma *unidade do diferenciado*. Por exemplo, o fluxo verbal dos primeiros versos (“A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela / Meu assunto / Levou junto com ela / E o que me é de direito / Arrancou-me do peito / E tem mais etc.”) sugere diferentes formas de interpretação — em um caso, justapõe-se os dois primeiros versos como um período (“A Rita levou meu sorriso no sorriso dela”), os seguintes como os períodos subseqüentes, sempre em pares de versos (“Meu assunto levou junto com ela”; “E o que me é de direito arrancou-me do peito”); noutra chave, podemos reconhecer o primeiro verso como isolado (“A Rita levou meu sorriso”) e os três versos seguintes como um período imediatamente deste desdobrado (“no sorriso dela meu assunto levou[,] junto com ela”), e os dois versos seguintes como outro período (“e o que me é de direito arrancou-me do peito”); podemos ainda sugerir que, na esteira da possibilidade anterior, o segundo período se resuma a “no sorriso dela [levou] meu assunto” e outro período em “[e] levou junto com ela o que me é de direito”.

A prosódia poética, em que o trabalho de pontuação e organização de períodos não se fecha ao decurso padrão da sintaxe normativa, não subjuga o sentido das estrofes à mera justaposição de versos, na medida em que o desenvolvimento verbal progressivo, lógico e encadeado encontra-se em suspenso, adquirindo validade a tensão entre significados, que ganham sentido único (vale mesmo dizer, total) apenas na lei interna de seus procedimentos poéticos (metrificação, rimas etc.) – assim, num sentido literário, é preciso procurar as determinações poéticas como fundamentos formais para compreender o sentido de “A Rita”. Por exemplo, a rima de “direito” com “peito” exprime reciprocidade entre o mundo humano do ordenamento com o mundo humano do sentimento. As aliterações de “retrato”, “trapo” e “prato” reúnem objetos triviais e concretos que, assim em identidade garantida pela exposição em seqüência dos termos com emparelhamento de sons, se comparam com os termos anteriores (de “sorriso” a “peito”, passando por “assunto” e “direito”), todos condizentes com alguma ordem de abstração do ser, em si mesmo ou social, justapondo objetos mundanos e determinações ontológicas (metafísicas ou históricas). E assim por diante, encontramos nos

pormenores técnicos da canção, em seu aspecto literário, dinâmicas cuja contradição das partes se resolve na ambivalência da convivência delas.

Em se tratando de uma canção, não é demais afirmar também que a organização do decurso musical é determinante nesta construção de sentido. Assim sendo, o desdobramento rítmico dos períodos verbais afloram como elemento de musicalidade poética, e é na conjugação deste termo com a música ela mesma que se encontra um fundamento da canção. Por isso, é possível perceber que o fraseado musical da canção nos leva a interpretar o aspecto verbal do primeiro verso como fechado em si e gerador dos demais por desdobramento de sua temática (poética e musical). “A Rita levou meu sorriso”; “No sorriso dela meu assunto”; “Levou junto com ela (e) o que me é de direito, arrancou-me do peito e tem mais” e assim por diante – neste terceiro período, seguindo a prosódia musical, ainda dormita a ruptura de elementos verbais, de sorte que ela guarda em si a finalização de um período (“levou junto com ela” como o significado de “meu assunto”, o que cria já também uma disjunção do período anterior), que pode ser compreendido também como o início do período seguinte (“levou junto com ela” aquilo que “me é de direito”). Estes procedimentos poético-musicais não fecham os períodos a um só sentido, de sorte que o diferenciado aparece em uma unidade, cuja coesão se dá não pelo sentido fechado, mas por sua indecibilidade. Interpretando os períodos assim cindidos em nós, por sua vez fracionados e reorganizados em novos nós, a unidade (do diferenciado) de sentido ganha nova importância.

Como se sabe, estamos diante de um discurso fundamentado no eu-lírico que, na presença de outro eu (ou não-eu, Rita, que, sendo personagem, não ganha contornos dramáticos por não ser apresentada em diálogo), define o mundo por mediação apenas a si mesmo. Ou seja, este indivíduo nos aparece pelo influxo do eu-lírico, que é quem determina a partir de si as feições do outro. Mas, a depender do acento rítmico compreendido, este eu-lírico ganha relação diferenciada de reciprocidade ou distância com relação ao outro eu que é Rita. Vejamos: quando o período poético-musical é interpretado de maneira a se organizar em uma pequena unidade de sentido os versos “A Rita levou meu sorriso no sorriso dela” e em outra unidade os versos “Meu assunto levou junto com ela”, temos uma relação de *distância* entre o eu-lírico e o outro eu, dado que Rita leva para longe do eu-lírico determinações particulares suas; estas não dependem do outro eu, mas são por este alienadas do eu-lírico. Por outro lado, se as unidades de sentido se apresentam como “A Rita levou meu sorriso”, entendida como unidade originária, e “no sorriso dela meu assunto”, bem como “levou junto com ela [e] o que me é de direito [e] arrancou-me do peito” como seus desdobramentos, ressalta-se uma dependência da constituição do eu a partir do outro eu (o assunto do eu-lírico

está no sorriso dela), e em seguida retornamos ao vazio e distância deixados pelo ato de Rita em levar e arrancar do eu-lírico feições dele. Neste caso, mais denso do que o primeiro, posto que convivam no mesmo fluxo de significação diversas relações entre o eu-lírico, suas feições individuais e o outro eu, a contraditória relação entre ritmo verbal (poético) e ritmo não-verbal (musical) mostram em uma unidade a tensão ambivalente de sentidos diferenciados. É este caso de tensão entre letra e música, em que uma não se reduz à outra, que a dimensão total da canção pode ser intuída. Ela indica a complexa relação entre os indivíduos como expressões do sujeito cerne da canção. Esta subjetividade se dimensiona a partir da intrincada relação que o eu-lírico determina com Rita, o outro eu.

Em princípio o eu-lírico, como medida de todas as coisas, deveria ser o cerne constitutivo da subjetividade que se expressa na canção. Porém, em “A Rita” ativa-se outra dimensão deste eu-lírico, em tensão com esta primeira, posto que o cerne em última instância da canção, dado por este eu, determina-se a partir de outro eu, próximo e ao mesmo tempo distante (logo, um não-eu). Portanto, a Rita adentra numa unidade que não se fecha apenas em sua mediação a partir do eu-lírico, mas este também só tem sua subjetividade definida por meio da compreensão do outro eu que é Rita. O fundamento decisivo do eu-lírico apresenta-se na configuração do outro eu (o assunto do eu-lírico é o sorriso de Rita; não por outra, a canção chama-se exatamente “A Rita”). *O eixo central da canção, a que daremos uma interpretação histórica adiante, está no fato de que Rita é concomitantemente sujeito e objeto (mas, de quê?).* Mas, se esta definição do eu-lírico no outro eu fosse pacífica, estaríamos diante do mero jogo apaixonado de projeção de afetos. Acontece que este processo de determinação não é instruído sem atribulações – não é a mera expressão de Rita por meio do eu-lírico. Pelo contrário, somos colocados *in media res* no conflito entre o eu-lírico e o outro eu. A dependência e a diferença entre o eu-lírico e o outro eu se dão por meio do contraste de interesses; o eu-lírico se prende ao outro para tomar deste uma nova distância que não aquela definida pelo ato de liberdade de Rita em terminar (unilateralmente? sem motivos?) o enlace amoroso.

Até aqui, estamos glosando um pequeno truísmo na análise e interpretação estética de uma canção. Mas, nem só das alturas metafísicas da subjetividade vive a forma da canção, “A Rita” em especial — pelo contrário, seu caráter mais rés-do-chão, que não exclui as paragens do ser, exige a contrabalança da materialidade e sua determinação histórica tanto contingente quanto profunda. Sendo assim, algo de imediato se coloca para nós, desde o título da canção, que em princípio deve estar organizada para respondê-la: *Quem é Rita?* A imagem que temos dela não é das melhores. Seu ex-amante (o eu-lírico), que nos deixa um tantinho de sua paixão

(por Rita?) à mostra, nos canta uma mulher que lhe tirou tudo o que possuía. Desde um sorriso, até o disco de Noel, passando pelo coração, Rita levou consigo tudo o que objetiva ou subjetivamente caracterizaria o ex-amante. Sem a alegria desprovida de seu conteúdo que seria o sorriso de Rita, e outras coisas mais, o ex-amante nos dá não só uma boa imagem de si (pelo recurso do eu-lírico como centro das atenções), na qual reconhecemos uma pessoa sensível e inteligente, além da juventude estiolada pelo golpe do abandono, como também a figura de Rita como uma mulher mesquinha, capaz de cometer o papelão de levar consigo até objetos irrelevantes. Deste ponto de vista, estamos inicialmente diante da enumeração levemente rancorosa do ex-amante que contabiliza “perdas e danos” do fim do amor, e pelo qual somos levados a sentir uma enorme piedade pelo sofrimento causado a ele por Rita. O eu-lírico não exige piedade, nem é piedoso consigo mesmo, mas todo o percurso poético-musical está interessado em demonstrar sua simpatia. Voz mansa, despojada, simples, numa alegria que disfarça o rancor das palavras, a imagem que a canção nos dá casa muito bem com a figura duplicada de Chico Buarque na capa do disco em que “A Rita” foi gravada – belo, olhos claros, cabelos bem penteados, sorriso bonito, um bom moço, enfim, de quem ninguém duvidaria. O resultado final não poderia ser pior: na presença do violão mudo deixado por Rita, com o que se esvai toda a poesia e sentimento que deveria pulsar antes do ocorrido, só podemos supor que ela é uma mulher impiedosa, impetuosa, vil – para não irmos muito além do bom tom na adjetivação. A audição superficial está assim completa: Rita é uma megera que deixou para trás, desconsolado e sem nem ao menos seus sentimentos mais íntimos, um ex-amante sensível, jovem e tão mais sem posses depois que foi largado à míngua.

Mas, o próprio ex-amante deixa escapar rapidamente o motivo porque Rita *matou* o amor deles: *vingança*. Além da ponta de ciúme que o ex-amante deixa escapar, já que *por certo Rita levou tudo o que lhe tirou para um outro*, ele sem querer apresenta assim o real motivo do fim do amor: se Rita está se vingando, é porque o ex-amante fez algo. Mas, diante de toda a boa imagem que o ex-amante nos deixou de si, como supor que esta vingança se deu por motivos torpes, sobre os quais ele não tinha nenhum controle e, na verdade, dos quais era inocente? Aqui a artimanha do ex-amante se mostra mais complexa do que podemos supor – mesmo na brecha que ele dá, ainda há uma maneira de vê-la como positiva para ele. O desdobramento da canção, do começo ao fim, não é injurioso, não se trata de alguém com uma bruta dor de cotovelo lançando impropérios de baixo calão contra a mulher que lhe deixou na rua da amargura, ainda que o ex-amante vá deixando aqui e ali os motivos para que nós, ouvintes, tenhamos a pior avaliação possível de Rita e despejemos em sua direção adjetivações cruéis. O ex-amante não se apresenta, não nos diz quem é, só sabemos o nome de

Rita e pelo comportamento posto em dúvida dela é que retiramos a boa imagem dele: jovem, sensível, religioso, sem muitas posses. E, como só temos Rita como objeto de análise (aliás, desde o início somos instados a isso, pois, como já dissemos, o samba se chama “A Rita”), é nela que centramos o foco da audição, perscrutando de cima a baixo seu comportamento reprovável, do qual temos um péssimo juízo de antemão, enquanto não dirigimos em nenhum instante nossa mínima desconfiança para o ex-amante. Assim, somos levados no papo por uma pessoa de quem não sabemos nem mesmo o nome e nos alinhamos com sua percepção dos fatos. Estamos diante de um muito refinado e experto *malandro*, que quer determinar, a partir de seu ponto de vista interessado, a compreensão do caso, direcionando contra Rita os olhares críticos ao mesmo tempo em que, sem alarde, faz de si uma boa imagem, e sem dar alternativa ao ouvinte para compreender o ocorrido. Sua principal estratégia é adotar o eu-lírico como verniz de boas intenções, para não atrair atenção para seu fundo inconfessável. *Aqui a poesia serve como forma de dar expressão a um discurso opressor.*

A música que dá ossatura à canção é um samba suave, mesmo sensual, próprio para ser dançado na gafieira, local, aliás, que seu narrador possivelmente freqüentaria com alguma freqüência. Ela sugere o tom das afirmações do ex-amante, a quem já podemos chamar de sambista. A ginga de corpo, ao mesmo tempo sutil e firme, com que o sambista dança no salão, está presente nos meneios da canção e nela acentuam um brilho vistoso que podemos nomear de *charme*. Assim, toda a estratégia cancional do sambista baseia-se neste charme que ele joga para o ouvinte, em favor de sua narrativa e em detrimento da imagem de Rita. Como geradora musical do malandro, o samba de fundo logo indica para quem quiser ouvir que o narrador não é uma pessoa absolutamente confiável, ainda que nos lance todo o encanto charmoso para despistar suas intenções de fundo. É a esse encanto que não se pode ceder na audição crítica – é essa audição que cede ao charme do sambista que se espera no seio mesmo da indústria cultural, com uma identificação imediata do sambista ex-amante com o próprio Chico Buarque, como aludido acima no que diz respeito à capa do disco, e que toma para si os elementos da lírica para por meio destes proceder ao engodo. A audição que aqui se propõe incorpora aquela que cede ao charme do sambista, mas o faz a contrapelo, para mostrá-la não só como parte interessada, mas também como parte de uma forma cancional que indica mais do que aquilo que está na superfície. Então, temos uma audição proposta pelo ex-amante, se aproveitando também da credibilidade que a indústria cultural lhe dá como estrela principal e do eu-lírico como fundamento poético vistoso, nobre e de quem ninguém desconfiaria, e pequeníssimas, porém fundamentais, brechas para estipularmos uma crítica ao ponto de vista apresentado.

Convém perceber que a narrativa em dor de amor do sambista ex-amante vem com boa dose de pronomes possessivos (meu, seu), bem como de elementos que nos indicam posse (dela, “levou junto com ela”, herança, tostão – que não levou porque “não tinha não” –, “perdas e danos”). O fundo da lamentação do ex-amante, que fala de amor e coração de forma comovente, diz respeito exatamente à destinação das posses – como quem, ao perder para a(o) companheira(o) aquilo que foi conseguido junto, dá a cada coisa um valor acrescido de rancor e discórdia. Porém, se nos livrarmos finalmente do psicologismo como caminho de interpretação, perceberemos que tais rancor e discórdia, que se nos apresentam como oriundos do mal de amor, não deixam de ser também, ao revés, o desespero pela perda da propriedade. Rita é a protagonista do esfacelamento das poucas posses do ex-amante. Entendida (pelo ex-amante e por aqueles que o seguem na audição) como uma delas, Rita encabeça a rebelião empreendida contra um *proprietário*, o que é muito mais do que um ataque desferido contra o amor. O coração que sangra e lamenta a perda da poesia é aquele que nos induz pelo charme, que não mostra um pinga sequer de desconsolo (a música é levemente animada, o que realça ainda mais a necessidade de desconfiar deste malandro); quando ele entra no assunto vingança, os termos da posse, que já haviam sido anunciados anteriormente de passagem (primeiro, referindo-se ao direito sobre a propriedade, em seguida enunciando objetos levados por Rita), entram em primeiro plano (herança, tostão, perdas e danos). Habilmente, porém, com a malandragem e o charme peculiares, o sambista ex-amante desenrola o problema da propriedade, calmamente, até chegar ao emudecimento do violão, o que equivale dizer que ele ficava assim esvaziado de suas qualidades poéticas. Mas, não estamos exatamente ouvindo uma canção dele? Neste sentido, o argumento liricizado do sambista tenta nos induzir ao desenrolar da história que leve da depredação de suas posses até o fim arrasador em que juventude, sentimentos e sensibilidade poética deixam por isso de existir para ele. A contrapelo, porém, a história muda de figura, e podemos enxergar o lirismo como o véu que esconde o ódio que o sambista passou a nutrir pela decisão de Rita em abandoná-lo. Amor e ódio, aqui, são expressões da relação de propriedade que se estabelece entre os dois. Todo aquele problema do indivíduo (do eu e o outro eu), aqui ganha uma figura histórica. Assim, o ato de Rita fere a masculinidade do sambista como forma de expressão da lógica do proprietário – é, portanto, a crítica a uma *dinâmica de classe*. Não se trata de reduzir a atitude firme da mulher contra o homem que lhe minoriza ao antagonismo de classes. O que está em jogo é perceber como tal antagonismo é fundamentado em dinâmicas sociais que não se fecham apenas nos dilemas de classe, e que, assim, destes fazem parte, ampliando-o. O patriarca, enquanto forma social acabada do proprietário, se cristaliza mesmo em quem não

detém posses, e é esta posição que o sambista assume quando Rita lhe deixa à míngua. Portanto, não é uma posição econômica, mas uma expressão da cisão social causada pelos imperativos da esfera econômica. Aquele eu-lírico que se aproxima e distancia do outro eu é a expressão de um antagonismo social. A audição a contrapelo, assim, completa um argumento crítico, que sai do discurso charmoso do sambista ao seu desvelamento como discurso interessado e expressão de classe sedimentando em quem, em princípio, não deveria empunhá-lo. Não há dúvida, portanto, que o adocicado veneno do discurso patriarcal, envolto em plumas líricas, é um raciocínio de classe; enquanto tal, incorporado por alguém que dista dos proprietários (o que só pode operar como suposição, pela ausência de maiores indicações; mas, em se tratando de um samba, e pelo apontamento da falta de dinheiro, é razoável manter a hipótese), o gesto de raiva, encoberto pela sutileza e mansidão do samba e seu tom lírico, joga no pólo oposto ao da urgência social dos espoliados, de quem Rita é uma figura.

III/2.3.3 SUJEITO BRASILEIRO.

Quando Adélia Bezerra de Meneses (op. cit.) aponta o lirismo (nostálgico) do primeiro Chico Buarque como sua principal substância, ela está amparada num fundamento objetivo encontrado na própria obra analisada, ainda que não perceba a determinação histórica do mesmo, conforme já tivemos oportunidade de apontar no capítulo anterior. Na medida em que o lirismo se define pelo eu (lírico) como mediação do mundo, a figura do indivíduo emerge para primeiro plano como ponto culminante do conhecimento estético. O apontamento é correto, mas não encara de frente o perfil ideológico do problema – esta série de indivíduos que aparecem ao longo do primeiro momento da obra de Chico Buarque, ao invés de reduzimos ao psicologismo ou ao Ser abstrato, podem na verdade ser compreendidos como expressões variadas e contraditórias do *sujeito brasileiro*, ou seja, a precipitação de um conteúdo histórico. O fundamento lírico não pode ser tomado ao pé da letra, sob pena de cair-se na armadilha ensejada por partes interessadas na luta gerada pelo antagonismo social que se apresentam como detentores do eu-lírico (vimos isto acima em “A banda” e, em seguida, em “A Rita”). É nas semelhanças e contrastes entre estes indivíduos entre si que poderemos encontrar uma face do sujeito brasileiro como expressão histórica de uma época, pela forma que as canções de Chico Buarque oferecem.

Assim, podemos perceber que Rita se conjuga com uma série de outros indivíduos que se fazem presentes nas canções de Chico Buarque neste primeiro período. Às vezes, tais indivíduos têm nomes próprios (Madalena, Pedro, Juca), por vezes são apenas pronomes (“Ela e sua janela”, “Você não ouviu”, “[Eu] estava à toa na vida”, caso de sujeito oculto que

busca exatamente passar despercebido no meio dos demais indivíduos). Na maioria dos casos, seu substrato musical é alguma derivação bossanovista, e apenas em raríssimos casos são sambas estrito senso – o que implica numa relação contrastante entre o primado da melodia bossanovista, que ecoa nas canções mesmo que não esteja presente enquanto fundamento musical e que, segundo aportes da filosofia da música, representa a parte do indivíduo em contraste com a sociedade, e a coletividade que se expressa pelo ritmo do samba. Por vezes, tais indivíduos formam pares: a mulher de “Ela e sua janela” paga um castigo e cuida de sua filha, enquanto imagina onde estará o pai da criança, que presumivelmente as largou ao deus-dará; mas Madalena, na canção logo em seguida, vinga esta mulher e vai para o “mar”, deixando o marido “vendo navios” e, como narrador da canção, clamando pela volta da esposa, a fim de que ela cuide dos filhos. (E não é demais destacar que ambas são subseqüentes à Rita.) Em outros casos, estes indivíduos entrecortam temáticas fundantes das canções: em “Amanhã, ninguém sabe”, o cantor avisa que segue passionavelmente ligado ao samba, já em “Ole olá”, o samba que abunda não é dançado por ninguém, o que justifica a tristeza da ouvinte. As ressonâncias são variadas, de maneira que elas vão organizando um ambiente comum de problemas dos quais os indivíduos aparecem como portadores ao circular entre eles. Já os títulos se referem aos indivíduos tanto quanto às matérias: “A banda”, “Tem mais samba”, “A Rita”, “Ela e sua janela”, “Juca” etc. etc. No segundo disco, ao menos em matéria de títulos, os indivíduos imperam menos com seus nomes próprios (temos Cristina, e a Morena dos olhos d’água é mais uma adjetivação do que um nome), mas ainda assim estão bastantes presentes, e o desenrolar das canções assim nos mostram o indivíduo em quase todas elas, desde “Noite dos mascarados” até “Quem te viu, quem te vê”, contrastando com os objetos de “A Televisão”, “Realejo”. Idem para o terceiro LP, com “Ela desatinou”, “Januária”, “Carolina” e, enfim, o lavrador de João Cabral.

Em princípio, a inflação de indivíduos particulares deveria nos prender à particularidade mais íntima como temática principal das canções de Chico Buarque. Creio não ser despropositado sugerir que a análise de Adélia Bezerra de Meneses de alguma forma se baseia nesta premissa, dando especial atenção ao indivíduo que sugere como inexorável o eu-lírico que fundamentaria o lirismo nostálgico da obra em questão. Assim, mesmo quando a matéria objetiva da canção se sobressai ao indivíduo, a análise fundamentada no eu-lírico busca repor o assunto nos limites da particularidade do indivíduo, em sua interpretação a mais abstrata possível, quando não meramente psicologista. Então, com o lirismo nostálgico, não estamos diante da compreensão da matéria objetiva mediada pela subjetividade cristalizada no indivíduo, mas no indivíduo como centro último de toda a matéria. Em se tratando das

canções de Chico Buarque, o erro não poderia ser maior. Como já vimos em outros termos mais acima, tal força de pressão do indivíduo sobre a matéria das canções é historicamente determinada – não se trata apenas de uma estruturação do ser universal, nem mesmo a mera aparição fenomênica da singularidade que expressa de maneira psicologista o mundo por meio de si; sendo isso também, é preciso reconhecer a presença da determinação histórica, tanto contingente quanto mediada, especificamente de uma concepção cancional (a bossa nova), por meio da qual a matéria das canções se formaliza. Ainda assim, na medida em que a compreensão da obra de Chico Buarque por meio do lirismo aponta para a necessidade de atenção especial ao eu-lírico, acabamos por perceber o caráter crucial que o indivíduo, portador da palavra cantada nas canções, determina em sua fatura, como detalharemos logo à frente. De qualquer modo, deve se levar em consideração que os diversos aspectos da matéria cancional (desde o amor até o samba) giram não apenas nos determinantes abstratos da forma estética da bossa nova, mas em um conteúdo estético (portanto, mediadamente social) que lhe é próprio e que se apresenta desde dentro, de sorte que em cada aspecto das canções apresenta-se a relação entre tais partes. Por isso, nem os diversos indivíduos, nem a matéria social das canções sobredeterminam a organização cancional. O mais exato seria dizer que a conjugação de assuntos e indivíduos entre si apresentam a figuração de uma lógica social. Se assim o é, não será exagero afirmar que *estamos diante de uma figuração da subjetividade brasileira, que é uma figura de classe* e da qual nos falta a fisionomia histórica. É ela que buscaremos especificar a partir de agora.

Se retomarmos o raciocínio para “A Rita”, a especulação a respeito do caráter complexo da estrutura cancional por meio da qual se expressa o entrevero entre Rita e o sambista ex-amante em posse do eu-lírico ganha novo aporte. Qual é a relação entre o jogo sinuoso da malandragem do sambista, os entreveros do desenlace amoroso, o anseio pela posse que perpassa as contradições de gênero, de um lado, e a determinação histórica de forma, expressão e conteúdo da obra de Chico Buarque, de outro? O eu-lírico que nos fala é o sambista, centrado em sua posição de indivíduo vilipendiado, que recusa qualquer reconciliação com Rita, aquela que lhe surrupiou as posses, ainda que o ex-amante se mantenha coeso em não atacá-la frontalmente, fazendo jus ao lirismo de seu estilo, levando até o fim a pose e o charme que lhe são característicos. Este indivíduo, em quem se encontra um eco bossanovista, por sua presença leve e parcimoniosa oriunda de seu lirismo peculiar, engendra-se, por sua vez, em um samba estrito senso. Se o sambista não se reconcilia com quem ele nos apresenta como uma usurpadora, por outro lado ele entra em comunhão com a sutileza do indivíduo bossanovista, que com isso revela uma de suas possíveis facetas. Assim,

concretizando negativamente a fundamentação lírica da obra de Chico Buarque, o indivíduo apresenta aí um sujeito cindido. Esperando a reconciliação entre indivíduos singulares como forma de coesão social, conforme a promessa bossanovista que aqui ecoa, temos no reverso o distanciamento destes pela luta em torno da propriedade, em que mesmo os elementos técnicos (cancionais) da canção são uma arma, a ponto de negar à Rita seu lugar subjetivo. O caráter determinado da cisão da subjetividade é a luta pela posse, pela propriedade, em que um indivíduo ancora-se na promessa de felicidade para se sobrepor a outro indivíduo, granjeando a simpatia do ouvinte em seu favor. Sujeito e objeto, indivíduos e posses, são a expressão da cisão social e o antagonismo resultante. Esta é a estrutura da imagem histórica que temos diante de nós em forma de canção.

Ainda que o queira e assim se apresente, o eu-lírico não determina sozinho o material que está em jogo na experiência poético-musical, no que diz respeito à primeira fase da obra de Chico Buarque como um todo. Se o eu que se expressa cantando não é fraturado, aqueles que com ele compõe o universo fechado da canção o são, e vice-versa – é na interpenetração de uns nos outros, naquilo em que se suplementam ou completam, que temos a fatura final do problema. Assim, por exemplo, em “A banda” a cisão do eu-lírico, que em aparência é coeso e unívoco, se apresenta na fratura da vida sem sentido dos demais personagens, que em última instância projetam as contradições do poeta-narrador. Em “Tem mais samba”, canta-se o samba como solução para quem sofre, de maneira a fazer o próprio samba ser sacrificado. O dúbio caráter de Rita se apresenta a partir do depoimento do sambista pouco confiável, restando apenas certezas em suspenso. Pedro é um atoleiro de problemas diante de sua interminável espera, que será em vão, como sabemos de antemão. Juca, o personagem caído dos anos 1930 no disco, “autuado em flagrante”, tenta convencer o delegado de suas boas intenções, emanadas da figura enigmática de Maria, que não responde à serenata e só se apresenta como espectro, ainda que seja o conteúdo fundador do samba. Os exemplos podiam continuar seguindo à exaustão pelos discos subsequentes. Para o que nos interessa, retenha-se a conjugação de liberdade e contenção de movimento do indivíduo, sua nota de classe. Este é um fundamento da subjetividade que estamos tentando apresentar, e um dos grandes achados da obra de Chico Buarque.

Voltando mais uma vez a “A Rita”, na relação entre o sambista e Rita, o ex-amante se assenta num ambíguo jogo de disputa de propriedades, figurando como a vítima de um processo. Aí, estamos afeitos ao conteúdo da canção. Sua forma, porém, nos revela que o sambista, ao deter a posse da palavra cantada, faz uma figura parcial de Rita, deixando entrever o ressentimento pela perda de propriedades (entre elas, Rita, que, em última

instância, teria desencadeado todo o processo). Como não é um proprietário, no que diz respeito a sua posição econômica, mas reconhece o mundo a seu redor a partir das categorias engendradas para justificar a cisão social, o sambista utiliza uma estratégia para lá de ambígua, a fim de afirmar sua identificação íntima com a subjetividade beneficiada pelos antagonismos históricos ao mesmo tempo em que nega qualquer posição subjetiva a Rita, enxovalhada à vala de um indivíduo sem caráter. Não que Rita não seja reconhecida positivamente como um indivíduo (a música leva seu nome, suas diversas ações são narradas ao logo da canção, estas são reprovadas pelo sambista etc.) – mas, este reconhecimento tem por fundo a negação da subjetividade deste indivíduo, ou, para ser mais exato, a subjetividade em jogo não reconhece em si o indivíduo Rita. A relação destes indivíduos entre si é, sem tirar nem por, a expressão do fundamento social brasileiro.

Em “A Rita” figura-se o gesto de liberdade de Rita ao mesmo tempo em que se contém esse ato baixo o signo da vingança; o sambista, por sua vez, apresenta o livre desdobramento da opinião fundamentada na posse do eu-lírico. A liberdade de ação de Rita só se apresenta negativamente, ou seja, pela percepção depreciativa que desta tem o ex-amante, que apresenta ele também uma fluidez de movimento (e espírito) ao lamentar a perda de propriedades, porém, tomando para si a posse da palavra cantada. *Esta é a cesura da subjetividade herdada da bossa nova em encontro com os indivíduos que circulam pela matéria social da obra de Chico Buarque.* Colocada em contraste com o contexto imediato que lhe define, a figuração cancional apresenta novos elementos, posto que a contingência histórica de ditadura militar nos anos 1960 ampara-se no jogo contraditório de liberdades individuais suspensas em suposto favor da reconstrução da democracia. Este preceito das liberdades individuais, nas variadas formas com que se apresenta nas canções de Chico Buarque, mostra-se a partir de uma complexa diretriz de *privilégio social*, que dá nova figuração ao estatuto do indivíduo alcançado pela bossa nova. Nos termos acurados de Wisnik (2004), dedicados especialmente a “A banda”, mas que servem de substância para a obra como um todo, estamos diante da “perda da ingenuidade”. Este privilégio, que é por si só um elemento de dominação de classe, aparece, contudo, de forma paradoxal também naqueles que se encaixam na classe dos esbulhados. O sambista, ex-amante de Rita, por exemplo, nos dá a entender que, não tendo tostão, não é propriamente um representante da elite. Porém, pelo avesso, ele faz uso do privilégio de portar a palavra cantada, na qualidade de eu-lírico, para dar de Rita uma imagem sobre a qual não podemos ter certeza – ou seja, sua posição de eu-lírico não-confiável, sendo um estratagema cancional oriundo do privilégio de classe, ganha uma nova dimensão, tendo em vista que se apresenta também junto àquele que, em princípio,

não deveria ser seu portador. O cerne do processo histórico sedimentado na obra de Chico Buarque está no *privilégio social como um princípio de totalidade*. Por vezes, este privilégio é uma determinante material de cisão social, por outras ela se apresenta como fundamento ideológico, o que não deixa de ser uma expressão daquela materialidade. Em um ou outro caso (que, em última instância, são expressões do mesmo fundamento), os indivíduos são identificados a partir de sua relação com este privilégio, de forma que a subjetividade a que estamos buscando compreender aqui, em sua figura histórica, tem sua definição nele. Este privilégio se organiza como a pretensa liberdade, estabelecida em estado de exceção, que se conquista sobre os demais – o exemplo em questão é o sambista e a Rita, mas podemos reconhecê-lo ainda na atitude paternalista do eu-lírico narrativo de “A banda”, a título de contraste. Assim, os níveis de materialidade desta liberdade de classe conjugam-se com uma espécie de logro ideológico, que integra diferenças sociais, como uma pacificação de contrários que não se apresenta como problema. E, assim, a lição que a obra de Chico Buarque dá para o momento histórico contingente e a experiência em que ela se encontra é: *a sensação de liberdade, que se apresenta como uma suspensão do privilégio de classe (como observamos panoramicamente acima nas canções de Chico Buarque), sendo na verdade sua maior realização, já que não modifica a materialidade cindida em que se encontra, revela-se assim como o estratagema de mitigação da luta de classes, ou, por outro lado, sua permanência, por outros meios*. A se tirar pelas canções em questão, disto nem o mais puro e sublime exemplo lírico está livre. A ingenuidade, presente enquanto momento nas canções em escopo, cede lugar a um estranhamento da engrenagem social em que está enredada. Aos poucos, a obra de Chico Buarque acumula ganhos de conhecimento e formalização artística sobre tal assunto, atingindo o ápice em *Construção*, momento em que os jogos de distanciamento e identidade resumem de maneira categoricamente certa o privilégio social como princípio de totalidade.

III/2.4. A “RODA VIVA”.

Até aqui, estamos diante da espantosa *inflação de indivíduos* na obra de Chico Buarque. Da aparição destes como personagens até a preponderância desabusada de um indivíduo sobre os demais baixo o verniz do eu-lírico, vimos que é a luta desigual destes indivíduos entre si que caracteriza no cerne da obra em questão.²² Esta aparição abundante de indivíduos nos

²² Não custa afirmar, de passagem, que o problema se apresenta de maneira análoga na obra de Paulinho da Viola, como vimos acima. O tema será tratado tomando os dois cancionistas em comparação no Fecho desta tese.

encaminha a uma pequena digressão em torno de tema técnico sobre a canção. O fundamento básico da canção é a “palavra cantada”, de sorte que aí se fixa o interesse maior dos trabalhos críticos sobre o assunto. Como sabemos, o trabalho interpretativo de Luiz Tatit, certamente o maior exemplo de acúmulo teórico-metodológico sobre o assunto, se fixa na relação entre melodia e letra. Esta fixação, porém, pode ser interpretada criticamente como um centramento demasiado no aspecto individual da canção. Pelo viés de um debate sobre forças produtivas e meios de produção, a sugestão de que a fixação na relação entre melodia e letra privilegia o indivíduo em detrimento da coletividade que se expressa na canção pode ser apresentada como matriz conceitual que não capitula diante dos imperativos do individualismo, dando um passo além de Tatit – lembrando o pressuposto de Adorno de que a música sempre fala “nós”, mesmo quando quer dizer “eu”; aí, é o sujeito histórico que se apresenta. Sabemos que tanto nos trabalhos analíticos de Luiz Tatit quanto nos de José Miguel Wisnik, é o imperativo da bossa nova (após sua assimilação tropicalista) que comanda os destinos críticos. Pois bem, dito isso de maneira panorâmica, podemos desdobrar a compreensão do porquê o indivíduo tende a sobressair na canção, intentando soterrar os demais componentes ativos da forma cancional. Assim, o primeiro momento cancional da obra de Chico Buarque se apresentará em sua inteireza.

O “indivíduo” é uma categoria central para a compreensão da canção. José Ramos Tinhorão (1998, p. 17 e seq.), por exemplo, aponta para o novo estatuto social do indivíduo (uma invenção moderna por excelência) como elemento decisivo na organização da canção como um padrão burguês em música.²³ Ao que tudo indica, modificados alguns esquemas, o preceito do indivíduo, em seu estatuto burguês, permanece preponderando nos estertores da indústria cultural. Nesta mesma pista, é evidente que a canção se tornou o carro-chefe da produção musical no seio da indústria fonográfica. Adorno foi incisivo em apontar as contradições que orbitavam em torno desta produção determinada em sua relação com o indivíduo. Esta convive com o paradoxo da manutenção do princípio burguês da autonomia do indivíduo, que não deixa de ser também um apontamento (cristão?) para o livre-arbítrio e sua correlação com o livre mercado, num momento em que a consolidação do capitalismo monopolista apontava para o remodelamento do liberalismo clássico. No reverso, extrapolando um pouco os propósitos, podemos compreender também o problema pela lógica do bonapartismo como determinação política que alcança inapelavelmente as lutas populares, no mesmo instante em que esta ganha força mundial com a revolução de Outubro de 1917

²³ Na secção I desta tese, acima, tivemos oportunidade de nos ocuparmos com o raciocínio de Tinhorão, sob outro prisma.

(ver LOSURDO, 2004). Assim, na *popular music* a antinomia entre liberdade do indivíduo e estruturas sociais se faria presente como componente historicamente determinado.

Pois bem, o filósofo alemão é direto em remeter o problema para a instância fundamentada pelas relações de consumo, mesmo sabendo que a esfera musical não se encontra no campo das “necessidades vitais”.²⁴ Em tais relações, o indivíduo é uma categoria decisiva de sustentação dos antagonismos sociais em estado de suspensão. Vejamos o argumento de Adorno:

O correlato necessário da estandardização musical é a pseudo-individualização. Por pseudo-individualização entendemos o favorecimento da produção cultural em massa com o halo da livre escolha ou do mercado aberto na base da estandardização ela mesma. A estandardização das canções *hits* mantém os clientes em linha supostamente produzindo sua audição para eles. A pseudo-individualização, de sua parte, os mantém em linha fazendo-os esquecerem que aquilo que eles escutam é já ouvido para eles, ou “pré-digerido” (ADORNO, 1981, p. 123, tradução alterada).

Seu cerne está no problema da aparição do indivíduo (o singular) como expressão da sociedade (o universal), em diversos níveis. No que diz respeito à relação entre obra e público, entendida para além da “recepção” pua e simples, Adorno aponta para o engodo da promessa de autonomia do indivíduo vendida pelo *hit* ao ouvinte, o que ele chamou de pseudo-individualização. O argumento aparenta assim ser mais “sociológico” do que “estético” – o que contrariaria os pressupostos críticos de Adorno –, porém, desde já não menos proveitoso para uma análise estética de canções. Esta impressão desaparece se se percebe que o preceito básico em jogo no argumento de Adorno é a *estandardização*. Aí, o indivíduo aparece como elemento musical, na figura de dinâmica melódica, aparentemente desimpedido para exercer sua liberdade, mas de fato preso ao ditame geral do esquema harmônico (e, é bom que se diga, rítmico) pré-estabelecido, como um fundamento social inescapável (a acumulação de sucessos). Em todos os casos, o indivíduo apresenta-se como um elemento cuja aparição livre é desmentida por sua determinação social.

Não cabe aqui proceder a uma crítica pormenorizada de Adorno, o que foge do escopo da pesquisa. Além disso, uma série de argumentos do filósofo alemão foram apresentados na secção I, sob perspectiva, na medida em que eram sugeridos pelos próprios trabalhos teóricos analisados, quer seja diretamente (como no caso de Wisnik), quer seja por aproximação conceitual (como no caso das análises de Mário de Andrade e Tinhorão). Para o que nos

²⁴ Para reforçar a nota, não custa citarmos a afirmação de Marx no início d’*O Capital*: “A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia” (MARX, 1980, p. 41).

importa agora, vale destacar que Adorno tinha diante de si a matriz norte-americana da indústria cultural. Como vimos na secção I, enquanto esquema universal, os pressupostos da estandardização e da pseudo-individualização não conhecem barreiras nacionais, e passam por uma adaptação de estilo, em que a dinâmica particular nacional aparece como cor local. Isto ocorre porque, por outro lado, *a mediação nacional é uma dinâmica inevitável para a indústria cultural, na medida em que tal dinâmica é constitutiva do capitalismo*. Se parássemos aqui, porém, daríamos com os burros n'água, posto que toda a seqüência interpretada acima na obra de Chico Buarque, por exemplo, cairia na vala comum da música comercial.²⁵ Sem deixar de ser isso, a obra de Chico Buarque não é mera capitulação aos ditames da indústria fonográfica. Sem propriamente contradizê-la, a obra de Chico Buarque não adere simplesmente à indústria cultural. Cobrar desta obra uma postura crítica radical é um absurdo para lá de óbvio. Desdenhar de sua imersão na experiência fetichista da música é tão absurdo quanto. O fato é que, acumulando elementos cancionais sobre o problema da relação indivíduo e sociedade, Chico Buarque esboça uma postura à esquerda diante exatamente da produção de canções no campo da indústria fonográfica, que é a peça *Roda Viva*. Desta, nos importará tão-somente a canção-título, gravada no disco *Chico Buarque de Hollanda*, vol. 3. Disto tiraremos um argumento sobre o problema da pseudo-individualização à brasileira.

Roda viva (1967)²⁶

Chico Buarque

Tem dias que a gente se sente
 Como quem partiu ou morreu
 A gente estancou de repente
 Ou foi o mundo então que cresceu
 A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá
 Roda mundo, roda-gigante
 Roda-moinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
 Até não poder resistir
 Na volta do barco é que sente

²⁵ O mesmo pressuposto vale para Paulinho da Viola, bem como para uma série de outros nomes da experiência musical brasileira.

²⁶ A partitura da canção contendo melodia, acordes para violão e letra pode ser consultado no Song Book de Chico Buarque. Cf. CHEDIAK, 1999c, p. 156 e seq.

O quanto deixou de cumprir
 Faz tempo que a gente cultiva
 A mais linda roseira que há
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a roseira pra lá
 Roda mundo (etc.)

A roda da saia, a mulata
 Não quer mais rodar, não senhor
 Não posso fazer serenata
 A roda de samba acabou
 A gente toma a iniciativa
 Viola na rua, a cantar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a viola pra lá
 Roda mundo (etc.)

O samba, a viola, a roseira
 Um dia a fogueira queimou
 Foi tudo ilusão passageira
 Que a brisa primeira levou
 No peito a saudade cativa
 Faz força pro tempo parar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a saudade pra lá
 Roda mundo (etc.)

“Roda Viva” tirou o terceiro lugar no emblemático III Festival da MPB, promovido pela TV Record em 1967. Neste festival, “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, classificou-se em primeiro lugar, seguida de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil. “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, ficou em quarto. (Roberto Carlos tirou o quinto lugar com “Maria, carnaval e cinzas”...) Como se pode ver, um festival marcante. Neste primeiro momento, a canção de Chico não logrou muito êxito, vindo a ser mais bem apreciada quando a peça *Roda Viva*, escrita pelo próprio Chico e com direção de José Celso Martinez Corrêa, ganhou público em 1968. Neste ano, a canção entra como faixa do terceiro LP de Chico Buarque. A experiência da peça será importante para Chico posteriormente, pois ela marca um estreitamento com o grupo artístico que girava em torno do tropicalismo, neste caso específico na figura de José Celso Martinez Corrêa, e que vai culminar nos arranjos de Rogério Duprat para o disco *Construção*, em 1971. Mas, no que tange à canção em si, esta articulação com o tropicalismo é de menor importância, a bem da verdade nenhuma. Em que pese o disco ser esquemática e sutilmente orquestrado (com os arranjos de maestro Gaya) seguindo aquela dinâmica de exuberância orquestral (que, ao contrário do que ocorre em Paulinho da Viola, tem funcionamento ainda mais contestável na exata medida em que Chico Buarque não é cantor de qualidade como Paulinho), “Roda Viva” funciona basicamente com o coro do MPB-4, percussão mais um piano. A tessitura melódica da canção, em Si menor, desdobra-se num

espaço relativamente extenso, entre um fá sustenido no registro grave e um dó sustenido no mais agudo, num intervalo de décima segunda, sendo que esta extensão se faz presente numa frase fundamental da melodia, de tensão e clímax – é o exato momento do refrão, em que há uma progressão nos saltos intervalares, de quarta justa a uma sexta maior, passando pela quinta justa, num acúmulo de tensão: ascendendo de fá sustenido para si, de si para fá sustenido, completando uma oitava (que se sustenta na dominante com passagem pela tônica), que descende uma segunda maior rumo ao mi, ascendendo novamente em direção ao dó sustenido no registro mais agudo da canção, harmonicamente fundamentado na relativa maior da dominante modal menor (acorde de Lá maior) e que opera como uma nona em relação à tônica, surgindo logo após um pequeno cromatismo descendente (dó sustenido, dó, si, em que a tônica ainda não se firma), como passagem para uma melodia descendente do sol rumo ao si, passando por fá sustenido e mi. Dito assim, parece um processo complexo, mas que se sustenta em pouco deslocamento melódico, com sustentação em notas fundamentais da tonalidade (a base da canção apresenta-se em si e fá sustenido); via de regra, a canção opera dentro do intervalo característico de nona (entre o si e o dó sustenido) e se permite a uma “ousadia” de determinar momentos harmônicos usando a dominante da dominante como acorde de passagem, ou ainda deslizando de lá maior (dominante da relativa maior) para lá menor (subdominante da subdominante), que exige um cromatismo melódico com um dó natural. A fórmula rítmica também é simples, em conluio com os poucos volteios melódicos, retomando em geral uma síncope bastante característica de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, esta acoplada a outro ciclo pela ligadura entre a última semicolcheia do segundo tempo do compasso anterior e a primeira semicolcheia do compasso seguinte, redundando em ciclos de deslocamento do tempo forte no compasso binário simples, com o que se constrói o fraseado da canção. Enfim, um samba relativamente trivial, porém com certa exigência de atenção para a acumulação de tensões na correlação dos saltos intervalares mais largos com uma duração maior das notas (que na canção usualmente desdobram-se em semicolcheias) com o recurso da ligadura e o subsequente deslocamento contramétrico. Esta tensão aparece a despeito da ausência de sensível na melodia (que se faz presente apenas na *Coda*, ainda sem efeito de preparação da tônica), talvez por isso mesmo – ou seja, trata-se de uma tensão por ausência de processos que encaminhem resolução. São estágios de clímax, de jogos harmônicos elementares, ainda que complexos, mas que não se organizam como uma logicidade cujo desenvolvimento redundaria na resolução da sensível em tônica; a tônica é o estágio último da melodia, mas como que determinada por uma dinâmica cíclica, sem fim, e é ela mesma que demanda que o desdobramento melódico continue (a tônica aparece, de vez

em quando, tocada por um piano), e não o encaminhamento de uma sensível e a tensão daí resultante exigindo repouso. Ou, se se quiser, levando-se em conta que a sensível aparece mais constantemente na harmonização (com o recurso do acorde de Dominante²⁷, que eleva o lá, no si menor natural, ao lá sustenido no si menor melódico ou harmônico) do que na melodia, podemos dizer que a resolução do desenvolvimento melódico funciona de maneira imperfeita.

Esta tensão certamente figura o mecanismo da “roda viva” enunciado na canção. A “roda viva” impede a conclusão natural de processos (a luta pela voz ativa, o cultivo da roseira, a roda de samba e até o trabalho da saudade, ou seja, a memória), sendo por sua própria força impetrada a conclusão sem mais. Não é preciso muito esforço para ver a carga metafórica dos termos da canção (cultura popular, sonho revolucionário, socialismo, censura etc. etc.), bem como que ela opera as relações entre sujeito, sociedade e história – o coração, a “roda viva” e o tempo. Este sujeito apresenta-se por “a gente”, o que não o reduz ao indivíduo (mesmo quando se diz, por exemplo, que “não posso fazer serenata”, o que se pretende é figurar a censura e não o artista), mas também não o reduz a estafeta imediato da “roda viva”. Em que termos há individualização, segundo a canção? Nos termos da “roda viva”, há uma dinâmica social a que todos sucumbem, mesmo com resistência e ideais, os quais a “roda viva” também agrega para si. O indivíduo só se apresenta, portanto, por meio da redução de suas convicções à “roda viva”. Agora, o que complica este esquema é a ambivalência entre testemunho e recalque: o samba em “Roda Viva” está em patamar de resistência ou convalescimento diante da “roda viva”? O samba aí é veículo de alguma parte do conflito? Pelo que vimos acima, o samba se apresenta antes como a figuração do conflito do que como parte interessada; porém, há versos explícitos comunicando que “a roda de samba acabou” por obra da “roda viva” mimetizada na estrutura formal e expressiva da canção. Seria preciso, então, dar maior espessura para a compreensão do que vem a ser esta tal “roda viva”. No que tange a peça, a “roda viva” relaciona-se diretamente com a “indústria cultural”, mas no contexto específico da canção, levando em conta a contingência política e as dicas oferecidas pela letra, “roda viva” indica exatamente uma interrupção abrupta em certa dinâmica do processo sócio-político brasileiro. Intui-se que esta dinâmica tem um caráter popular e que fora solapada pela “roda viva”. Dois aspectos sobressaem. Primeiro, que a força da “roda viva” está em desacordo com a caracterização da “brisa primeira” que leva o samba, a viola e a roseira – será a “roda viva” a fogueira ou a brisa? E a base de sustentação contra a qual

²⁷ Desde um ponto de vista tonal, o acorde de dominante sempre é maior.

ataca com toda a contundência a “Roda viva” era, em sua totalidade, tão-somente uma “ilusão passageira”? Que o “samba” e a “roseira” estejam justapostos é um sinal do maior interesse, quanto mais porque o “samba” aí não aparece como sinal da canção (esta fica a cargo da “viola”); o samba é justamente o lastro popular que se agrupa à “roseira” (mas, qual primavera?). Os termos ambivalentes são vários, as determinações são fugidias, há ainda o claro perigo da confusão do jogo de forças que ali se equaciona – de sorte que é imperativo reconhecer que a própria canção está atuando sob os auspícios da “roda viva”, contra a qual espera reagir. Mas, antes de ser uma mera redução ao esquema, esta formalização cujo cerne é aquela “sintaxe da repressão”, como bem a esclareceu Adélia Bezerra de Meneses e Gilberto Vasconcellos, figura a dificuldade de se organizar perante a força das estruturas sociais políticas e culturais, quanto mais porque por isto mesmo sua caracterização fica dificultada desde um ponto de vista conceitual. Assim, aquela dinâmica musical da canção responde a esta dificuldade, demonstrando como há um jogo de frustração e resultados imperfeitos. Mais uma vez, no avesso do que se apresenta como imediato, as canções de Chico Buarque sugerem facetas da história dos traumas sociais brasileiros.

III/2.5. OS LIMITES DO PRIMEIRO CHICO BUARQUE.

Os primeiros quatro discos de Chico Buarque são o resultado das variadas maneiras de tensionar a modernidade bossanovista e a matéria sócio-política. Com diferenças de grau, as canções mostravam o caráter de classe da “promessa de felicidade” precipitada na bossa nova. Em cada instante cancional, a dificuldade de reconciliação entre o arcabouço bossanovista e a matéria social que se avolumava nas canções direcionavam a fatura compositiva rumo a uma antinomia estética. Compreender isso significa compreender os termos dos desdobramentos históricos da obra de Chico Buarque. Adélia Bezerra de Meneses adota duas táticas diante desta problemática: a) intenta uma periodização a partir das estratégias poéticas de Chico Buarque diante da política; então, em um primeiro momento haverá mais utopia e em outro mais engajamento, de acordo com a conduta poética (mais lírica e nostálgica, ou mais realista e crítica); b) reconsiderar a linearidade e rigidez da periodização, encontrando em certo período canções que apresentam aspectos do período oposto. Sugiro que a dificuldade de articular estas duas estratégias, encontrando a descontinuidade como uma dificuldade de cumprir na forma e expressão aspectos apresentados pelo conteúdo, está na menor importância adquirida pela experiência musical brasileira no trabalho de Adélia Bezerra de Meneses. A autora depara com estas dificuldades, sugere antinomias entre forma e conteúdo, aponta de maneira certa os momentos-chave da obra de Chico Buarque, mas não a repõe na

órbita da experiência musical brasileira, de sorte que a caracterização da continuidade se vê prejudicada, assim como seus aspectos descontínuos se apresentam como interpolações com fundamento frouxo.

Este o comentário que as canções de Chico Buarque oferecem ao momento histórico do golpe e da ditadura militares: a antinomia estética, tal qual configurada em suas primeiras canções, que retira do lirismo intimista da bossa nova fôlego para uma visada realista e narrativa do conteúdo de suas canções, demonstrava o limite do raciocínio da sociabilidade da farra. Não há desconexão com a política, há simplesmente uma mediação impeditiva, oriunda da continuidade da experiência musical brasileira. Seu empenho de esquerda, que mandava observar de maneira *realista* as desigualdades sociais brasileiras, estava subordinado ao ímpeto intimista do lirismo bossanovista, que definia o alcance (limitado) da crítica social. Tal limite engendra essa organização formal das canções de Chico que chamamos de *comiseração*. Aqui se encontra a substância histórica da canção de Chico Buarque. A dimensão formal que dá sustentação a versos de corte populista como “a minha gente sofrida” ou “É gente humilde/Que vontade de chorar” é exatamente essa *comiseração*, que marca toda a canção em questão, bem como a produção inteira do primeiro Chico Buarque. Se “A banda” ou “Gente humilde” são os momentos mais fracos, é exatamente por isso que demonstram as costuras e fios soltos da obra em questão.

Como nos referimos de passagem acima, podemos perceber tal gesto de *comiseração* também em “A banda”; por exemplo, na adjetivação sem fim engendrada pelo narrador, como se cada personagem ou objeto em questão merecesse algum comentário qualitativo específico. Há ainda o ar de *comiseração* no andamento calmo da canção, na voz pouco volumosa de Chico Buarque, na melodia tranqüila, no arranjo modesto etc. etc. Em princípio, podemos supor que o impulso para tal *comiseração* saia das “coisas de amor” cantadas pela banda, ainda mais porque sabemos que a banda é um dado constitutivo (estruturante) da canção, e não apenas seu assunto. Na medida em que a antinomia estética engendrada por Chico Buarque respondia à sociabilidade da farra progressista, ao mesmo tempo engajada e festiva, é preciso perceber que cada aparição de elementos tradicionais na canção era uma expressão dual, que tem, porém, um motor formal único, totalizante. Ou seja, a banda também foi arregimentada para dentro do arranjo da canção por esta *comiseração*, um lastro moderno da canção, e não o contrário (a precedência do narrador à banda é fundamental aqui). Não há aqui imediatamente tradicionalismo, mas a permanência moderna do passado. Neste caso, do ponto de vista formal, Chico se mantém a um passo do tradicionalismo e outro da modernidade, mantendo a ambivalência antinômica acima analisada.

A decantação histórica em questão é importante: trabalhando esteticamente possíveis mediações entre a forma de canção e a organização popular de então, Chico organiza como expressão e assunto a marcha histórica do processo social brasileiro. Porém, exatamente porque seu referente havia sido desmantelado pela ditadura militar, o resultado formal não podia ser outro que a comiseração, devido aos parâmetros escolhidos. A mediação bossanovista em Chico Buarque, diante da derrota à esquerda que foi a ditadura, sem entoar a falsa vitória progressista (de esquerda) em curso (como fazia crer, por exemplo, o show *Opinião*), pois que determinada por uma dualidade sem resto e sem resultado sintético (radical ou conservador), engendrava a figuração exata daquilo que podia se esperar da “música popular brasileira” diante da violência social – um distanciamento solidário, mantendo o lustre de esquerda, mas sem as ligações que lhe fariam diferente. O passo ambivalente desta experiência musical, que aparece ainda hoje como um momento de resistência, quando colocado diante de sua figura de comiseração, demonstra o quanto de cegueira ideológica continua nos aparecendo como força produtiva. O salto da obra de Chico Buarque se deu, como veremos, quando ele internaliza de maneira satisfatória, este rescaldo contraditória em que as canções andavam. Mas, até então, é preciso ressaltar que os discos eram produzidos ainda de maneira relativamente amorfa – eram um conjunto de canções agrupadas mais ou menos ao acaso, ao sabor da produção fértil e ininterrupta do jovem cancionista. Os discos eram de qualidade indubitável, mas não eram organizados segundo uma concepção formal maior. Segundo o próprio Chico, sendo rigoroso em excesso, mas mostrando o caráter comercial de sua produção, eram “produtos inteiramente descartáveis”.²⁸ Na entrevista à rádio Eldorado, Chico afirma o seguinte:

Eu tenho três discos que são praticamente iguais. São discos que reúnem as músicas que eu fiz ainda quase não profissionalmente. Eu era um estudante de arquitetura que fazia música e tomava cachaça. No meu terceiro disco tem músicas que eu já tinha composto na época do meu primeiro disco. Um disco é continuação do outro. São de uma fase (hoje eu falo de carreira), mas na época eu não tinha a menor idéia de que estava criando pra mim uma profissão, uma carreira. Era uma brincadeira. Uma extensão da minha vida de estudante.

Chico observa uma continuação entre os discos, mas da ordem da reunião de canções em que a ficha ainda não havia caído. Este princípio de organicidade se dava pelo fato de que as temáticas das canções – feitas cada qual fechadas em si mesmas – eram muito próximas.

²⁸ A afirmação aparece numa série de entrevistas dadas por Chico Buarque a Geraldo Leite, da rádio Eldorado, veiculadas em 27/09/1989. As próximas referências a esta entrevista aparecerão como “entrevista à Rádio Eldorado”. Disponível em http://chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm

Salta aos olhos, em seu discurso quando do recebimento do título de “Cidadão Paulistano”, em 1967, o interesse por organizar questões para sua produção:

Quando entrei na faculdade de arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As Universidades, a Rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão. O tijolo, o pedreiro, o engenheiro, São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi que encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É, portanto, sem receio que confesso que Pedro pedreiro espera o trem num subúrbio paulista, Juca é cidadão relapso do Brás, Carolina é senhorita de janela para a bela Vista e a Banda passou, por incrível que pareça, no viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo.²⁹

Como se vê, a organização é temática, e privilegia os personagens para apresentar sua obra – afinal de contas, se há um princípio formal nestas primeiras canções é o foco no indivíduo. Vimos que Adélia Bezerra de Meneses traduziu esta fixação formal pela lógica do lirismo. Tivemos oportunidade de mostrar que estes indivíduos se articulam, contraditoriamente, com as temáticas de que são portadores. Mas, o fato é que os três primeiros discos agregam este recurso formal ainda sem que ele possa ser reconhecido como um princípio estético; era antes um elemento de estilo. O quarto disco da série, produzido no afofagadilho do auto-exílio e do fim do contrato com a gravadora, após o fracasso do disco gravado na Itália e a necessidade de ganhar a vida, é definitivamente bem abaixo dos outros, feito às pressas. Na entrevista à rádio Eldorado, o próprio Chico reconhece que *Chico Buarque de Hollanda nº 4* é o disco mais desigual que ele produziu, resultado da exigência contratual de terminar um LP no prazo. Exatamente por esta exigência, deste disco em diante Chico Buarque vai se reconhecer como um cancionista profissional, dando um salto qualitativo no esforço de organização dos discos: o que poderia ser apenas uma entrada definitiva no esquema se torna motivo para a meditação produtiva. Isso, claro, compreendendo que temas, materiais musicais e formas devem se amalgamar de tal forma que construam uma unidade – um disco pensado do começo ao fim, em suas partes e no encadeamento do todo. Este resultado chega a lume em *Construção*.

²⁹ Conforme matéria publicada pelo Jornal da Tarde, em 29/12/1967, disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_29_12_67.htm.

- Secção III, Capítulo 3 -

Memórias póstumas de um operário?

Expressão cancional e política em *Construção* (1971), de Chico Buarque

*Aos artistas-militantes e militantes-artistas da Via
Campesina, em nome de Tiago Sottilli, um de seus
representantes³⁰*

III/3.1. A IRONIA COMO FORMA CACIONAL, OU A CRÍTICA DO FAVOR.

A qualidade formal do trabalho literário de Chico Buarque em “Construção” costuma induzir o ouvinte crítico a se fixar exclusivamente na avaliação desta camada da canção, relegando a segundo plano os demais ganhos estéticos da obra, principalmente em seus aspectos musicais. Que o arranjo tropicalista de Rogério Duprat é um avanço não só na produção específica de Chico Buarque, como na experiência musical brasileira como um todo, parece não ser objeto de algo além do apontamento genérico. Que a linha melódica linear, com súbitos saltos intervalares, seja um detonador fundamental da canção, não recebeu a atenção merecida, tanto mais porque a qualidade literária da canção nada seria se não fosse, é claro, sua organicidade absoluta com sua estruturação especificamente musical. Ou seja, o que aí deveria chamar a atenção de um ouvinte atento é a profunda congruência entre forma, expressão e conteúdo da canção *como um todo*. Obviamente, esta congruência não é uma pacificação das partes, mas o acerto de contas histórico da experiência musical brasileira com a conjuntura da luta de classes. Se assim o é, não parece um despropósito iniciar um argumento sobre esta canção com a seguinte pergunta, aparentemente transversal: qual o sentido do retorno de “Deus lhe pague” ao final de “Construção”?

³⁰ Tiago Sottilli é um militante do MST no Rio Grande do Sul. Em uma disciplina da licenciatura em Educação no Campo (curso promovido em parceria pela UnB e pelo Iterra) coordenada por Rafael Villas Boas e por mim, e que tinha por tema as mediações entre formas sociais e formas artísticas, Tiago apresentou um trabalho sobre a relação entre música, indústria cultural e movimentos sociais, culminando com uma interpretação de “Construção”, de Chico Buarque, ao mesmo tempo combativa e, por isso mesmo, refinada. Parte do que aqui pretendo apresentar inspira-se no instigante interesse crítico de Tiago, que solicita o combate de idéias com a canção e o contexto histórico, concomitantemente.

Construção (1971)

Chico Buarque

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado

Primeiramente, é preciso levar em consideração que “Deus lhe pague” é a primeira canção do LP *Construção* (de 1971), enquanto “Construção” é sua quarta faixa – assim, logo nos encontramos em um *ciclo* de canções, que abre e fecha com “Deus lhe Pague”. Se somos de súbito pegos pela congruência interna de “Construção”, o mesmo não ocorre, inicialmente, na audição deste ciclo cancional. Seus elementos são supostamente desiguais, ou de densidades aparentemente diferentes – logo após “Deus lhe pague”, apresenta-se “Cotidiano” como segunda faixa e, em seguida, “Desalento”, canções em princípio bem diferentes em sua

substância e resultado. A diferença entre as faixas parece subir a primeiro plano, o que cria uma visada preocupada em separações estanques mais afeitas a determinações rasas de estilo superficial. Esta, contudo, se desmonta ante outra coerência, de fundo estético, portanto histórico. Dito isto, não custa afirmar que aquele esmero de “Construção”, em princípio apenas literário, não se finda na utilização de proparoxítonas no fecho de cada verso, com o que seria tão-somente um capricho ou veleidade rococó. Se fosse apenas isso, seria tão-somente um golpe de sorte artístico. De fato, estamos diante de elementos reveladores de que a qualidade produtiva de Chico Buarque alcançava um momento de síntese e viragem. Afinal de contas, já de cara deveríamos perceber algo neste sentido, pois sendo o disco em questão chamado *Construção* (em contraste com os anteriores, que apenas levavam o nome de Chico Buarque e uma numeração em seqüência), obviamente há algo mais do que a duplicação do bom nome de uma faixa no conjunto da obra. Além de quê, este trabalho construtivo não se resume a um bem ajambrado jogo de técnicas literárias primárias. A coerência estética aí apresentada, que não deve ser entendida como obra exclusiva e máxima da inspiração artística do cancionista, mas sim um trabalho da forma que entra numa fricção duvidosa com o complexo da indústria fonográfica ali capitalizado – implicando reconhecer seu fundamento de mercadoria e, também por isso, fruto de uma execução *coletiva* –, exige uma audição que faça jus ao problema posto.

Deus lhe pague (1971)

Chico Buarque

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer, e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir

Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Deteremo-nos mais adiante no conjunto extenso destas canções, para reconhecer o acerto crítico desta conjunção. Por agora, interessa sugerir que, além de definir a sucessão destas quatro faixas como um ciclo cancional, a repetição de “Deus lhe pague” ao fim de “Construção” lhe dá também um fundamento: a *ironia*. Este é o principal recurso estético de “Deus lhe pague”. Inicialmente, somos pegos de surpresa com um jorrar ininterrupto de determinações desajustadas do cotidiano de certo “cidadão brasileiro” – o alimento do café da manhã, o local para dormir, a possibilidade de registro civil, o prazer concedido, a permissão para respirar e existir. A tudo isso a voz de enunciação agradece com um “Deus lhe pague”. Os elementos a que se agradece, contudo, ou são duvidosos, quando não desprezíveis (trata-se de “esse” pão, um pão qualquer, bem como o lugar para se dormir é apenas o chão), ou aparecem como a conquista “torta” de um direito, natural ou social, por meio de um favor (a conquista cartorial da cidadania vai de par com uma concessão para sorrir, tudo isso conjugado com as condições naturais de existência, do alimento à respiração, apresentadas como favores). Não é preciso muito esforço para se reconhecer a relação de conflito entre duas partes – uma, que detém o poder e concede favores, a outra, que recebe e jocosamente agradece estes favores, mas que protela a paga para Deus. Há em jogo a transformação de diversos momentos da vida em zonas de privilégio a que se tem acesso pelo favor concedido por quem detém sua chave. Este só aparece na canção pelo pronome “lhe”, que se caracteriza, enfim, pelo poder de conceder favores. Sua absoluta indefinição e falta de substância corpórea não sugerem um indivíduo em especial, nem ainda um tipo social, mas nada mais nada menos que uma *classe*. Esta classe detentora de privilégios contracena com outra, a ela subordinada *pela prática do favor*. Posto que sua posição no processo social figurado na canção é da ordem da subordinação, esta classe desprivilegiada, mesmo que detenha a voz que canta, não o pode fazer com o simples interesse ou de engrandecer seus propósitos ou de se supervalorizar. Aqui, o recurso à ironia é, portanto, crucial. Ele organiza a dinâmica das relações de classe estabelecidas na canção, que tem um fundamento objetivo histórico, de maneira que, mesmo sugerida a simpatia com a classe desprivilegiada, a qual recebe a voz enunciativa, não se determina uma lógica estanque entre as partes em litígio. A ironia é, enfim, uma fiadora da interpretação dialética do problema.

Desde uma visada filosófica interessada nas contradições próprias da Estética, de Hegel a Kierkegaard, e também Nietzsche (que dela guardava distância), a ironia costuma ser estabelecida como um recurso literário absolutamente interessado na subjetividade, ao se originar no indivíduo e seu desacordo com o mundo (ou ainda um interlocutor). Este desacordo aparece na forma da ironia quando o indivíduo estabelece uma distância entre o que ele diz e o que ele pensa do objeto em discussão, com fino humor e deboche da situação, do assunto ou do interlocutor. “Deus lhe pague” é evidentemente uma canção irônica, mas de uma maneira especial. Nela, há dois fatores que estabelecem sua força irônica, mas que não se reduzem ao padrão clássico deste recurso retórico. Nos dois casos, *o fiador da ironia está no aspecto musical da canção*. Primeiro, porque ela se utiliza do recurso ao coro – quem agradece se apresenta de maneira coletiva, ou seja, também como classe; logo, a dimensão subjetiva não se reduz a um indivíduo. Segundo, que a estrutura musical é organizada num alto grau de tensão – a melodia fixa-se na aparição de três graus (lá, si e dó) e alguns acidentes (lá sustenido e si bemol), sendo o si (a dominante) a nota que fundamenta todo o desenvolvimento melódico, que é basicamente um jogo cromático entre estes três graus, girando em torno da dominante, sem que eles encaminhem para uma solução na tônica (que nunca aparece na melodia, nem sustenta o baixo do acorde de tônica, que está exatamente em si, ou seja, é um acorde de mi menor com baixo no si, mais uma décima primeira em sustenido, que é lá sustenido) – dotando o discurso de agradecimento de um trato complexo e duvidoso. Há, é fato, na letra da canção elementos irônicos – o desenrolar das coisas pelas quais se agradece vai mostrando que a relação é apodrecida, que os favores são capengas e insuficientes: não se agradece, por exemplo, moscas-bicheiras espreitando o corpo como defunto. Mas, além da ironia, o complexo formal da música instiga uma reação ao favor, uma energia a ponto de explodir, contida pela própria prática do favor, mas que se condensa e acumula rumo a sua liberação. Sendo assim, pela dinâmica estrutural da canção, podemos resumir “Deus lhe pague” como a reação ao favor que se acumula, como resposta de classe, na ponta dos esbulhados.

Isto posto, a ironia em “Deus lhe pague” funciona como estratégia crítica de acusação da perversidade da dinâmica social brasileira. Assim, o enquadramento do ciclo de canções é feito pelo recurso retórico (e musical!) da ironia, utilizado no sentido de adensamento de uma resposta de classe à exploração mediada pelo favor. Com isso, podemos voltar à compreensão do ciclo de canções, e “Construção” em especial. Após a primeira faixa, que é “Deus lhe pague”, segue a canção “Cotidiano”. O tema imediato é a monotonia da vida conjugal, mas por trás deste truísmo há outra monotonia, que o narrador sempre pensa em enfrentar e dizer

não, projeto logo desmobilizado pela lembrança da “vida para levar”: trata-se de mais um dia de trabalho.

Cotidiano (1971)

Chico Buarque

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

As imbricações entre a dinâmica de exploração do trabalho, o emudecimento da recusa (o verso é forte e categórico: “Meio dia só penso em dizer não”) e os aspectos do relacionamento conjugal são um ganho da canção. Um cotidiano desastroso, encimado pela impotência, fundamento ainda mais no recurso musical de um fraseado curto e cíclico (com pequenas variações, a música é composta por uma única frase musical) – aquele sujeito que se esforça em acumular energia crítica contra o favor, visto agora sob outro prisma, melhor caracterizado como um trabalhador, se mostra incapaz do ato da recusa. Logo após, uma parceria de Chico Buarque e Vinícius, “Desalento”. A canção trata rigorosamente de amor; na verdade, do desespero de um homem interessado em perdoar e voltar aos braços da amada. Será o sambista de “A Rita”? O fato é que, rodeada por “Construção”, que vem a seguir, e “Cotidiano”, que vem antes, estamos inclinados a reconhecer nesta constelação a determinação social deste homem abandonado que implora a volta da mulher. Também o

gesto de desespero diante do abandono faz parte deste cotidiano complexo. O tema do erotismo e do amor, em Chico Buarque, não responde a um lirismo vazio – é notória a qualidade crítica dos temas femininos na obra de Chico –; somos informados por esta constelação que uma determinante-chave da frustração das relações está na dinâmica social que se apresenta nas demais canções. Aliás, o próprio jogo retórico de “Desalento”, com aquele estilo de fossa, não fantasia a relação, sendo aliás de um caráter realista cru, pois também não se dedica a arroubos boletísticos; logo, se liga ao realismo do restante das canções, como o realismo arrasador de “Cotidiano”.

Com esta caracterização em mãos, nos deparamos com o salto qualitativo particular no trabalho cancional de Chico Buarque, que é “Construção”. De um ponto de vista do aproveitamento expressivo e formal da temática, é evidente o caráter avançado da canção. Adélia Bezerra de Meneses fez um estudo acurado dos aspectos literários da canção, possivelmente definitivo. Será preciso agregar argumentos musicais à interpretação proposta pela Autora. Basicamente, a Autora sugere as seguintes caracterizações da canção: a) o caráter intercambiável das proparoxítonas no final de cada verso; b) a aflitiva repetitividade, a circularidade do texto, a reificação; c) os dois movimentos do texto – o primeiro, garantido pela identidade impecável entre o substantivo e a adjetivação, o segundo, após a morte, a desarticulação entre os substantivos e os adjetivos.

O próprio caráter de coisa eminentemente substituível das proparoxítonas finais, manipuladas como tijolos, revela a sua pouca personificação. A mulher do pedreiro, tanto faz que seja a “única”, ou a “última”; o filho, “único”, ou “pródigo”, do mesmo jeito que as paredes, “sólidas”, “mágicas”, “flácidas”. As palavras são tão intercambiáveis quanto o ser humano reificado. E as alterações, ao fim de cada verso, são tão aleatórias que apenas reforçam a mesmice trágica daquela vida (daquela morte?). Além disso, o torneio sintático-irônico “como se” testemunha uma realidade vivida vicariamente: as personagens agem *como se* realizassem tais e tais gestos, quase que numa suposição (MENESES, 2000, p. 151).

A desarticulação entre adjetivos e substantivos sugere à Autora uma crise da linguagem como que mimetizando a crise da vida. Sem ser um desajuste por descuido poético, a Autora espera mostrar aí, na verdade, o achado formal de Chico Buarque – a mimetização do processo que está na mira da crítica se mostra como um ganho estético. Todo este aparato conflito, de adensamento de contradições, está amplamente registrado no arranjo da canção. Este arranjo é fruto do trabalho de Rogério Duprat e marca um momento em que Chico Buarque se intera dos ganhos estéticos do tropicalismo – este caso especial da crise da linguagem apresentada pelo rigor construtivo, que Chico colocava na conta menos de um cuidado lógico e mais nas capacidades expressivas, não deixa de ser também o momento em

que Chico reverte resultados variados de vanguardas poéticas e musicais a seu favor. Enfim, um trabalho acurado e de primeira grandeza, em que Chico mostra em diversos aspectos sua qualidade como cancionista, para além do fiador do samba urbano no universo da bossa nova.

III/3.2. OS CONTORNOS DE CLASSE E TOTALIDADE SOCIAL SE FAZEM SAMBA.

Porém, há algo que exige maior atenção em “Construção”. Adélia Bezerra de Meneses chama atenção para o caráter evidente de retorno de “Pedro, pedreiro” em “Construção”. O enfoque, por certo, é absolutamente diferente, o que indica o percurso histórico do primeiro disco até aí. Pensando neste caráter de retorno de “Pedro, pedreiro” em “Construção”, Marcos Napolitano caracterizou esta última como as “Memórias póstumas de um operário”. O achado é importante e exige definição – o artigo de Napolitano em que a sugestão aparece não está interessado exatamente em “Construção”. O termo de comparação, obviamente, são as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro fundamental de Machado de Assis na formação (crítica) da literatura brasileira. Neste romance, Machado de Assis opera um grande construto literário, em que a ironia joga importante papel, na medida em que o narrador em primeira pessoa apresenta todo o rol de iniquidades e barbaridades sob a rubrica do lustre moderno liberal, que é convidado quando se faz necessário, por capricho.³¹ Um livro escrito, enfim, com o interesse de expor criticamente uma classe social, a dos proprietários. O dispositivo lógico das memórias exige um narrador em primeira pessoa – este é um achado formal de Machado de Assis, na medida em que dispõe a pena para que a classe dos proprietários exponha-se, expondo assim seu fundamento social abjeto na prática do favor, enquanto mediador universal, e as operações ideológicas daí resultantes. Em “Construção” não temos um narrador em primeira pessoa – há uma narrativa descritiva de um evento, com alguma riqueza de detalhes e certa completude de informações, e que tem por tema a morte de um operário da construção civil; mas, certamente, não é este operário que, postumamente, relembra do ocorrido. Os eventos estão no passado, como acusa o tempo verbal no pretérito, de sorte que a narrativa é de fato uma memória, mas não é o pedreiro morto que narra o processo. Os elementos musicais da canção, cujo centro tonal está em Mi menor, caminham numa certa passividade – a melodia é a reiteração de uma fórmula (mi-fá sustenido-sol-lá-sol-fá sustenido-mi), fórmula essa que redundava num pretense momento de clímax, após alcançar uma progressão ascendente rumo ao si, modificando a fórmula para lá-sol-lá-fá sustenido, em

³¹ Roberto Schwarz dedicou uma série de trabalhos de fôlego sobre Machado de Assis. Remeto o leitor aos livros de Schwarz, que são, sem sombra de dúvida, um dos pontos altos da crítica literária mundial da segunda metade do século XX.

seguida para fá sustenido-mi-ré sustenido-fá sustenido; há um deslizamento da sustentação harmônica (que não chega a ser uma modulação) no compasso 35, quando a fórmula funciona sob lá menor com o baixo variando entre lá e mi); por volta do compasso 42, há um grande salto intervalar de quinta justa, do sol rumo ao ré, que sem sobressalto descende novamente rumo à tônica, retornando para a fórmula simples e plana. Então, o caráter narrativo se repete no nível melódico, pela quase absoluta ausência de grandes saltos intervalares. Além disso, o esquema melódico determina certo distanciamento entre o gesto narrativo e o evento narrado, exatamente porque os momentos de clímax, ou sobressalto musical, não têm o menor caráter apoteótico; pelo contrário, o momento de clímax redundando num retorno pacífico à fórmula inicial. É como se estivéssemos diante de um estupor, um embasbacamento, que desliza entre a frieza e distanciamento diante do gesto narrado e a agonia pelo acontecido. Estamos diante da mesma distância de classe que levou o primeiro Chico Buarque à *comiseração*. Mas, este distanciamento em “Construção” não pode ser compreendido tão-somente como o estado de solidariedade piedosa do narrador diante do evento narrado sobre a vida (e a morte) do pedreiro – ele, de fato, figura a própria dificuldade de falar sobre esta vida. Tal dificuldade demonstra-se objetiva – o narrador empreende todo um esforço de dar uma figura da morte do pedreiro, com considerações superficiais sobre seu cotidiano, seus últimos momentos, com o que se mostra em estado de espanto, assombro, de maneira tal que se alcança um estágio de tensão musical que, pela paralisia do estupor, retorna indefinidamente à fórmula reiterativa. O arranjo inclui uma série de elementos de tensão no jogo cancional, completando sua estrutura. Assim, aquela crise da linguagem diz respeito não só à mimetização da reificação, mas também a sua determinação de classe – trata-se da dificuldade de figurar a estrutura social de esbulho à brasileira. *Somente o retorno de “Deus lhe pague” ao fim de “Construção”, emoldurando o ciclo cancional de exposição dos traumas sociais brasileiros é que justifica o nome de “Memórias póstumas de um operário”, se se compreender que esta reposta só adquire contundência se for uma resposta coletiva, de classe.*

Este ciclo cancional pretende se alçar à figuração de uma totalidade. Assim, ele apresenta o recurso retórico da ironia como forma crítica disponível à recusa de classe ao favor na primeira apresentação de “Deus lhe pague”; mostra um instantâneo complexo da articulação entre o erótico e o político, em que a recusa frustrada da exploração do trabalho se articula com a sensaboria da mesmice de uma relação conjugal; representa o desespero de uma perda amorosa e as súplicas de um homem para que a amada retorne, pela interlocução de um outro, que ouve sua história de desalento e queda; logo após, a notícia distanciada - por razões objetivas, as quais pretende-se figurar – da morte de um pedreiro e as agruras

imediatamente anteriores de sua vida, o que remete como que por necessidade ao retorno da ironia ferina de “Deus lhe pague”, numa chave avolumada pelo descalabro da dificuldade de figurar o problema de classe ali interposto. Os focos narrativos são variados, as estratégias formais e expressivas também, no interesse de abraçar por todos os lados o litígio de classes à brasileira. [Que a próxima canção seja “Cordão” (1971) só exalta o foco de classe – “Ninguém / Ninguém vai me ver sofrer / Ninguém vai me surpreender / Na noite da solidão / Pois quem / Tiver nada pra perder / Vai formar comigo o imenso cordão”]. Aquele foco cancional fundado no abismo entre um princípio de estilização e a matéria social estilizada, que é a marca dos primeiros discos de Chico Buarque, se torna ele também tema a ser criticado – alçado a um estado de parte do problema crítico, este abismo revela o sentido de uma época.

Chico Buarque havia se alçado a um patamar de profissionalismo, um pouco pela pressão da conjuntura de sua vida. Auto-exilado na Itália, o cancionista encontrava-se sem dinheiro, casado e com uma filha. O projeto de um disco na Itália não rendeu muitos resultados (nem cancionais, nem financeiros). Foi à força desta conjuntura que Chico gravou *Chico Buarque nº 4*, feito num processo absolutamente caótico, às pressas (o produtor do disco, Manuel Bareinbeim, viajou à Itália, captou material, trouxe ao Brasil, onde gravou toda a seqüência final do disco, retornando à Itália para captar a voz de Chico – enquanto isso, Chico terminava no afogadilho algumas canções, ao sabor da necessidade financeira e contratual, posto que houvesse recebido adiantamento para gravar este disco). Este caráter desordenado de *Chico Buarque nº 4* que fez Chico perceber a necessidade de um trabalho profissional, coerente, coordenado. Tal resultado se deu com *Construção*. Não que a necessidade do profissionalismo tenha feito de Chico um fantoche por pressão da “roda viva”, tal qual Ben Silver. Este profissionalismo desembocou em certa consciência do processo produtivo em que se encontrava – Chico passou a vislumbrar possibilidades estéticas mais profundas de seu trabalho, que não se originassem apenas nas lufadas criativas de um espírito juvenil irrequieto. Chico retorna a uma compreensão política do Brasil as possibilidades estéticas aprendidas às custas do profissionalismo. Periodizando seu próprio trabalho na entrevista concedida à rádio Eldorado, em 1989, Chico afirma:

Se a gente continuar dividindo o trabalho, você vai ter, desde *Construção* até *Meus caros amigos*, toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto....mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. Até o disco da samambaia, que já é o disco que respira, o disco

onde as músicas censuradas aparecem de novo. Não havia mais a luta contra a censura. Enfim, a luta contra a censura, pela liberdade de expressão, está muito presente nesses cinco discos dos anos 70. São discos com a cara dos anos 70. *Construção*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Caetano e Chico ao vivo*, *Calabar*, que nem se chamou *Calabar*, ficou sendo só *Chico Canta*, *Sinal fechado*, onde eu canto só músicas de outros compositores, e *Meus caros amigos*. Disco por disco, você vai ver isso. Fica bastante claro que a partir de 78 minha música está respirando melhor.

Quando o carnaval chegar (1972) é a trilha sonora de um filme. *Caetano e Chico juntos e ao vivo* (1972) é o resultado de shows em conjunto dos dois grandes cancionistas. São dois discos esplêndidos, e que apresentam projetos variados de Chico Buarque em seu retorno ao Brasil – sua maneira de enfrentamento da pressão da censura, que passa a ser compreendida como um momento das iniquidades sociais, um impeditivo para sua compreensão. Aquele mecanismo da sintaxe da repressão, portanto, em que pese sua relação imediata com o enfrentamento à censura, indicava evidente aprendizado da dificuldade de figuração cancional da experiência brasileira. O caráter de grandes projetos continua com *Calabar*. Inicialmente uma peça teatral, cuja produção Chico dividia com Ruy Guerra e Fernando Torres, *Calabar* foi levada ao fracasso contábil e financeiro pelos ardis da censura, num arrastado processo de aprovação do texto pela censura prévia e pela posterior morosidade na avaliação, novamente pela censura, do espetáculo (a fim de constatar sua regularidade de acordo com os cortes da censura prévia). Sobrou o disco, que não podia aparecer com o nome *Calabar* – por isso, só *Chico Canta*. O fato é que o “esforço profissional” aparecia novamente na figura de um grande projeto, falhado e impedido pela censura. Diante disso, Chico Buarque grava um disco apenas com composições alheias – à exceção de uma canção, sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, deliciosa estratégia com a qual Chico começou a burlar a perseguição que sofria da censura. O nome *Sinal Fechado*, de empréstimo da canção de Paulinho da Viola que Chico gravou neste disco (uma gravação bastante aquém da canção, diga-se de passagem), vinha bem a calhar. Era o ápice do enfrentamento contra a censura e a “sintaxe da repressão” era sua linguagem. A periodização de Chico retira o disco *Chico Buarque* (1978) – o “disco da samambaia” – deste momento de “sintaxe da repressão”, ainda que ele carregue em seu escopo a canção mais emblemática da situação: “Cálice”. Talvez porque “Apesar de você” figure uma esperança maior, talvez porque “Tanto mar” (a canção que comemora a Revolução dos Cravos, em Portugal) existisse em sua segunda versão, já desencantada com o processo, mas que ainda reconhece uma semente esquecida nalgum canto – se na primeira versão aqui estávamos doentes, agora estávamos apenas carentes, sendo agora hora de cantar a primavera. Este disco, de qualquer modo, apresenta maior espaço de respiro, certamente. Mas, por certo, é o disco *Sinal Fechado* (1974) que marca um estado de

suspensão na obra de Chico – este não pode ser considerado um grande intérprete, sendo melhor compositor (para efeitos de comparação, vale dizer que Caetano Veloso, assim como Paulinho da Viola, são muito bons intérpretes, equacionando de maneira profícua questões expressivas). Talvez, por isso mesmo as dificuldades expressivas ganhem contornos tão importantes em Chico – é sua menor qualidade enquanto intérprete que eleva a um ponto de grande interesse a região de complicação figurativa dos temas e materiais propostos. A partir de então, podemos dizer que Chico tematiza a questão da “sintaxe da repressão” nos termos próprios da contingência da censura – na medida mesmo em que ele passa a enfrentá-la de maneira acentuada. Contudo, é preciso anotar que, em moldes análogos ao argumento proposto na secção sobre Paulinho da Viola, o que sustenta a energia crítica da “sintaxe da repressão” em seus melhores momentos é a compreensão da articulação entre tempo contingente e tempo profundo, ou, melhor dizendo, o momento da censura sob a ditadura militar e a sua imersão no contexto amplo da experiência brasileira. Assim, o disco “Construção” é o grande momento de adensamento do problema, na medida em que a “sintaxe da repressão” se articula com a compreensão da dificuldade objetiva de lidar esteticamente com a estrutura de classes brasileira, resolvendo o impasse estético do primeiro momento cancional de Chico Buarque. Para além de um enfrentamento do momento contingente, Chico enfrenta este, por meio de sua produção artística, reconhecendo-o numa experiência ampla e em sua fundamentação na sociedade de classes.

O percurso cancional de Chico Buarque revela um processo de descoberta das intrincadas relações que estruturam a sociedade brasileira. Levando-se em consideração o interesse explícito e ostensivo das canções de Chico Buarque pelas classe subalternas, podemos caracterizar seu período inicial por certo pudor de classe média, na medida em que a postura política admitida pelas canções não consegue sobrepujar o fundamento econômico de classe, imperando na fase maior ou menor grau de *comiseração* como determinação estética – a distância de classe entre o foco estético de classe média e a matéria social das canções gera uma visada em que a dinâmica de cisão social à brasileira apresenta-se pelo viés do compadecimento diante da situação, na maioria das vezes de caráter enternecido. A exigência da profissionalização, o contato e abertura com elementos da vanguarda tropicalista e o estreitamento da censura levam Chico Buarque a uma figuração mais acurada desta distância, reconhecida em seu caráter ideológico e interessado na luta de classes. A nova postura cancional se faz sentir aos poucos desde os anos 1960, em que a *comiseração* se mostra frágil e deslocada – por exemplo, “Sabiá” é um ponto de absorção do problema da bossa nova. No que diz respeito à viragem total, o ponto alto da obra de Chico Buarque está em *Construção*,

mas tal azeitamento da linguagem cancional logo esbarra nos esbirros da censura, num processo de normalização e contenção dos ganhos artísticos que se mantém ao longo da década de 1970. Nos anos 1980, os espaços de respiro que se apresentavam de maneira tímida em fins dos anos 1970 ganham novos ares e exigem reformulações estéticas que vão se consolidando desde os primeiros discos (*Vida*, de 1980, e *Almanaque*, de 1981) – novos elementos se agregam à linguagem cancional tensa de Chico. A obra de Chico na década de 1970 é o aprendizado que a experiência musical brasileira faz de si mesma, com suas determinações de classe e suas possibilidades políticas. Uma figuração complexa, entre testemunho e recalque, dos traumas sociais brasileiros, que garante aos poucos espaço para a crítica de seus próprios pressupostos – ainda que a indústria fonográfica mantenha a boa imagem do galã Chico Buarque no viés oposto, recorrendo ao ensurdecimento para as elaborações formais e expressivas, compreendidas apenas pela interjeição ignorante após mais uma apresentação nos bons palcos nacionais.

Fecho

A modernidade da experiência musical brasileira e a dimensão estética e política das “forças populares”¹

Foi Caetano Veloso quem melhor estabeleceu os termos de comparação entre Chico Buarque e Paulinho da Viola, ainda que de maneira enviesada. Como se sabe, o interesse do tropicalista era (ainda é) determinar-se como o caminho correto e coerente com o grande momento de síntese da “linha evolutiva” da música popular brasileira, João Gilberto. Além disso, tratava-se de se afirmar diante da estética de Chico Buarque – afinal, como o próprio Caetano afirma, “(...) a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto” (Veloso, 1998, p. 234). Para Caetano, tanto Paulinho da Viola como Chico Buarque se desviariam da continuação conseqüente deste estágio avançado da modernidade musical brasileira, já que ambos se entregariam ao “tradicional”.

A mera valorização que fazíamos [os tropicalistas, MDB] do trabalho de Paulinho da Viola implicava um grito de independência em relação à hegemonia do estilo buarquiano: tal como Chico, Paulinho voltava-se para o samba tradicional, mas diferentemente dele, fazia-o sem o filtro da bossa nova. (...) E nossa [dos tropicalistas, MDB] insistência em ressaltar sua [de Paulinho da Viola] importância (...) punha também a questão da volta à tradição em perspectiva diferente da consensual, que tinha Chico como a síntese final da dialética da composição de música popular no Brasil (idem, p. 233).

Não precisamos mais relativizar esta “valorização do trabalho de Paulinho da Viola” – já apontamos os termos equivocados desta valorização, em consonância com o trabalho de Pedro Alexandre Sanches. Nem é o caso de reconhecer que, à maneira de seus parceiros concretistas, Caetano Veloso empenhava-se (e ainda empenha-se) em demonstrar que era seu projeto de afirmação tropicalista o estágio mais avançado da experiência musical brasileira, de sorte que era preciso caracterizar o trabalho de Chico Buarque como um empenho retardatário de articulação entre o “samba tradicional” e a bossa nova (por inferência, o “samba moderno”,

¹ Em termos gerais, este fecho articula os argumentos propostos nesta Tese com os problemas colocados em minha dissertação de mestrado – ressaltando que creio ter procedido a um salto qualitativo entre uma e outra, principalmente pela possibilidade de discutir com mais vagar o que chamei de “noção de MPB” como impostura conceitual. Enfim, por isso será possível notar uma presença além da conta do espectro de Caetano Veloso (mote da dissertação) em tese que versa sobre Paulinho da Viola e Chico Buarque.

que, por isso, já não era mais samba), regredindo esta a um estágio anterior e desconfigurado, ao invés de levá-la a suas últimas conseqüências, ou seja, para longe do “samba tradicional”. Para o que nos importa, é preciso entender que estabelecer a linguagem cancional adotada por Chico Buarque e Paulinho da Viola como “tradicional” é legá-la ao passado findo – e, porque o trabalho de Chico Buarque podia sugerir de maneira mais evidente que a junção possível (ainda que agônica) entre bossa nova e “samba tradicional” tinha significado moderno, era o caso de antagonizá-lo. Que este “samba tradicional” represente, não sem contradição, as forças populares das classes subalternas, não só não merece atenção especial de Caetano, como em fim de contas é uma idéia que, segundo o juízo da afirmação tropicalista, deveria ser soterrada por absoluta falha categorial. À afirmação tropicalista restava tomar o popular como temática e material (via de regra, para deboche, mas também para intuição nostálgica e sem lastro de beleza), mas nunca por força motriz. Mas, é exatamente isso que nos interessa aqui: ao contrário desta arrevesada definição sobre o “tradicional”, entendemos que é este foco popular reconhecido como força produtiva que define as afinidades eletivas entre Chico Buarque e Paulinho da Viola.

Como se sabe, o interesse pelo “popular” no campo da “música popular brasileira” (a redundância é inevitável: uma contradição que deveria ser óbvia, mas não o é, tendo em vista os destinos da “noção de MPB” como impostura, também razão pela qual Caetano precisava nomear por “tradicional” o popular enquanto força produtiva) não é uma invenção de Chico Buarque e Paulinho da Viola. Ambos se inserem na temporalidade definida pelo interesse político com relação ao popular e às iniquidades sociais, que na experiência musical brasileira data mais ou menos de 1962 e recebeu o nome de “música engajada” ou “canção de protesto”. Eles iniciam suas carreiras em meio ao processo em que o núcleo ideológico original da bossa nova passa a ser contestado – inclusive, e principalmente, por nomes importantes da bossa nova como Carlos Lyra e Nara Leão (e, em algum grau, por Vinícius de Moraes e seu Hino da UNE). Esta contestação, porém, não significava uma recusa aos “avanços técnicos” da bossa nova – ainda que, a bem da verdade, parte significativa destes “avanços” tenham demorado a surtir efeito ou mesmo a serem compreendidos. Tal contestação ideológica significava a exigência de adoção de materiais e temas populares no seio mesmo da produção cancional bossanovista. E é aí que se expõe um verdadeiro cisma, na medida em que esta articulação entre bossa nova e matéria social, com viés popular (de classe, ressalte-se), vai demonstrando involuntariamente o sentido histórico da experiência musical brasileira, bem como a distância entre as partes. Que Geraldo Vandré tenha caminhado rumo à absoluta recusa da bossa nova como material musical é um resultado radical deste processo – a ponto de Caetano Veloso ser

categorico, ainda que lacônico, em apontar o litígio entre ele e Vandrê como a real disputa no interior da experiência musical brasileira.² O fato é que este cisma caracterizou progressivamente a desidentificação necessária entre o “moderno” e o “tradicional”. Por outro lado, em meados dos anos 1960, o termo “bossa nova”, por exemplo, já estava bem longe de se referir tão-somente ao salto de João Gilberto e Tom Jobim (Augusto de Campos, com desprezo jocoso, refere-se à “bossa nova cor local” para falar da canção de protesto). Este o fundamento do projeto de afirmação tropicalista – o retorno a (ou a repetição do gesto de) João Gilberto almejado por Caetano Veloso implicava em desconsiderar todo o esforço político de (re)conciliação com o popular, em favor de uma pretensa modernidade que se colocava no lado oposto ao “tradicionalismo”, sendo este a base horrenda do golpe civil-militar. Nada que viesse do “popular” podia sugerir nenhum caráter moderno desde si mesmo, a se tirar da afirmação tropicalista – sua definição do popular como tradicional determinava-se por uma relação ambivalente, cuja ternura com o objeto, próxima do paternalismo (aliás, tão criticado pela afirmação tropicalista como elemento constitutivo da “canção de protesto”), desmobilizava os feixes de classe. O “moderno” que se originava da afirmação tropicalista intentava relativizar o “tradicional” – naquele momento exato de indefinição, o que o tropicalismo buscava mostrar era que as forças que possibilitaram um golpe militar daquela magnitude do ocorrido em 1964 surgiram do mais profundo “ser nacional”, o “tradicional”. O dualismo característico da afirmação tropicalista tinha por último projeto recuperar o que havia de melhor no “tradicional”, que era a capacidade de sincretismo – desde que passados pelo seu filtro “moderno”, afinal de contas a única coisa que possibilitaria prosseguir seguindo o bonde da história. Nisso, a relativização do “tradicional” ganhava outros contornos, porque a maneira de lidar com este “tradicional” passava necessariamente pela figura que este ganhou no seio da indústria cultural.

A esta reação (cuja imagem podemos encontrar no capítulo sobre Tinhorão, na sugestão de que Caetano reagia àquela interpretação representada pelo marxismo tosco do primeiro) surge uma polarização entre o “tradicional” e o “moderno”. Mesmo os partidários da “causa popular” caíram nesta esparrela – quanto mais porque a noção de “popular” acabava servindo para mitigar os dilemas de classe impostos no contraste entre as categorias explicativas da luta política à esquerda (mormente comunista) e as dimensões e

² Comentando o esforço geral em colocá-los, Chico e Caetano, como inimigos, o último argumenta: “A briga real com Vandrê, por exemplo, tem sido, no entanto, perfeitamente ignorada pela imprensa [e, acrescento eu, pela crítica e pela historiografia, exatamente porque a Vandrê quase nada se dedicou nos estudos de música popular brasileira], agora como então. Simplesmente não era excitante o suficiente — e era real, ou seja, muito complexa para ser acompanhada” (idem, p. 235).

especificidades nacionais. Cada canção em particular daquele momento (meados da década de 1960) que tenha alguma participação no debate sobre os “rumos da música popular brasileira” é uma evidência de como “moderno” e “popular” (sob as vestes do “tradicional”) apresentavam-se como elementos separados. É neste quiproquó que Chico Buarque e Paulinho da Viola se inserem – no momento mesmo em que Caetano Veloso reage à defensiva tradicionalista. A reação dos dois primeiros ao momento histórico é diferente daquela sugerida por Caetano. Mais ainda: bem pensado, por lados diferentes, ambos mostram a fragilidade da noção progressista que a afirmação tropicalista tinha da experiência musical brasileira, com seu esforço de continuidade da linha evolutiva. Que João Gilberto e Tom Jobim tenham superado tudo o que ocorrera antes é uma certeza provisória, que só se mede de acordo com o momento histórico. Aliás, Chico Buarque encontra exatamente em João Gilberto e Tom Jobim o impulso para reconhecer lá no “tradicional” a energia “moderna”. Mas, o fundamental em Chico Buarque e Paulinho da Viola (e, de maneira diferenciada, em Geraldo Vandré) é que eles rejeitam a categorização do “tradicional” como o estabelecimento de um fosso intransponível entre o “popular” e o “moderno”.

Por certo, esta rejeição é um processo – ela não se dá de imediato. Então, é melhor definir as obras de Chico Buarque e Paulinho da Viola como aprendizados históricos desta irreduzibilidade do “popular” ao “tradicional”. Ambos reconhecem, de maneiras diversas, ainda que interligadas, que só as “forças populares” podem dar a exata dimensão moderna da situação. Os primeiros discos de Paulinho da Viola apresentam um aprendizado deste problema: se a participação no *Rosa de Ouro* e no conjunto *A Voz do Morro* mostraram a ele a “atualidade do popular”, sua contenda com os arranjos definidos pela exuberância orquestral que imperam no primeiro disco-solo (*Paulinho da Viola*, de 1968) e que teimaram em se fazer presente ainda no segundo disco (*Foi um rio que passou em minha vida*, de 1970) foi o momento em que Paulinho obrigava-se a definir um projeto de modernidade que fizesse jus ao impulso popular de sua obra. Assim, ao invés de reagir tão-somente com uma negativa regressiva diante da modernidade progressista que se lhe impingia, ou seja, com um tradicionalismo tacanho de viés absolutamente nostálgico, Paulinho propõe a autonomia do material cancional, reconhecendo exatamente na “cultura popular” o campo moderno por excelência, aquele que pode dar uma imagem reconciliatória daquela distância entre o “tradicional” e o “moderno”, na medida em que coloca o progresso em seu devido lugar de processo a ser criticado e o “tradicional” (ou, sendo mais incisivo, o “arcaico”) como um momento do “moderno”. A proximidade com o projeto de afirmação tropicalista é gritante, mas o mais importante é reconhecer suas diferenças. Enquanto para Caetano o “arcaico” não

tinha nada mais para transformar a si mesmo e à experiência musical brasileira, Paulinho vai reconhecer no “arcaico” o momento de apreensão do sentido de recusa do moderno, sem regressão, mas como o lugar onde pulsa a energia utópica, negativa – ao contrário do quadro desolador tropicalista, cuja única solução era a afirmação debochada de uma modernidade que rejeita seus despojos. Mas, com isso o “arcaico” não é mais “arcaico” – o dualismo inerente ao tropicalismo se desfaz de forma a que aquilo que se costuma determinar como um “arcaísmo” ou como o “tradicional” se mostra, pela força do reconhecimento de sua definição como popular, como o impulso possível para a superação da barbárie sob vestes modernas.

Chico Buarque, por sua vez, intentava a reunião dos elementos separados pela conjuntura. O primeiro momento da obra de Chico Buarque, em que esta tentativa de reunião se deu de maneira analítica, colocava um ao lado do outro, de maneira que a desambiguação entre “popular” e “tradicional” não se apresentava de maneira satisfatória. Assim, a simpatia pelo popular, que é o mote de suas canções, não consegue superar a dicotomia entre “tradicional” e “moderno” – estamos diante daquela definição cancional que apresentamos como *comiseração*. O foco narrativo moderno apresenta sua simpatia pelo popular com certa misericórdia, contristação. Esta distância vai se apresentar como irreduzível por esse viés em que o moderno é convidado a dar parecer sobre as amarguras da vida sob o manto do “tradicional” – ou seja, demonstrava-se assim, por certo à revelia do cancionista, que a distância determinada pela conjuntura não se resolvia com simples boa vontade e que era preciso reconhecer a inautenticidade da modernidade musical brasileira depois de sua queda, se se mantivesse presa ao seu primeiro momento de emergência. Assim, as canções de Chico Buarque iam se organizando de forma a mostrar que aquele tipo de “canção de protesto” que ignorava o fundamento social dos avanços técnicos da bossa nova operava um construto ideológico complexo. Os anos de chumbo instauravam a fórceps um vão entre o “moderno” e o “popular” (reconhecido pelo viés do “tradicional”), reorganizando sua articulação em outro nível, da dualidade; se assentado nesta divisão, a obra do primeiro Chico Buarque encaminhava-se de forma a comentar o “popular” por meio da assunção do vetor moderno como distinto do primeiro e capaz de apresentar apenas um gesto misericordioso. A proximidade do trabalho de Chico com o projeto de afirmação tropicalista é flagrante, mas distingue-se deste porque, ao invés do exercício do deboche, cujo fim último era a total destruição de ilusões, mas também de utopias que possibilitavam o espaço não-ideológico, imperava nas canções a benevolência para com as forças populares, reduzidas ao estágio de atraso e paralisia. O acerto crítico da operação estética, tanto no viés tropicalista do deboche, quanto no viés de *comiseração* de Chico Buarque, era do maior interesse, pois não nutria

ilusões quanto ao passo de transformação nacional interrompido – mas isso ao custo de imobilizar as forças populares como antagônicas ao moderno, paralisadas num tempo e espaço míticos. Se se quiser, tratava-se de diretrizes melancólicas opostas: o objeto perdido em um caso era a própria modernidade (e a súplica por um retorno à bossa nova), em outro o caráter popular desta modernidade. A matéria social em Chico pulsava o contrário, porém. A obra de Chico Buarque acerta as contas consigo mesma ao superar o estado de comisseração rumo a uma figuração da totalidade cujo cerne é a energia das forças populares, sendo *Construção* (1971) o momento decisivo.

Algo se impõe nesta interpretação histórica da experiência musical brasileira. Em que pese ela estar interessada basicamente no sistema musical (que no Brasil assume as determinações da canção) e, por conta disso, no “contexto de obras” e nas mediações entre formas estéticas e processo sócio-histórico, o fato de que o momento histórico recortado como objeto de pesquisa esteja emoldurado por um golpe civil-militar exige outras considerações, por assim dizer com uma abordagem mais imediata dos seus momentos constitutivos. Isso, talvez, porque o adensamento estético que fundamentava o “contexto de obras” em questão estivesse diretamente interessado em política — e, por isso mesmo, este “contexto de obras” foi literalmente atravessado e emperrado pelo golpe de 1964. O golpe civil-militar de 1964 era uma revelação drástica e abrutalhada, no campo político correlato, de certos limites dos rumos da experiência musical brasileira. A questão pode ser colocada segundo os problemas propostos pelo “debate sobre o populismo”. Não é o caso de me estender na questão, mas é preciso ressaltar algumas coisas. Os argumentos que sugerem que o golpe militar de 1964 se deveu exclusivamente ao colapso da (equivocada) “política populista” já encontram críticas com fortes fundamentos, ao ponto da própria noção de “populismo” ser colocada em xeque.³ Entre outras coisas, a tese do colapso do populismo relegou as “forças populares” a peças manipuláveis nas mãos de líderes mal intencionados, sendo estes o foco mais importante de estudo e reparo político. O adensamento das forças populares se resume, assim, a um acerto ou erro de grandes nomes da história política. Nada pior para um estudo concentrado de esquerda sobre o período. Não se trata de simplesmente passar por cima das falhas partidárias – hoje, parte importante desta retomada crítica contra o populismo tem por foco a redenção de certos personagens da história nacional. Porém, caso se tome o problema pela perspectiva de um estudo coeso sobre o caráter político da participação dos trabalhadores (do campo e da

³ A historiografia recente sobre o assunto é do maior interesse, apontando importantes alternativas e fundamentações históricas sobre o debate. Cf., entre outros, o livro organizado por Jorge FERREIRA (2001), intitulado *O populismo e sua história*.

cidade) no esforço de sua auto-organização, com todas as contradições e antagonismos aí enfeixados, a importância recai na compreensão do que estamos chamando até agora de “forças populares”. Este é o fundamento complexo, não-linear e longe de qualquer univocidade, do período histórico que estamos avaliando, pela mediação das canções de Chico Buarque e Paulinho da Viola. A matéria que impulsiona o melhor da produção cancional daquele período diz respeito a este “fundamento complexo”, que diz respeito aos termos de participação política destas “forças populares” – ainda mais porque o encaminhamento que se dá para esta matéria tem um interesse imediatamente político. Seguindo a lição da historiografia contemporânea, não é possível atribuir um único fator à eclosão do golpe civil-militar de 1964. Carlos Fico, por exemplo, tem adiantado uma série de argumentos coerentes sobre este momento histórico, com pesquisa de arquivo de interesse atual. Na plêiade de fatores de relevo no cenário político e social de então, não é de menor importância esta conjunção polivalente que em má hora recebeu o nome de “populismo” – as organizações políticas em que se agrupavam as “forças populares” foram alvo preferencial da violência de primeira hora do golpe militar.

Atropelada pela conjuntura do golpe, a experiência musical brasileira em geral fez pouco caso do ocorrido e, a bem da verdade, demorou a incorporar em todos seus momentos estéticos os rumos históricos do Brasil sob (mais) um regime militar. Por isso, é bastante coerente afirmar que o estudo da obra de cancionistas como Chico Buarque e Paulinho da Viola indicam peças de interpretação histórica de uma “consciência de época”, indicativos bastante sensíveis dos rumos da esquerda diante do golpe militar. Estas obras, entre outras, mostram o difícil aprendizado sobre os solavancos nacionais. Para completar, na medida em que, sendo parte integrante da indústria cultural, o interesse recai sobre biografias, curiosidades, vida sexual, inspiração, intencionalidade, influência, estrelato, fama, sucesso. Aí também a historiografia recente tem ajudado a desvendar caminhos críticos – Marcos Napolitano, por exemplo, arma faz algum tempo com grande coerência esquemas interpretativos sobre a experiência musical brasileira. Na medida em que o impulso originado nas “forças populares” foi mola-mestra da experiência musical brasileira nos anos 1960, não custa sugerir que esta experiência era de algum modo parte integrante do projeto contra-hegemônico que se gestava então. Formulando o problema em termos rápidos, “(...) a ‘ida ao povo’ efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais, sobretudo aqueles ligados à música popular, mas a presença intrínseca da indústria cultural neste processo marcou um movimento de forças contrário à possível afirmação de uma ‘contra-hegemonia’” (NAPOLITANO, 2001, p. 13). Estas forças estão em jogo na experiência musical brasileira –

vimos uma figura do problema em interpretações de canções de Chico Buarque e Paulinho da Viola.

As obras de Chico Buarque e Paulinho da Viola demonstram, cada qual a seu modo, a modernidade radical das “forças populares”. Encontrando as articulações entre a dimensão nacional e a luta de classes, estas obras apresentam uma figuração do processo histórico de meados do século XX. Contra uma pretensa modernidade que se esmera no esteticismo absoluto, a relação destas obras com as “forças populares” cobra a firmeza nas disposições estéticas como sedimentação do processo sócio-histórico, encontrando aí um terreno para sua definição política. Confirmando sua força de linguagem musical, estas obras condensam contradições do período histórico e da resposta à esquerda ao momento. Elas mostram o estado complexo a que tinham chegado as “forças populares” naquele momento em que a ditadura militar reinava, adensando ainda um caráter de metalinguagem como crítica imanente da esquerda – Paulinho da Viola, mostrando a possível permanência da promessa de felicidade quando reconhecida em seus termos populares, o que implicava em repensar seu caráter anterior; Chico Buarque, por sua vez, reconhecendo as determinações da distância entre a modernidade musical brasileira e as verdadeiras questões de classe. Os anos 1980 marcaram um período de silêncios mais prolongados de ambos os cancionistas, de desavenças com gravadoras, de declínio das vendagens - certamente, um esgotamento da linguagem cancional e, com isso, a exigência de um esforço de compreensão dos destinos das forças produtivas, processo que diz respeito não apenas aos dois cancionistas, mas à experiência musical brasileira como um todo. O que nos permite perguntar, mais uma vez: o que (*e por qual meio*) a canção (ou o que ela veio a ser) ainda pode falar do Brasil?

Referências

Livros e Artigos

ADORNO, Theodor. “Introdução à Sociologia da Música”. In: BENJAMIN, Walter et alli. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1982a.

_____. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: BENJAMIN, Walter et alli. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1982b.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Filosofia da Nova Música*. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. “Music and Language: A Fragment”. In: *Quase uma fantasia*. London: Verso, 1994a.

_____. “Sobre música popular”. In: _____. *Theodor W. Adorno*; Coleção Grandes Cientistas Sociais. Org. Gabriel Cohn. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1994b. pp.115-146.

_____. “Moda Intemporal – sobre o jazz”. In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998a.

_____. “Crítica Cultural e sociedade”. In: *Prismas*. Op. Cit. 1998b.

_____. *Notas de Literatura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.

ARANTES, Otilia e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

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

_____. *O fio da meada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. “Ajuste Intelectual”. In: HADDAD, Fernando (org.). *Desorganizando o consenso: nove entrevistas com intelectuais à esquerda*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

_____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BASTOS, Manoel Dourado Bastos. “Solidariedade piedosa: a antinomia estética em ‘A Banda’ (1966), de Chico Buarque”. *Cerrados, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB*, nº 21, ano 15. Brasília: 2006. pp. 167-180.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. *Memória e Vida Social*. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Ano II, Volume II, Maio de 2002.

BISHOP, Jack. “Esquizmogenesismo?: a industrialização global de Música Popular Brasileira”. Apresentado no primeiro encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2002.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Mercado Brasileiro de Televisão*. Aracaju: PROEX/CECAC/Programa Editorial, 1988.

BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio. “Radicais de Ocasão”. In: _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. *O Discurso e a Cidade.* 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1998.

_____. *Literatura e Sociedade.* São Paulo: T.A. Queiroz: Publifolha, 2000. (Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade.* 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2001a.

_____. *A onda que se ergueu no mar: Novos Mergulhos na Bossa Nova.* São Paulo: Companhia das letras, 2001b.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004 (3 Volumes).

CICLO de Debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Editora Inubia, 1976.

CHANAN, Michael. *From Haendel to Hendrix: composer in the public sphere.* New York: Verso Books USA, 1999.

_____. *Repeated Takes.* New York: Verso Books, 1995.

CHEDIAK, Almir. *Song Book: Chico Buarque, vol. 1.* 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999a.

_____. *Song Book: Chico Buarque, vol. 2.* 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999b.

_____. *Song Book: Chico Buarque, vol. 3.* 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999c.

_____. *Song Book: Chico Buarque, vol. 4.* 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999d.

COLETIVO MPB. "A morte e a morte da canção". In: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>. Acessado no dia 19/12/2005.

CONTIER, Arnaldo. "O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural". *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 1, Ano 1, nº 1, outubro/novembro/dezembro de 2004. Disponível em:

<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>

_____. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto". *Revista Brasileira de História*, v.18 / nº35, ANPUH/Humanitas, 1998, 13-52.

_____. "Utopia, música e história. Koellreuter e o jdanovismo no Brasil". IN: Blaj, I. & Monteiro, J (orgs). *História e Utopias*, São Paulo, ANPUH, 1996, p. 203-218.

_____. "O ensaio sobre música brasileira: Estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mario Andrade, 1928)". *Revista Música*, São Paulo, 6: 1/2, maio/nov 1995, 75-121.

_____. "Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980)" IN: *História em Debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História*, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, ANPUH/CNPQ, p.151-189.

_____. "Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)". *Revista Música*, São Paulo (1): 5-36, maio 1991.

_____. *Música e ideologia no Brasil*, São Paulo, Novas Metas, 1985.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas História, Memórias Futuras: O Sentido da Tradição na Obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A Forma da Festa: Tropicalismo – A Explosão e seus estilhaços*. Brasília: Ed. da UnB, 2000.

DEBATE: Caminhos da MPB. In: *Arte em Revista*. São Paulo: Editora Kairós, nº 01, 2ª edição, maio de 1981, pp.37-41.

DENNING, Michael. *A cultura na era dos três mundos*. São Paulo: Francis, 2005.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.

FAUSTO, Boris. *Historia do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2ª. edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

FICO, Carlos. *Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRITH, Simon. "Towards an aesthetic of popular music". In: LEPPERT, Richar e McCLARY, Susan. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. pp 133-149.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: Uma análise ideológica". In: _____. *Saco de gatos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades: 1976.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

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

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere, volume 1*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Cadernos do Cárcere, volume 4*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001.

HALL, Stuart. "Notas sobre a desconstrução do 'popular'". In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: Letra e Música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Ed. Unesp: Boitempo, 1997.

_____. "Reificação e utopia na cultura de massa". *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, nº. 1, 1994.

KATER, Carlos. *Música Via e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001a.

_____. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001b.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

LOSURDO, Domenico. *Democracia ou Bonapartismo: Triunfo e Decadência do Sufrágio Universal*. São Paulo: Ed. da UNESP; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2004.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

_____. *As formas e a vida: Estética e Ética no Jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: CEBRAP, nº 34, novembro de 1992, pp.63-70.

_____. “Uma promessa ainda não cumprida”. In: Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, 10 de dezembro de 2000.

_____. “Canção do Exílio”. In: NESTROVSKI, Arthur et alli. *Três canções de Tom Jobim*: São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MARINI, Ruy Mauro. *Dialética da Dependência*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

MARIZ, Vasco. *A Canção Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2002.

MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O Capital: Crítica da Economia Política (Livro I: O processo de produção do capital)*. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980. (2 vol.).

MATOS, Cláudia Neiva. “O *Balanço da bossa* e outras coisas nossas: ume releitura”. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003. pp. 80-91.

_____.; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao Encontro da Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MÁXIMO, João. *Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Coleção Perfis do Rio).

McCANN, Brian. *Hello, hello, Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: NOVAIS, Fernando A. e SCHWATRZ, Lílían M. *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENDES, Gilberto. In.: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. Op. Cit.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Poesia e Política em Chico Buarque*. 2ª edição. Cotia/SP: Ateliê Ditorial, 2000.

MIDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci. “Música popular: fontes e arquivos para a História”. *Teresa*, v. 04, 2004. pp. 401-406.

MORELLI, Rita C.L. *Indústria fonográfica: Um Estudo Antropológico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001.

_____. e VILLAÇA, Mariana. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate”. São Paulo: Revista Brasileira de História, v. 18, nº 35, 1998.

_____. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, n. 28, 2001.

_____. *História e Música*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2002.

_____. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el

Estúdio de la Musica Popular, 2002-2003. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

_____. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004a. p.103-126.

_____. “A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70”. *Actas del V Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2004b. Disponível em <http://www.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

_____. “‘Hoje é preciso refletir um pouco’: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978”. In: *História*. São Paulo, v. 22, n. 1, 2003.

_____. *A síncope das idéias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

OEHLER, Dolf. “Ciência e poesia da citação no *Trabalho das Passagens*”. In: _____. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. *Os direitos do antivalor*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PADDISON, Max. *Adorno’s Aesthetic of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. “Immanent Critique or Musical Stocktaking? Adorno and the Problem of Musical Analysis”. In: GIBSON, Nigel e RUBIN, Andrew. *Adorno: A Critical Reader*. Malden: Blackwell Publishers, 2002.

_____. “The critique criticized: Adorno and popular music”. In: *Popular music*. Vol. 2, 1982.

RAMOS, Nuno. “Ao redor de Paulinho da Viola”. In: *Cultura Brasileira Contemporânea*. Ano 1, nº. 01, 2006.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: Edusc, 2004.

RIBEIRO, Renato Janine Ribeiro. “A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Op. Cit. 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artista da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

ROBINSON, J. Bradford. “The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany”. In: *Popular music*. Vol. 13, nº. 1, 1994.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 2001.

_____. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Op. Cit. 2004.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *O cálculo do conflito: estabilidade e crise na política brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Ed. UFMG/IUPERJ, 2003.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Coleção Folha Explica).

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 11-28.

_____. “Cultura e Política – 1964-1969: Alguns esquemas”. _____. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOARES, Astréia. *Outras Conversas Sobre os Jeitos do Brasil - O Nacionalismo na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Annablume, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Ed. 34: Livraria Duas Cidades, 2003.

SUBOTINIK, Rose Rosengard. “Adorno and the New Musicology”. In: GIBSON, Nigel e RUBIN, Andrew. *Adorno: A Critical Reader*. Malden: Blackwell Publishers, 2002.

TATIT Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O Século da Canção*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. “O avesso do folclore”. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: n.4/5. Ed. 34, 2003.

_____. “Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos”. In: TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004. pp. 51-71.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966. (3ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 1998.)

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TREECE, David. “Guns and roses: bossa nova and Brazil’s music of popular protest, 1958-68”. *Popular Music*. Cambridge University Press, Volume 16/1, 1997.

TONI, Flávia Camargo (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

TOLEDO, Caio Navarro (org.). *1964 – Visões Críticas do Golpe: democracia e reforma no populismo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá. “Pertinência e música popular – Em busca de categorias para análise da música brasileira popular”. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2001. Disponível em <http://www.puc.cl/historia/iaspmla.html>

_____. “Categorias de Avaliação Estética da MPB - lidando com a recepção da música brasileira popular”. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002-2003. Disponível em <http://www.puc.cl/historia/iaspmla.html>

VALLE, Maria Ribeiro. *1968: o diálogo é a violência. Movimento Estudantil e ditadura militar no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

VELOSO, Caetano. “Primeira Feira de Balanço”, 1966. Disponível em <http://www.caetanoveloso.com.br>

_____. *Verdade Tropical*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIANNA, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

VILLAÇA, Mariana Martins. “Música cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta”. *História: Questões & Debates*, Curitiba: Editora da UFPR., n. 35, p. 249-274, 2001.

_____. “‘El nombre del hombre es pueblo’: as representações de Che Guevara na canção latino-americana”. *Actas del V Congreso Latinoamericano de la Asociación*

Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2004. Disponível em <http://www.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

_____. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e Engajamento na Música Popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em Movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

WERNECK, Humberto. "Gol de letras". In: *Chico Buarque: Letra e Música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

_____. "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo". In: KIEFER, Bruno e _____. *Música*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.(Coleção O nacional e o popular na cultura brasileira). pp. 129-191.

_____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. "O Minuto e o Milênio, ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez". In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004a.

_____. "Machado Maxixe: O Caso Pestana". In: *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004b.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Dissertações e Teses

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Musica popular e indústria cultural*. Campinas: Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1989.

BENEVIDES, Pedro. *Auto-retrato da publicidade em manuais brasileiros*. Brasília: Dissertação de Mestrado sob orientação de Denílson Lopes, Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2001. 94 f.

BRAGHINI JUNIOR, Lunde. *Implicações estruturais do subdesenvolvimento no debate dos anos 60 sobre comunicação*. Brasília, Dissertação de Mestrado sob orientação de Clara de Andrade Alvim, Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 1997. 135 f.

GIANI, L.A.A. *A música de protesto: d'O subdesenvolvido à canção do bicho e proezas de santanás (1962-1966)*. Dissertação de Mestrado, IFCH/Unicamp, Campinas, 1985, 515 p.

_____. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958*. Assis/SP: Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista, 1999.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: UFRJ, Dissertação (Mestrado em História Social)--Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Programa de Pós-Graduação em História Social, 2001.276f.

IKEDA, Alberto. *Música em tempo de transformação*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA / USP, 1988.

_____. *Música Política: imanência do social*. São Paulo: Dissertação de Doutorado, ECA/USP, 1995.

NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaçando a canção II: Paulinho da Viola*. São Paulo: FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Dissertação de Mestrado, sob orientação de Márcio Suzuki, 2002. 109 p.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes, 1994.

PINHEIRO, Carlos Roberto M. *Ruptura e continuidade na MPB: a questão da linha evolutiva*. Dissertação de Mestrado, UFSC, 1992.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *Paulinho da Viola, o caminho de volta: um estudo poético-musical da canção popular brasileira*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FFLCH -

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, sob orientação de Roberto Ventura, 1999. 115 p.

STROUD, Sean. *Disco é cultura: MPB and the defence of tradition in Brazilian Popular Music*. Londres: Tese de Doutorado, King's College, University of London, 2005.

ZAN, Jose Roberto. *Do fundo de quintal a vanguarda: contribuição para uma historia social da musica popular brasileira*. Campinas: Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1996.

DISCOGRAFIA BÁSICA

GILBERTO, João. *O Mito*. Odeon Brasil, CD 370793891-2, 1992.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD 4028-2, 1997 (1966).

_____. *Chico Buarque Vol. 2*. RGE, CD 4029-2, 1997 (1967).

_____. *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3*. RGE, CD 4030-2, 1997 (1968).

_____. *Chico Buarque de Hollanda Vol.4*. RGE, CD 4031-2, 1997 (1970).

_____. *Construção*, Phonogram, 1971.

_____. *Chicocanta*, PolyGram, CD 510 008-2, 1993 (1973).

_____. *Sinal Fechado*. PolyGram, CD518 217-2, 1993 (1974).

_____. *Meus Caros Amigos*. PolyGram, CD 842 013-2, 1993 (1976).

_____. *Chico Buarque*, Phonogram, 1978.

_____. *Ópera do Malandro*, 1979.

_____. *Vida*, Phonogram, 1980.

_____. *Almanaque*, 1981.

_____. *Chico Buarque*, 1984.

VANDRÉ, Geraldo. *Geraldo Vandr *, 1964.

_____. *Hora de Lutar*, 1965.

_____. *Canto Geral*, 1968.

- VELOSO, Caetano e COSTA, Gal. *Domingo*, Phillips, CD 838555-2, 1989 (1967).
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*, PolyGram, CD 838 557-2, 1990 (1967).
- VELOSO, Caetano et alli. *Tropicália ou panis et circenses*. Philips, 1968.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. PolyGram, CD 838 556-2, 1989 (1969).
- _____. *Caetano Veloso*. PolyGram, 1971.
- _____. *Barra 69 ao vivo na Bahia*, PolyGram, 1972a.
- _____. *Transa*. PolyGram, CD 838511-2, 1989 (1972b).
- _____. *Araçá Azul*. PolyGram, 1973.
- _____. *Temporada de verão - ao vivo na Bahia: Caetano Veloso, Gal Costa & Gilberto Gil*, Phonogram, 1974.
- _____. *Jóia*. PolyGram, CD 838559-2, 1975a.
- _____. *Qualquer Coisa*. PolyGram, 1975b.
- _____. *Doces Bárbaros*. PolyGram, 1976.
- _____. *Bicho*. PolyGram, 1977.
- _____. *Muitos Carnavais*. PolyGram, 1977.
- _____. *Muito*. PolyGram, 1978.
- _____. *Cinema Transcendental*. PolyGram, 1979.
- _____. *Outras palavras*. Polygram, 1981.
- _____. *Cores, nomes*, 1982.
- _____. *Uns*, Polygram, 1983.
- _____. *Velô*, Polygram, 1984.
- VIOLA, Paulinho da. *Rosa de Ouro*, 1965a.
- _____. (conjunto A Voz do Morro). *Roda de Samba*, 1965b.
- _____. (conjunto A Voz do Morro). *Roda de Samba 2*, 1966.
- _____. *Rosa de Ouro – volume 2*, 1967.
- _____. (conjunto A Voz do Morro). *Os sambistas*, 1968a.
- _____. e MEDEIROS, Elton. *Samba na Madrugada*, 1968.
- VIOLA, Paulinho da. *Paulinho da Viola*, 1968b.
- _____. *Foi um rio que passou na minha vida*. CD 852504-2, 1996 (1970).
- _____. *Paulinho da Viola*, 1971a.
- _____. *Paulinho da Viola*, 1971b.

- _____. *A Dança da Solidão*, 1972.
- _____. *Nervos de Aço*, 1973.
- _____. *Paulinho da Viola*, 1975.
- _____. *Memórias Chorando*, 1976a.
- _____. *Memórias Cantando*, 1976b.
- _____. *Paulinho da Viola*, 1978.
- _____. *Zumbindo*, 1979.
- _____. *Paulinho da Viola*, 1981.
- _____. *Prisma Luminoso*, 1983.