

4. Essa moça tá diferente

Da mesma maneira que, nos Estados Unidos, uma matriz negra (o jazz do blues e dos spirituais) gerou o rhythm'n'blues (do qual saíram o rock'n'roll, o rock, o soul), o samba tradicional passou a servir de fonte para uma variedade de produtos destinados ao consumo das camadas médias urbanas. Esses produtos, distribuídos numa escala hierárquica de gostos (desde a faixa da 'cafônica' até vanguardas intelectuais), sustentam a penetração do disco como bem de consumo – apoiado nas indústrias do rádio e da televisão – na sociedade brasileira.

Muniz Sodré

Tanto a bossa nova quanto o tropicalismo, movimentos que operaram o que chamamos de processo de modernização da nossa canção popular, abriram, dentro da cena musical, um outro impasse relacionado à expressão do elemento popular. Ambas as propostas foram reconhecidas como uma ruptura ao desenvolvimento 'linear' da música brasileira. Ao realizarem, no campo estético, uma incorporação ou uma estilização desse elemento popular em processo de bricolagem com outras referências culturais - que emergiam no mundo diante da intensificação da cultura de massa, dos processos de urbanização, e da expansão da classe média -, acabaram por reconfigurá-lo. A partir daí, ele passou a ocupar um plano diferente do qual ele havia se estabelecido e no qual tentava se equilibrar, mesmo quando estremeceu por uma presença tão intensa quanto a explosão de Carmen Miranda na cultura norte americana.

4.1.

A minha música não é de levantar poeira / mas pode entrar no barracão

Se, no caso de Carmen Miranda dentro da cena cultural brasileira, o que conferia um desconforto à localização da forma-samba e da corporalidade era um exagero na caracterização e na forma exarcebada com que a cantora os empenhava, no caso da bossa nova o maior empecilho para sua incorporação ao nosso 'autêntico' repertório popular de música era o que alguns críticos acusavam como uma descaracterização, ou, no mínimo, uma diluição desses elementos.

É esse o foco das principais críticas a essa geração de músicos. Por um lado, a noção de que se tratava de uma usurpação da nossa tradição musical rítmico-percussiva, através de elementos harmônicos do jazz norte americano por uma posição submissa, ou colonizada, dentro do quadro cultural internacional. Por outro, quanto à alteridade desse corpo de jovens da classe média de Copacabana ou mesmo da Tijuca - de onde eram oriundos alguns dos precursores dessa guinada estética em nossa música -, tratava-se da não legibilidade destes para produzir uma música popular que dialogava com a sincopa e com outras peculiaridades rítmicas do samba, o que causava uma suposta deterioração da expressão desse elemento popular.

No momento em que surge a bossa nova, no fim da década de 50, o quadro de referências da música popular brasileira tinha um espectro de gêneros e formas constituídas que havia sido ampliado de maneira consistente desde a expansão da cadeia de rádios comerciais por boa parte de nosso território. O Brasil não produzia um repertório especificamente calcado no samba. Já existiam outros gêneros que, em processos de bricolagem muito semelhantes ao do samba vinham se consolidando, no Brasil, ao longo da primeira metade do século - como no caso do forró com os ritmos estrangeiros que tocavam nas gafieiras, nos cabarés e nos *dancing*, como o próprio Gonzagão cita em muitos depoimentos sobre a delimitação do estilo, e mesmo no caso do samba-canção, principalmente com o bolero e outros ritmos latinos, mas também com influências do cancionero internacional.

Ao mesmo tempo, o circuito da canção de consumo não era exclusivamente protagonizado por sambistas, apesar de eles manterem sua faixa de ocupação muito bem delineada, como citei anteriormente, dentre outros exemplos, a partir de uma declaração de Gonzagão da década 40. É importante lembrarmos que nesses mesmos anos, surgiram grandes nomes de sucesso que formataram a “era de ouro” nas rádios brasileiras, e que permaneceram para sempre como referências musicais determinantes para nossa cultura. E sabemos bem que não é possível associar diretamente nomes como Nelson Gonçalves, Carmélia Alves, Emilinha Borba, Marlene, ou mesmo Gonzagão - que no caso já ocupava um segmento um pouco mais específico por sua marca regional -, ao que entendemos como essa tradição do samba.

O que determinou então que a bossa nova representasse uma ruptura de maior impacto, para além de uma estilização mais complexa e original em relação ao samba foi, principalmente, a emergência, nesse processo, de um novo corpo. Através dele, esse novo gênero seria conhecido mundialmente e se transformaria numa das mais brilhantes expressões estéticas da nossa história cultural.

E que corpo é esse, que não constava da genealogia que formou a rede de recados da canção popular brasileira e que não tinha as credenciais necessárias para interferir em suas características formais de maneira tão incisiva? Era o corpo do jovem universitário de classe média, que tinha acesso mais amplo aos bens culturais internacionais e que já não se identificava nem com a lírica nem com o acabamento instrumental do trabalho de artistas que se destacavam na cena daquele momento.

Por mais que possamos identificar na geração de sambistas que formou o Bando dos Tangarás um perfil bacharelesco do mudo do samba, é impossível não perceber as diferenças de conotação entre o que isso representou nas décadas de 20 e 30 e o que representava para a geração bossanovista.

Quando, na esteira das inovações propostas pelo violão de João Gilberto e pelas composições da dupla Vinicius de Moraes e Tom Jobim, surge uma série de músicos com esse perfil de classe média, ou mesmo de

classe média-alta - como Nara Leão, Carlos Lyra, Roberto Menescal, entre outros -, é evidente que não poderíamos continuar a ter um universo musical que refletisse o mesmo imaginário que vinha sendo cantado na década de 50 ou mesmo nas décadas anteriores. E isso, como já bem sabemos, está diretamente relacionado à ampliação, no Brasil, dessa classe social oriunda de transformações econômicas e sociais do país.

Com a fundação de uma economia em moldes industriais na Era Vargas, e com o seu acelerado desenvolvimento, nos anos do governo de Juscelino Kubitschek, cresceu, no Brasil, uma camada da população com maior acesso aos bens materiais mais importantes da sociedade capitalista e também aos bens culturais produzidos nos Estados Unidos e na Europa. Nos anos 50, no Rio, já existiam, por exemplo, lojas de discos como a Murray, que importavam álbuns de artista internacionais determinantes para o surgimento da bossa, e que eram pontos de encontro dos músicos e apaixonados por música da época. Evidentemente, esses novos atores tinham interesse em produzir uma estética que estivesse em maior sintonia com essas conquistas e influências.

As críticas que creditam uma incompatibilidade das letras e temáticas do samba-canção, com larga influência do bolero e de uma dramatização exarcebada do amor romântico para uma geração de jovens de classe média com costume e ambições cosmopolitas, são assim, tão determinantes na apreensão que consolidamos sobre a bossa, quanto questões referentes aos geniais processos de composição, harmonização e os arranjos das canções.

É nesse sentido que Ruy Castro considera a criação da bossa como uma reação desses jovens de Copacabana à ideia de ‘fossa’, palavra tão presente na produção do samba-canção da virada dos anos 40 para os anos 50.

Era inviável, não só aos olhos de Ruy, mas também aos de tantos outros pesquisadores que escreveram sobre a bossa, que jovens - que viviam na praia, que experimentavam uma nova relação com o universo afetivo-sexual já destituído de muitos dos preconceitos que o marcara nas décadas anteriores, e que tinham acesso a uma vida repleta de novos horizontes, através da experiência universitária e do desenvolvimento do

campo de consumo - continuassem a cantar as tristezas e desilusões retratadas pelos compositores e intérpretes do samba-canção. Esses jovens se transformariam, então, nos 'etnógrafos de ouvido' que traduziriam, para a canção popular, uma realidade nova, e bem específica, de um dos centros urbanos mais desenvolvidos do país.

A partir do momento em que se vinculou essa ideia de que a bossa nova era um estilo que caracterizava uma nova classe social que se consolidava naquele momento, surgiram críticas que acusavam uma exclusão do corpo que, de acordo com os critérios que apresentei no capítulo anterior, era o portador de direito do *locus* discursivo da música popular.

Não é necessário muito esforço para localização dessa produção crítica. Todos sabemos que ela está corporificada, e hoje até mesmo folclorizada, na atuação contundente de José Ramos Tinhorão, desde a década de 60. Tinhorão, há cerca de cinquenta anos, insiste no argumento de que esse momento foi determinante para o que ele acusa como uma expropriação da cultura genuinamente popular, representada pelo samba e pelo corpo marginalizado do sambista, por parte de uma elite universitária carioca.

Muitas passagens de sua obra definem com um eficiente efeito retórico essa expropriação. No livro *História Social da Música Popular Brasileira*, podemos encontrar algumas delas. Apresento uma que parece bem elucidativa da posição do crítico e jornalista:

Esse isolamento da primeira geração da classe média carioca do pós-guerra levava ao advento, em Copacabana, de uma camada de jovens completamente desligados da tradição da música popular da cidade, ante a ausência daquela espécie de promiscuidade social que havia permitido, até então, uma rica troca de informação entre classes diferentes.

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo bebop e abolerado, fabricado pelos compositores profissionais da década de 1940, iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul, quase todos entre dezessete e vinte dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do

samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo.¹

Porém, o que muitos outros trabalhos de pesquisa e crítica da música popular nos permitem observar, é que não foram exatamente esses jovens de vinte anos que decidiram transformar o samba de forma consciente e tão intencional como Tinhorão e outros críticos costumam descrever em seus trabalhos. Uma abordagem histórica mais cuidadosa do período nos possibilitou perceber que muitos dos índices - e muito do contexto - que cercaram a emergência da bossa nova na produção cultural brasileira não são fruto de uma imposição programática dessa geração que ouvia os discos de Julie London, entre tantos outros da música internacional da época, e assistia aos filmes musicais americanos no Metro.

Não quero aqui me contrapor ao evidente fato de que a bossa pôde se desenvolver com mais força devido a esse contexto social. É claro que esse panorama da Copacabana dos anos 50 atravessa e influencia de maneira decisiva a consolidação da bossa naquele momento, mas é de um causalismo, ou mesmo de um determinismo histórico equivocado, querer aplicar uma relação de causa e efeito entre o contexto social da classe média e o estrondoso impacto da bossa em nossa cadeia cultural. Muitos fatores tangentes, ou às vezes até paralelos ao contexto dessa juventude de classe média, e que me interessam trazer ao debate, foram tanto ou mais determinantes nesse processo.

Para ilustrar esse divórcio entre classe média universitária e sucesso da bossa, podemos pensar, como exemplo, nas incontáveis entrevistas de compositores e intérpretes pós-bossa nova que, ainda adolescentes, e sem mesmo ter ideia do que era esse Rio das meninas bonitas da praia e das boates, foram profundamente abalados quando as ondas do rádio apresentaram a interpretação de “Chega de Saudade”, por João Gilberto, no fim dos anos 50. Há inúmeras declarações de Tom Zé e Gilberto Gil que corroboram essa noção.

¹ Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1997. pp. 310.

Porém, mais do que critérios de recepção como esse, o que me interessa aqui é elencar alguns índices e algumas passagens sobre a bossa que esclarecem duas posturas: conciliação com a tradição do samba e reverência de muitos bossanovistas à ‘aristocracia’ desse gênero. Além disso, demonstram também que nem todas as chamadas rupturas operadas pela bossa têm seu marco zero dentro do movimento. Algumas leituras sobre o samba-canção das décadas de 40 e 50 demonstram, por exemplo que, ao raiar dos anos 50, já existiam muitos compositores que procuravam criar uma lírica mais consonante com o cotidiano urbano que se desenvolvia no Rio de Janeiro.

É exemplar, nesse sentido – e um fato de suma importância para história da nossa música que parece ainda não estar devidamente fixado para ensaístas e pesquisadores da canção brasileira –, uma série de textos publicados por Vinicius de Moraes, no ano de 1953, para o suplemento de cultura *Flan*, do jornal Última Hora. Nesses textos o poeta, que já escrevia crônicas nos jornais cariocas desde a década de 40, não só anunciava, cinco anos antes do lançamento de “Chega de Saudade”, a sua vontade de criar um novo tipo de samba mais representativo do quadro social em que estava inserido, como defendia o uso de determinados símbolos da época por autores de samba-canção do fim dos anos 50, como seus amigos Antonio Maria, Fernando Lobo e Paulinho Soledade. Vinicius, que naquele momento já era um esporádico letrista de canções populares, mas que ainda não tinha nem de perto a enorme projeção que alcançaria como compositor a partir da virada dos anos 60, afirmava:

Não se pode pedir a um Antonio Maria, a um Luiz Bonfá, a um Paulinho Soledade, a um Fernando Lobo que façam samba de morro, samba de batucada, porque se eles o fizessem estariam praticando uma contrafação. O samba que fazem é aquele que sabem fazer, aquele ditado pelos sentimentos, dilemas, taras, culpas, vazios, abstenções, negações, ímpar das quais vivem e lutam pela vida. Eu tenho o exemplo em mim próprio, que estou tentando fazer um samba assim, embora procurando torná-lo mais afirmativo, menos lamuriento no que exprime. Mas não há como fugir. Ainda há pouco numa música em parceria com Antonio Maria, eu falava em ‘copo de uísque’. Houve quem protestasse. Mas mantive. Não

sou bebedor de cachaça e sim de uísque. Aliás, era. Ando agora abstinência, ai de mim.²

Não só esse depoimento de Vinicius, como todo um levantamento das letras do repertório da música popular dos anos 50 permite-nos constatar com clareza que certas características da lírica bossanovista, principalmente o coloquialismo, já eram indicadas na obra desses compositores citados pelo poeta. Se, em 58, esses jovens citados por Tinhorão tinham entre 17 e 22 anos, podemos concluir que, em 53, eles tinham, no máximo, 16 anos de idade. Não podemos, então, relacionar de maneira tão decisiva o surgimento dessa chamada temática de classe média à geração de Roberto Menescal, Carlos Lyra e Nara Leão. É possível afirmar que eles foram mediadores de suma importância para tal, porém não seria correto indicá-los como pioneiros da construção dessa lírica.

Na mesma linha de abordagem da citação anterior de Vinicius, a antropóloga Santuza Cambraia Naves, no livro *Da Bossa Nova à Tropicália* - uma das referências bibliográficas mais significativas sobre esse período -, afirma que, dentro do samba-canção, artistas como Dolores Duran, Antônio Maria e Maysa “conseguiram lidar com essa temática através de uma linguagem coloquial que contrastava com o estilo rebuscado e parnasiano das letras de boleros e tangos abasileirados”.³

É possível encontrar, em relação ao universo lírico da bossa, os mesmos traços precedentes que muitos pesquisadores indicam perceber na gestualização da voz de João Gilberto e na incorporação de certos elementos do jazz, por músicos dos anos 50. Se, como afirma Ruy Castro, já existiam no Rio de Janeiro intérpretes como Jonas Silva - que fora substituído pelo próprio João no grupo Garotos da Lua no início dos anos 50 - e Alaíde Costa, que indicavam essa gestualização menor da voz; também existiam músicos como Johnny Alf e Dick Farney, que vinham introduzindo em suas obras os elementos do cool jazz. Da mesma forma, era possível encontrar nessa época, anterior até mesmo ao disco *Canção do*

² Moraes, Vinicius. *Samba falado – crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. pp. 58.

³ Naves, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp.12.

Amor Demais, de Elizeth Cardoso, muitos letristas que procuravam uma linguagem distinta da que marcou uma determinada faixa de produção desse mesmo samba-canção, calcada no que Ruy chama de ‘fossa’.

Mas, para além dessa reparação histórica que nos permite compreender com menos surpresa o surgimento do marreco sorridente e do copo de uísque nas letras das canções da bossa nova, há um outro aspecto que marcou a trajetória dos três principais artífices do movimento, que me parece mais importante para determinar a forma com que a bossa se relacionou com a tradição do samba carioca. Tanto João, quanto Tom e Vinicius eram artistas extremamente vinculados a essa tradição. Esse fato tem uma relevância fundamental para a recusa da pecha de alienação, imposta por alguns críticos da bossa. Trazer à tona alguns exemplos que confirmam essa ligação é importante para visualização desse equívoco de análise, por parte de muitos desses críticos.

A insistência com a qual João costuma repetir que o que ele fazia e o que ele faz é samba, é um dos mais decisivos nesse sentido. É curioso, por exemplo, perceber, como afirma o próprio Ruy Castro, que durante muito tempo pouco se falou do fato do disco *Chega de Saudade*, estréia de João no mercado fonográfico, ter em seu repertório, ao lado das canções de novos compositores como Carlos Lyra e Roberto Menescal, sambas de autores já clássicos como Ary Barroso, Geraldo Pereira e Caymmi. É provável que isso tenha ocorrido justamente por esse dado dificultar a apreensão simplista da bossa como um movimento de ruptura intencional com essa tradição. João fazia uma reverência ao passado da nossa música popular desde o início de sua carreira, e talvez - mas esse já é um tema um pouco mais controverso -, não tivesse mesmo a pretensão de criar um novo estilo ou gênero musical, como já afirmou algumas vezes.

No livro *Samba Falado – crônicas musicais de Vinicius de Moraes* - que reúne textos como o da crônica citada acima, e muitos outros escritos pelo poeta sobre a nossa música popular -, Vinicius demonstra um conhecimento da história da nossa música que poucos daqueles que criticaram arduamente a bossa nova como um estilo deturpador da nossa expressão musical deviam ter naquele momento. Vinicius desfila nas crônicas, cartas e textos para contracapa de discos da época reunidos no

livro, não só um vasto e profundo conhecimento dessa tradição - desde a formação do samba até as estrelas do rádio da década de 40 e 50 -, como uma grande devoção a nomes como Pixinguinha, Ismael Silva e Ary Barroso - com quem chegou a compor na década de 60. Porém, ao mesmo tempo, Vinicius não deixava de insistir que era necessário adequar certas imagens que estavam fora de lugar.

O conhecimento de Vinicius do repertório popular da canção brasileira era tão significativo que Mário de Andrade, com quem o compositor teve uma relação de proximidade no fim da década de 30, delegou a Vinicius, de maneira informal, a tarefa de realizar um dos desejos que não pôde concretizar em sua obra: a publicação de um livro que deveria se chamar: *O Cancioneiro Geral da Música Popular Brasileira*.

No mesmo depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1967, em que o poeta comenta esse 'projeto' herdado de Mário, há uma passagem em que Vinicius discorre com muita clareza sobre sua forma de deslizar entre a tradição e a inovação. Esse depoimento, além de corroborar a sua trajetória de artista popular, pode ser visto, também, como uma premissa que norteou o pensamento de Tom, de João e do próprio poeta, quando iniciaram esse processo de renovação da música popular que resultou na bossa nova. Vale citá-la como um indício que marcou uma tomada de posição, desses três artífices da bossa, com a tradição do samba:

É um negócio de não ficar parado, né? Como qualquer coisa no mundo, eu acho que ela [a música] tem que ir pra frente, descobrir novos caminhos, porque a verdade é que os caminhos descobertos já estavam exauridos. E tinha que se partir para qualquer coisa de novo. Quer dizer, inclusive eu vejo isso dentro de um clima, de um contexto muito maior que é o próprio fenômeno de Brasil, é o espírito desenvolvimentista, o negócio todo que apareceu naquela época, na arquitetura, em tudo! De botar o país para frente. Não sinto muito esse espírito de defender as coisas tradicionais só porque elas são puras, não. Claro, eu mesmo sou um grande defensor do samba tradicional e sempre serei, porque realmente ele deu tesouros incríveis ao movimento popular brasileiro. Mas que tem que citar uns quatro ou cinco nomes aí, que estão aí, e que nem todo mundo conhece. Um homem como Pixinguinha, que é um gigante. Mas não se pode ficar só nele. Não

é possível. Não pode ficar só no Ismael Silva, nem só no Ary Barroso, que já foi uma etapa adiante, viu, de Noel Rosa...⁴

Entre tantos jovens músicos e compositores que comporiam o espectro de artistas da bossa, era inevitável que Vinicius, devido à posição de destaque que já ocupava na vida cultural como poeta, intelectual e diplomata assumisse o papel de principal interlocutor a favor da inovação estética proposta. Exemplo disso é a *Carta a Lucio Rangel*, de 1959, onde Vinicius apresenta uma contundente defesa do trabalho que vinha desenvolvendo com Tom. Nessa carta, que fazia parte de um debate que acontecia no calor da hora, o poeta rechaça de maneira veemente a postura do amigo, o crítico Lúcio Rangel, que desqualificava o trabalho da dupla em defesa de uma linha pura e conservadora do samba carioca, e marca essa posição que tento enunciar aqui:

Eu lhe confesso que a mim me irrita o ver fecharem uma arte tão ‘comprometida’, tão engajada, se você me permite o galicismo, com a vida, em compartimentos estanques, como vocês, os puristas da ‘música popular’, fazem com relação ao jazz e ao samba. (...) Mas, Deus do céu, é tudo uma música só. Ninguém tem culpa de nascer preto ou branco, nem de morar seja no morro seja em Copacabana. O que é errado é o preto do morro querer fazer sambalada de boate, e o compositor da Rua Bolívar querer bancar o Néelson Cavaquinho. Não adianta querer enquadrar a música porque ela não se deixa enquadrar. (...) quando dois autores – no caso Antonio Carlos Jobim e eu – se juntam e, conhecendo bem o que é bom samba tradicional, e gostando muito dele, resolvem fazer as ‘suas’ músicas para que o povo cante, isso não tem nada com música popular, ou erudita, ou ‘popularesca’. (...) É música, é canção, e basta.⁵

Esses são dados importantes pra não referendarmos essa falsa e equivocada noção, que por vezes volta ao debate da crítica musical, de que a bossa nova se instituiu como um desejo de ruptura total com o samba. Tanto nas assertivas palavras de Vinicius, quanto no repertório de João

⁴ Moraes, Vinicius. *Vinicius de Moraes – entrevistas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. pp. 49.

⁵ Moraes, Vinicius. *Samba falado – crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. pp.74.

Gilberto, e em vários depoimentos de outros compositores desse momento, há constantes reverências à tradição do samba, que atestam e corroboram sua condição de ancestralidade da música popular brasileira.

Porém, independente de já há muitos anos João Gilberto afirmar, como citei anteriormente, que o que ele faz é samba e que bossa nova é samba, sabemos que não há como deixar de constatar que naquele momento se desenhava um novo parâmetro de produção musical brasileira. A bossa nova, evidentemente, representava uma mudança do paradigma que formou o imaginário refletido no samba e no samba-canção. E por mais que ela preservasse em sua essência as células rítmicas do samba, todo o circuito que a consagrou como um estilo musical novo no Brasil, e posteriormente no mundo, era formado por novas condições sociais e culturais, e mesmo tecnológicas – como o famoso caso da evolução do microfone – que permearam a produção e a vida desses cancionistas que a inventaram ou formataram, na virada da década de 50 para a década de 60.

Críticos com formação mais aprofundada em técnica musical já elaboraram análises sobre a inovação da batida de João e sua relação com o samba, na tentativa de revelar esse impasse marcado pela bossa nova. Walter Garcia, um dos que teve maior sucesso nessa empreitada, aponta nessa relação o que ele denomina de uma *contradição sem conflitos* pois João teria ‘retirado e devolvido’ à bossa nova as características do samba que ele tanto ouvia e que tanto influíram em sua formação musical. Segundo Garcia, há uma concomitante negação e afirmação do samba no violão de João.

Mas o que me interessa aqui, mais do que a discussão sobre a materialidade dessa forma de tocar violão - inventada por João e adotada por tantos que vieram depois - é destacar a reverência dos bossanovistas ao samba e à forma de localizá-lo dentro do campo musical brasileiro, e afirmar que, dentre esses músicos, havia um interesse muito maior em dialogar com a tradição do samba do que o de simplesmente negá-lo, como reza a atitude vanguardista. Nesse sentido, o termo “contradição sem conflitos”, designado por Garcia, parece caber perfeitamente na visão que tenho sobre a inscrição da bossa nova na linha evolutiva da música popular no Brasil.

O samba se mantinha, assim, mesmo ao enfrentar um profundo abalo sísmico como o causado pela bossa, como uma referência estável para o campo da música popular. Só não era possível para esses músicos, através do seu corpo e da lírica de suas canções, conferir ao novo gênero os valores de pureza e autenticidade que marcaram a história do samba na música popular. A bossa - não só pelas características formais resumidas pelo violão de João, mas também pela maneira de, num mesmo passo, reverenciar e romper com o samba como expressão da brasilidade por excelência – apresentava-se, portanto, como uma tentativa de afirmar sua inovação sem, necessariamente, deixar de entrar no ‘barracão’, como diria a canção de um dos evidentes herdeiros do movimento - Chico Buarque (gravada no disco *Paratodos*).

Para além do imensurável legado estético/musical que a bossa inscreveria na cena da canção popular, uma das principais heranças que deixaria refere-se justamente a essa capacidade que a música sempre teve de se modular e deslizar entre distintos territórios e por escrituras de diferentes corpos no Brasil. Esses artistas criaram, assim, uma nova *maneira de dizer*, transformando e assimilando o passado e o heterogêneo em favor de uma afirmação da vida, exatamente como o conceito nietzscheano de “força plástica” determinava.

4.2. Eu sou neguinha?⁶

Porém, no raiar dos anos 60, outro conflito se anunciava. Muitos produtores da bossa nova se sentiram desconfortáveis por uma outra inadequação, que já não era a do seu corpo e de sua subjetividade com o imaginário lírico dos anos 40 e 50, mas sim a de referendar um estilo de vida muito exclusivo do ponto de vista sociocultural e econômico, num país de grandiosas diferenças sociais.

No Brasil, ao longo das décadas de 30 e 40, já havia se desenvolvido uma representativa escola da crítica baseada na exploração capitalista e nas relações de classe. O contexto político nos anos 60 era de polarização e tomada de posições aos termos desse debate. Em consequência disso, passou a ser recorrente em nossa sociedade uma corrente que cobrava das elites culturais a conscientização desse cenário opressivo. É importante lembrar que o mesmo processo de desenvolvimento econômico que resultou numa ampliação da classe média nesse período, influenciou, também, o aumento considerável das camadas mais pobres da população no meio urbano, não só pelo aumento da desigualdade de renda, mas também pelo incessante êxodo de trabalhadores do campo rumo às cidades, na década de 50.

Foi nesse contexto que muitos intérpretes e compositores tomaram uma direção contrária à que condizia com a lírica do compositor da rua Bolívar: incluíram em seus trabalhos não só motivos e temas que pretendiam denunciar ou dar conta dessa desigualdade de classe, como adotaram um discurso de valorização da cultura nacional que se encaixaria perfeitamente na perspectiva essencialista das noções de raiz, tradição e pureza associadas ao samba.

Uma série de depoimentos, principalmente de Nara Leão e de Carlos Lyra, deixava muito clara essa preocupação no início dos anos 60. Os

⁶ Não pretendo aqui me alongar, assim como não fiz no caso da bossa nova, numa reflexão sobre as características ou numa exposição dos dados históricos que formaram o tropicalismo ou o universo da canção de protesto. Mesmo porque esses três fenômenos da canção popular já foram debatidos e estudados na maior parte dos seus aspectos. A utilização deles nesse trabalho é exclusivamente para indicar como estes movimentos lidaram com essa noção de estabilidade/mobilidade do elemento popular dentro de suas propostas estéticas e sob que critérios o incorporaram a estas.

rumos das carreiras de ambos os artistas, nesses primeiros anos da década, não deixam dúvida a respeito da inclinação que os distanciou de uma afirmação da cultura praiana classe média, lançando-os numa dimensão política que já começava a influir diretamente na produção da canção popular, no cinema e no teatro brasileiro. A participação ativa dos dois nas ações dos Centros Populares de Cultura é um claro exemplo da ‘filiação’ a esse ideário.

Esses centros foram organizados pela União Nacional de Estudantes (UNE), em total consonância com a ideologia nacionalista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e tinham como programa político a conscientização do povo brasileiro, através do teatro e da música.

Esse caráter nacionalista foi decisivo nos aspectos formais das obras, que deveriam privilegiar ao máximo o que era nossa latente brasilidade e recusar o que seria o internacionalismo imperialista, imposto pelos mecanismos da cultura de massa. Há uma evidente contradição nesse programa nacionalista, que incorpora a modernização de nossa música proposta pela bossa nova e, ao mesmo tempo, inflama um discurso contra elementos variados da cultura internacional.

Para além das implicações estéticas e dos debates programáticos que se seguiram - há diversos trabalhos que apontam e desenvolvem análises fundamentais para quem estuda esse período da nossa história cultural -, meu interesse é perceber como essa ‘filiação’ foi calcada em todos os índices que remetiam às primeiras gerações do samba, ao morro carioca, e mesmo à Bahia como territórios da autenticidade cultural e, portanto, mais propícios e coerentes para o desenvolvimento de um repertório musical que correspondesse aos dilemas sociais brasileiros.

Nesse sentido, era preciso denominar esses índices e apontá-los como os mais relevantes para a expressão da cultura brasileira. Além disso, o objetivo agora era o de demarcar novamente o samba numa perspectiva semelhante à do autóctone sob o enquadramento do romantismo, o que lhe conferia uma pureza de valor fundamental para o reconhecimento da nossa tradição. Para tanto, o compositor ou intérprete da música popular deveria se basear nesse caldo de cultura, a fim de realizar um trabalho de acordo com a prerrogativa de uma conscientização política e a consequente

valorização da nacionalidade. Não podia cantar o “marreco sorridente”, o copo de uísque ou a boa vida de uma Copacabana dourada.

Muitos desses compositores e intérpretes tentaram, assim, escapar do quadro facilitador que constantemente o cineasta Cacá Diegues desenha em textos e debates que revisitam a conjuntura cultural daqueles anos, ao dizer que “a bossa nova mostrava o Brasil que a gente queria ser enquanto o cinema novo apresentava o Brasil que nós não queríamos ver”, denunciando a partir de suas produções as contradições sociais presentes do país.

Dentre muitos exemplos que essa nova dimensão teria na produção cultural dos anos 60, talvez o mais famoso seja o show *Opinião*, lançado um pouco depois do golpe militar de 1964, e que reunia exatamente os ingredientes que deveriam formar esse caldo de cultura “genuinamente brasileiro”. Seu elenco representava fielmente esse ideário da autenticidade da cultura nacional. Era formado por João do Vale, um compositor do nordeste rural, Zé Kéti, representante do mais tradicional samba carioca e Nara Leão, cantora de classe média alta e umas das mais destacadas intérpretes da bossa nova. No livreto distribuído ao público, podemos ver de forma bem explícita a abordagem romântica de exaltação desses elementos. O texto, carregado de didatismo, é exemplar do posicionamento da época:

Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião – a música popular é tão mais expressiva quando se tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integrações nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão da música.⁷

Essa ideia de que era necessário manter vivas as tradições de unidade e integrações nacionais só poderia ter no samba, e numa falsa noção de autenticidade cultural ligada a sua origem, um elemento pacífico

⁷ Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. pp. 37.

de resolução. Porém, ficaria flagrante, em muito pouco tempo, que não havia como, em plena década de 60, momento em que explodia no mundo as informações da contracultura e da cultura pop internacional, imobilizar a música popular dentro de uma moldura idílica de valorização da raiz da cultura brasileira. Foi nesse descompasso que a canção popular produzida sob esses preceitos se tornou um retrato, um tanto banal, de uma política de esquerda que assumia uma posição paternalista de quem queria moldar um povo sob o jugo de suas convicções sociológicas e estéticas.

Além da proposta do *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, e criado por ele em parceria com Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, podemos destacar no teatro cepecista outras propostas que também marcaram essa posição político-estética nacionalista. Uma delas seria *Arena canta zumbi*, musical com composições de Edu Lobo, exemplo elucidativo da guinada de alguns compositores da bossa para essa linha da canção de protesto.

Mesmo produzindo grandes obras, tanto na música quanto na poesia, tanto no teatro como no cinema, o que ficaria como marca mais assertiva do grupo que seguiu esse caminho seria essa falsa aproximação com o popular e a sua localização como um signo estável que precisava ser conservado e exaltado como a verdadeira expressão cultural do Brasil.

Sob determinado ponto de vista, isso representava um passo atrás em relação à conquista da bossa nova em lidar com esse elemento, sem precisar carregar o peso da tradição como marca indelével da música popular brasileira. Pelo menos seria essa a principal crítica que essa geração ‘cepecista’ dos anos 60 sofreria nas décadas seguintes, e que teve seu ponto de partida na em-cena-ação tropicalista, denunciando a artificialidade dessa apreensão essencialista do elemento popular e o estilhaçando para sempre dentro da nossa produção cultural. Isso permitiu que esse ‘patrimônio’ pudesse ser agenciado e manipulado por outros/novos/muitos atores que entrariam na cena a partir de então.

O tropicalismo surgiu como um movimento que queria colocar em discussão não só a noção de tradição da música brasileira, mas também fazer a produção cultural de nosso país dialogar com movimentos contemporâneos que explodiam no terreno da cultura de massa e que se

destacavam dentro da cultura pop internacional. Para isso, os tropicalistas não se preocuparam com discussões sobre conservação ou preservação da tradição do samba ou mesmo com uma noção que pudesse balizar sua produção com conceitos de origem, raiz e autenticidade.

Pelo contrário, o corpo tropicalista surgia na cena com a proposta de funcionar como um verdadeiro liquidificador que colocasse num mesmo plano Pixinguinha e Beatles, Gonzagão e Bob Dylan. Não havia dentre os tropicalistas uma necessidade de localizar fronteiras ou impasses que pudessem restringir ou referencializar sua produção sob determinados crivos estéticos. Era necessário, para os tropicalistas, ‘entrar e sair de todas as estruturas’ sem precisar pedir licença ou requerer legitimidade para isso. Não havia o impasse da autenticidade. O impasse era a própria autenticidade, que não deveria ser um valor ou conceito que influenciasse a produção da música brasileira.

Os principais personagens do movimento eram, assim como os bossanovistas, jovens que frequentaram universidades e que tinham acesso aos bens culturais e de consumo dos grandes centros urbanos. Porém, ao contrário dos primeiros, não estavam inseridos na lógica binária elite - classes populares, que marcou a bossa nova e a canção de protesto dos anos 60.

Oriundos de cidades do interior da Bahia, não desfrutavam da cultura praiana e exclusivista em que viviam os jovens de Copacabana. Sendo assim, não havia nem a ‘culpa de classe’ que, de certa forma, marcou a guinada de cancionistas como Nara Leão e Carlos Lyra, nem uma mitificação da pobreza brasileira e dos impasses do desenvolvimento econômico, nem mesmo a pretensão de incorporar aos seus trabalhos um discurso de utopia social ou de um futuro prometido para o sofrido povo brasileiro. Os tropicalistas podiam, assim, referendar a assimilação da cultura internacional, sem que isso necessariamente sugerisse um desconhecimento da realidade brasileira.

A pecha da alienação - pela qual seriam acusados ao incorporarem em seus trabalhos elementos como a guitarra e tantos outros que emergiam na cultura pop - seria fruto muito mais da pretensão dos seus contemporâneos ‘cepecistas’ de falar em nome do povo e defender os

valores cultura nacional, do que uma sugestão de elitização, como no caso de algumas críticas aos bossanovistas pela incorporação do jazz.

Se o viés político do *Opinião* precisava colocar em cena João do Vale para falar do nordeste rural, o tropicalismo tinha Tom Zé, compositor nascido em Irará, uma típica cidade desse nordeste sem acesso aos bens de consumo, sem acesso aos bens culturais da cultura de massa e com um estrutura urbana e social nos moldes da Idade Média, como afirma o próprio compositor. Ao mesmo tempo, Tom Zé havia estudado música em Salvador, num período de grande efervescência da Universidade Federal da Bahia. Além de estudar música com grandes professores da vanguarda da música erudita, entrou em contato com todas as transformações que eclodiam entre os jovens dos anos 60.

Se esse mesmo ideário do *Opinião* precisava fixar e demarcar o corpo de Nara numa auto representação da menina rica de Copacabana para questionar sua relevância como artista, o tropicalismo tinha Caetano Veloso, que podia dançar incorporando os trejeitos de Carmen Miranda e que, anos mais tarde, se perguntaria “Eu sou neguinha?”, confundido não só todo o sistema de símbolos e dados históricos que balizavam a eleição do samba como representante da identidade brasileira, como ainda abrindo todo um novo campo para performantização e inscrição do corpo na música, em diálogo com temas como a liberdade sexual e outros que surgiam nessas explosões do fim dos 60.

Um diálogo do show *Opinião*, destacado por Heloísa Buarque de Hollanda em *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70* - um dos livros mais importantes para localização do debate que colocava em oposição as propostas cepecistas e tropicalistas -, deixa muito claro como, no ambiente da canção de protesto, o corpo do artista era concebido e formatado, dentro de uma equação didática pedagógica. Através dela, seus autores queriam representar a luta de classes e a exploração na sociedade brasileira. O papel de Nara, evidentemente, era o da burguesa bossanovista de Copacabana, alienada da realidade de seu país.

Voz – Nara, você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana.

Nara – Eu me viro (...)

Voz – Nara.

Nara – Que é?

Voz – O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres é?

Nara – Ah, não me picota a paciência.

Voz – Você pensa que a música é Cruz Vermelha é?

Nara – Não. Música é pra cantar. Cantar o que agente acha que deve cantar. Com o jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sabe, canta.

Voz – Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador Nara?

Nara – Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele.

Voz – Manera Nara, manera.

Nara – Me deixa sossegada.

Voz – Não vai dar certo, Nara. Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai entender. Nara, por favor, ninguém mais seu amigo e...⁸

Já o corpo tropicalista apresentava-se como uma plataforma lisa para articulação de um outro paradigma cultural, sem as coordenadas fixadas por uma ideia de tradição ou por uma noção de autenticidade que deveria estar inscrita na produção musical, como forma de expressar a originalidade da marca identitária brasileira ao mundo.

Essa zona híbrida de onde emergia o corpo tropicalista permitia a esses artistas uma remixagem e uma composição de todos os elementos dispostos no campo cultural. Foi por isso que eles puderam colocar em cena não só guitarras elétricas e todo um aparato inédito de performance, mas também reunir nela elementos que até então não podiam vir à tona no mesmo plano, como Chacrinha, Godard, música erudita, música pop internacional, política, artes plásticas, samba, Pound, jovem guarda e todo e qualquer elemento que pudesse incrementar o caldo crítico. O que interessava aos tropicalistas era, justamente, expressar-se no intuito de subverter determinados valores e padrões de comportamento.

Quando, principalmente através da presença de Caetano e Gil nos festivais de música, os tropicalistas conseguiram uma maior visualização do

⁸ Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. pp.39.

processo de assimilação desses elementos em suas obras, a resposta dos compositores e intérpretes da época foi extremamente negativa. Muitos consideravam que eles estavam traindo as raízes de nossa música popular. Assim como havia ocorrido com a bossa nova, a tropicália enfrentava uma grande resistência por parte dos que se consideravam guardiões dos valores e das tradições de nossa música. Mesmo aqueles que não estavam em total sintonia com o projeto nacionalista de conscientização popular viam as atitudes de Gil e Caetano, e de outros membros do grupo, como demasiadamente provocativas e violentas.

As constantes e positivas referências que Gil e Caetano faziam ao movimento da jovem guarda - verdadeiro fenômeno de popularidade na época - era um dos principais motivos dos tensos debates entre os dois grupos. Enquanto os tropicalistas consideravam que a jovem guarda estava um passo à frente em termos de comunicação na música popular e, portanto, bem mais próximos aos aspectos da modernização de nossa música, os compositores nacionalistas consideravam a jovem guarda coisa de alienado e um subproduto cultural.

Nesse sentido, a abertura que o tropicalismo proporcionou dentro da música popular seria determinante para a pluralidade e a grande quantidade de artistas que surgiriam na cena musical brasileira nos anos 70, 80 e 90. A grande ruptura do movimento foi justamente permitir que o peso da nossa tradição musical pudesse ser relativizado e assimilado de forma heterogênea, sem amarras estéticas ou político-ideológicas, e que o corpo da canção popular e o corpo do artista popular pudessem se configurar e inscrever por qualquer fresta.

Caetano Veloso, sem grandes preocupações de parecer ostensivo na defesa da ideias que conferem ao tropicalismo o papel de protagonista dessa abertura da cena cultural, em entrevista a uma jornalista argentina, no ano de 1998, identificou a importância da abertura no cancionário brasileiro feita por ele e pelos tropicalistas. Vejamos algumas passagens da fala do compositor:

Bem, eu sei que fiz uma intervenção considerável na tradição da música popular brasileira. Comecei a trabalhar como músico em meados dos anos sessenta. Naquela época, o mundo passava por grandes mudanças, e no Brasil particularmente isso acontecia de maneira muito forte, porque a música popular sempre foi muito importante para as pessoas, é uma forma essencial de expressão dos brasileiros. O que eu fiz com os colegas mais próximos na segunda metade dos anos sessenta estava carregado dessas forças de transformação e teve muita influência no futuro – nosso presente – da música popular brasileira. Tudo o que fazemos hoje, tanto eu quanto os outros que formaram o movimento tropicalista e os que vieram depois devem algo a essa mudança.⁹

Em pouco tempo, o ato institucional nº 5 (AI-5) operaria um violento corte no acirrado debate que marcou a cena cultural em que atuavam ao mesmo tempo o projeto cultural nacionalista e as propostas tropicalistas. O endurecimento dos meios de repressão política levou à saída do país de alguns dos artistas que atuaram com mais intensidade nesse período da cultura brasileira. As perspectivas estéticas e políticas de cada grupo foram abortadas, pelo menos naquele instante, por esses acontecimentos. Um movimento como o da canção de protesto não foi organizado novamente. No caso dos tropicalistas, apesar de não voltarem a se reunir sob a ideia de movimento ou trabalho coletivo, pode-se observar que as trajetórias de seus principais articuladores mantiveram-se ligadas aos temas centrais que propagavam à época.

Uma das principais consequências desse debate, mesmo que abortado de forma violenta, seria a emergência de um novo referencial de corporalidade, quase tão determinante para história da nossa música quanto o da autenticidade e da necessidade de incorporação do elemento popular pelo cancionista brasileiro.

A partir daí, o compositor popular passaria, do fim dos anos 60 para início dos 70, a ser cobrado por uma série de posicionamentos e questões que até então nem os sambistas, nem os cantores do rádio, nem os bossanovistas haviam sido. Era necessário estar conectado aos grandes debates da sociedade brasileira e, de preferência, ter opiniões sobre todos

⁹ Weinschelbaum, Violeta. *Estação Brasil – conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Ed 34, 2006. pp. 20.

eles. Por não ser meu objetivo aqui refletir sobre as causas ou consequências da emersão desta nova corporalidade em nossa música popular, reproduzo somente a referência a uma passagem que, ao meu ver, ilustra com precisão esse deslocamento:

Essa passagem, que foi citada por Caetano Veloso em entrevista a Santuza Cambraia Naves, remete a um debate que envolveu o compositor e José Guilherme Merquior - um dos pensadores mais importantes do liberalismo brasileiro -, e dimensiona de forma muito precisa esse novo lugar. Caetano tinha na época se referido a uma entrevista de Merquior dizendo que o filósofo estava invadindo o espaço do show business ao posar para as fotografias da reportagem de uma forma tipicamente encenada. Merquior respondeu dizendo exatamente o contrário: eram os artistas, do fim dos anos 60 para cá, que estavam ocupando um espaço anteriormente reservado aos pensadores e ensaístas brasileiros. É difícil termos alguma dúvida sobre quem estava com a razão.