

Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

RESUMO: Este trabalho busca traçar um breve panorama histórico da formação da Música Popular Brasileira, que se estende desde o seu início até a década de sessenta, momento em que a música popular estabelece um diálogo frutífero com a poesia. Este encontro beneficia e enriquece tanto a música popular quanto a poesia na medida em que a primeira absorve, da poesia, o rigor no trato com a palavra e a segunda traz para si os elementos populares e os ritmos brasileiros, provenientes de seu povo.

Palavras-chave: Musica Popular; Poesia; História; Brasil.

ABSTRACT: This work searches to trace a brief historical panorama of the formation of the Brazilian Popular Music, that if extends since its beginning until the Sixties, moment where popular music establishes a fruitful dialogue with the poetry. This meeting benefits and enriches popular music in such a way how much the poetry in the measure where the first one absorbs, of the poetry, the severity in the treatment with the word and second brings for itself the popular elements and the Brazilian rhythms, proceeding from its people.

Keywords: Popular Music; Poetry; History; Brazil.

Durante os dois primeiros séculos de colonização, os tipos de música ouvidos no Brasil eram os cantos das danças rituais dos indígenas (acompanhadas por instrumentos de sopro como flautas, trombetas, maracás, apitos e bate-pés); os batuques africanos (a base de instrumentos de percussão como tambores, atabaques, marimbas e ganzás) e as cantigas dos colonizadores europeus – representadas por gêneros musicais do tempo de formação dos primeiros burgos medievais dos séculos XII e XIV, conhecidos como romances, xácaras, lundus e serrarias. Segundo o historiador José Ramos Tinhorão, o samba e a marcha surgiram e fixaram-se no Brasil num período de sessenta anos, que vai de 1870 a 1930. Até então, o que a elite brasileira ouvia era a música operística; as polcas, *shottishes* e quadrilhas, eram gêneros apreciados pelas camadas médias e “populares” e o batuque, de origem africana, era exclusivo dos negros que formavam o grosso da camada mais baixa. (TINHORÃO, 1997, p.17). A música brasileira começou a se formar devido justamente à interferência desses elementos musicais. O carnaval, ainda muito parecido com o entrudo, não levava em conta a música, mas a brincadeira de molhar os passantes com seringas d’água, não possuindo nenhum tipo de organização musical.

¹ Doutor em Teoria e História Literária IEL/UNICAMP, Pós-doutorando em Literatura Brasileira UNESP/Araraquara.

O entrudo, festa que posteriormente seria transformada no carnaval, era brincado por todas as camadas sociais de forma desorganizada. Devido à necessidade de organização da festa, surgiram os ranchos, blocos e cordões. A marcha e o samba foram produtos do carnaval, ritmos necessários para dar andamento aos cordões e blocos. A nascente classe média resolvera o seu problema de participação na festa coletiva imitando o carnaval veneziano. As camadas mais baixas, entretanto, sem a posse de recursos financeiros, tiveram de criar uma forma própria de expressão. Assim, nasceram os ranchos, primeira manifestação popular surgida no Rio de Janeiro; elaborados pelos baianos (vindos do recôncavo, região portuária de numerosa concentração negra – emoldurada por elementos particulares na religião, na música e nos costumes), grande parte dos moradores eram da zona da Saúde que, segundo Tinhorão, situava-se “ao longo da Rua Sacadura Cabral, além da praça Mauá, era o local dos trapiches onde se movimentava a mercadoria de exportação, principalmente o café do Vale do Paraíba.” (TINHORÃO, 1997, p.18).

Segundo Mário de Andrade, ao africano deve-se parte significativa na “formação do canto popular brasileiro”:

Foi certamente ao contacto dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos, principalmente danças cariocas e números de Congos e Maracatus, em que aparecem palavras africanas. Do dilúvio de instrumentos que os escravos trouxeram para cá, vários se tornaram de uso brasileiro corrente, que nem o ganzá, Puíta ou Cuíca e o Atabaque. Instrumentos quase todos de percussão exclusivamente rítmica, eles se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas, tão incisivas, contundentes mesmo, que fariam inveja a Stravinsky e Villa-Lobos. (ANDRADE, 1987, p.176-177).

Uma fonte também muito importante para a música popular, constatada por Mário de Andrade, é a feitiçaria, que unia em suas cerimônias o canto e a dança. Nos cultos de direta origem africana (Candomblé, Macumba, Xangô), consegue-se notar sua influência na música popular em formação no Brasil.

No entanto, os negros só concorreram de modo decisivo para o desenvolvimento da música brasileira a partir do momento em que se tornaram mão-de-obra livre. O papel produtivo “legalizado” socialmente dera ao negro um *status* que ele até então não possuía, mesmo tendo contribuído significativamente enquanto escravo para a economia do país. A gestualidade africana também já estaria nos usos e costumes de boa parte dos mulatos gerados

pela colonização. No Brasil, a miscigenação foi intensa e incentivada devido à necessidade de mão de obra para o trabalho pesado a qual o branco não dignificava.

O aparecimento da primeira marcha carnavalesca deu-se em fins do século XIX, com a composição “Ó Abre Alas” da Maestrina Chiquinha Gonzaga, inspirada, de acordo com Tinhorão, “na cadência que os negros imprimiam à passeata enquanto desfilavam cantando suas músicas, (...) ao som de instrumentos de percussão”, (TINHORÃO, s/d, p.119) enquanto que, entre a população branca, grupos de portugueses ainda saíam às ruas malhando bumbos no Zé- Pereira. Naquela época, a palavra samba era usada, segundo Aurélio Buarque de Holanda, para designar “uma espécie de dança de umbigada, de origem africana, com ritmo marcado por palmas, chocalhos e outros instrumentos de percussão e às vezes acompanhados por violão e cavaquinho”.

A criação do samba, como gênero musical, aconteceu de forma peculiar e está ligada ao contexto social do início do século XX. A sociedade do Rio de Janeiro, o maior centro cultural do país, era constituída de duas classes sociais bem distintas: de um lado estavam os aristocratas e a classe média em franca expansão social e cultural, em decorrência do período de industrialização pelo qual passava o país; de outro, vivendo na parte mais antiga da cidade, amontoados em cortiços, estavam os portuários, aventureiros, escravos recém-libertos, enfim “uma baixa classe média” (TINHORÃO, s/d, p.120).

Ao invés dos saraus, nos quais se ouvia a modinha e a polca, o que se escutava na periferia da cidade era “um tipo de música particularmente tocada por baianos que viviam no Rio de Janeiro, e que se constituía de um estribilho cantado, ao ritmo de palmas e violas ao qual se juntava um improviso cantado pelo participante de maior talento”. (*apud* CESAR, 1993, p.62) Essas reuniões, como as que patrocinava a baiana Tia Ciata, doceira e mãe-de-santo, denominavam-se “partideiros”, isto é, de gente que se dedicava ao “partido alto” (a expressão provém da alta dignidade desse samba, cultivada por minorias negras). Foi na casa de Tia Ciata, na presença dos moradores desta parte da cidade aos quais se juntavam foliões, mestiços e músicos como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Heitor dos Prazeres, que nasceu a primeira música gravada como “samba” – informação que constava no selo do disco – “Pelo Telefone”, em 1917, tendo Ernesto dos Santos, o Donga, registrado a canção como de sua autoria, o que foi contestado por muitos. O samba teria sido produto de uma roda de partido-alto com as participações de Mauro de Almeida (jornalista), de Sinhô, entre outros.

“Pelo Telefone”, por “trazer versos folclóricos muito populares na época, por ser uma música do gênero ‘partido alto’, por ter nascido numa reunião de ‘partideiros’, era o que chamaríamos de uma criação coletiva”. (CESAR, 1993, p.63).

A casa de Tia Ciata é descrita em *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré, como

tendo seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada.

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continua os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida pelos “biombos” culturais da sala de visitas (noutras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). (*apud* WISNIK, 1983, p.154).

A casa de Tia Ciata, portanto, pode representar metonimicamente a estrutura social do Brasil daquele tempo em que o crescimento e aceitação da cultura popular dependiam de uma articulação entre o popular e o erudito (neste caso, representado pela elite) para sua sobrevivência e crescimento enquanto manifestação legítima de uma parcela do povo – posteriormente transformada em expressão de todo um país.

Fato interessante é observar a mudança de significado da palavra samba: antes designando uma espécie de festa ou dança (quando se costumava dizer “hoje vou dar um samba lá em casa”), o samba passou a ser conhecido, a partir da composição “Pelo Telefone”, como gênero musical, primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular do Brasil. De acordo com Tinhorão, o samba se fixou

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 a 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 30, 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 continuavam a cultivar o samba batucado logo conhecido por “samba de morro”; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba da gafeira); a camada mais acima descobriu o sambacação, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do sambacação, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos fox-bues tocados por

orquestras de gosto internacional no escurinho das boates. (TINHORÃO, 1997, p.20-21).

Seria, então, principalmente em face do aparecimento das primeiras escolas de samba, indicadoras da presença das populações da favela recentemente formadas, que surgiria a lenda do samba nascido no morro.

Tal como o futuro viria comprovar, no entanto, a partir do estabelecimento da divulgação por meio do disco e do rádio, de fins da década de 30 em diante, a influência dos moradores dos morros, herdeiros em linha direta da batida africana dos negros da Saúde, se reduziria à fixação do ritmo básico do samba de carnaval: “O samba, mesmo, como gênero de música popular, seria inegavelmente criado por compositores de classe média, através da fusão do maxixe e da música dos choros, com o ritmo dos instrumentos de percussão manejados pelos negros”. (TINHORÃO, s/d, p.156).

No entanto, nesta época cantar samba ou tocar violão não era bem visto; eram coisas da classe baixa, de ex-escravos, malandros, boêmios, seresteiros, entre outros desqualificados socialmente, e a divulgação de suas músicas era feita somente através dos Teatros de Revista como Recreio e Carlos Gomes – existentes já desde a metade do século XX. Como ressalta José Miguel Wisnik,

no Rio de Janeiro do começo de século, para dar um exemplo, uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera podiam ser vistos pela gente bem situada como música saudável, enquanto as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto frequente de repressão policial (veja-se o episódio do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, em que o pequeno funcionário cheio de boas intenções patrióticas torna-se discriminado por aprender a tocar violão). (WISNIK, 1992, p.115).

O Estácio, localidade próxima da Praça Onze, era conhecido, na década de 30, como um bairro de malandros perigosos. Em seus botequins reuniam-se os representantes dessa massa flutuante da população urbana que, figurando na realidade como excedente de mão-de-obra, dedicava-se a biscates, ao jogo e à exploração de mulheres na zona do mangue, que ficava próxima a ele. Esses “bambas”, como eram conhecidos na época os líderes dessa massa de desocupados ou de trabalhadores precários, eram, pois, os mais visados no caso de qualquer ação policial. Para Tinhorão,

no século XIX, com o rápido crescimento da população do Rio de Janeiro – que no início da República, em 1890, já alcançava 522651 habitantes –, a massa dos foliões seria engrossada pelos negros e mestiços: primeiro como escravos, depois como trabalhadores ou componentes da legião dos excedentes de mão-de-obra de onde sairia a figura do malandro carioca. (TINHORÃO, s/d, p.148).

O samba em seu início, nas décadas de 20 e 30, teria como tema o malandro. A malandragem carregaria consigo a ideologia da negação da moral do trabalho e da conduta exemplar, seguido da valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida: “a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante.” (WISNIK, 1992, p.119).

Com o progresso do rádio nasce uma maneira mais digna de se divulgar o samba – iniciado por Donga e os seus seguidores –; ele ganha espaço com a geração dos compositores ligados às camadas populares do Rio de Janeiro, como Ismael Silva (fundador da primeira escola de samba), Antônio Marsal, Heitor dos Prazeres. A partir da década de 30, a música popular, em especial o samba, não é mais uma atividade característica da “baixa classe média”, surgindo entre seus compositores nomes de importância como Noel Rosa (estudante de Medicina), Ari Barroso (estudante de Direito), Lamartine Babo, Assis Valente, Haroldo Lobo, Ataulfo Alves, entre outros. Presença marcante nesse período é a figura isolada do cantor Mário Reis, precursor de um estilo de cantar próximo da fala que, tenha talvez lançado uma Bossa Nova já naquela época. É também nos anos 30, mais precisamente no Estado Novo, que a música popular vai fazer sua primeira relação com a política no Brasil. Nesse momento, a música popular é tomada pela exaltação do trabalho, pelo ufanismo nacionalista, subvencionada pelo Estado que a utiliza como instrumento de pedagogia política e de propaganda do Estado ditatorial de Vargas. Desse modo,

a malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado. (...) Através de um certo aliciamento indireto, o Departamento de Propaganda incentiva os sambistas a fazerem o elogio do trabalho contra a malandragem. Convite em grande parte fracassado, no entanto, e por uma razão que podemos entender bem. Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um ethos cívico no nível das letras, essa intenção é contradita pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que, como já vimos, opõe um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive intacta ao Estado Novo. (WISNIK, 1992, p.120).

Com o impulso dado à indústria fonográfica, iniciou-se uma ascensão nas vendas de discos: o rádio e a vitrola começam a dar um destino mais popular, uma maior propagação à música brasileira, mais precisamente ao samba canção.

Um bom resumo da história da transformação do samba em música nacional, dessa passagem descrita por vários autores, está no trecho seguinte “Post Scriptum” de Antonio Candido a seu artigo “A revolução de 1930 e a cultura”:

na música popular ocorreu um processo (...) de “generalização” e “normalização”, só que a das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, 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 anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930, ganharam a escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Baiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular dos anos 60, inclusive de sua interpretação como 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, 1989, p.198).

A música, sendo a mais coletiva de todas as artes, exigindo a harmonia dos intérpretes, está muito mais imediatamente, sujeita às condições dessa coletividade. Portanto, a música tem a capacidade de realizar uma quebra de barreiras, servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira. Um exemplo dessa comunicação de grupos distintos pode ser vista no depoimento de Donga ao Museu da Imagem e do Som, gravado em 1969, no qual ele descreve o itinerário de uma noite típica reunindo músicos e poetas:

Recebíamos a visita de Olegário Mariano, Afonso Arinos, presidente da Academia Brasileira de Letras, Hermano Fontes, Gutemberg Cruz, Catulo da Paixão Cearense e outros poetas. Iam lá nos buscar para fazermos uns programas na Praça da Cruz Vermelha. Nós ficávamos ali, improvisando, tocando, cada um solando alguma coisa e os poetas dizendo os versos (...) depois íamos para aquele largo da Av. Gomes Freire, a Praça dos Governadores, onde o João Pernambuco morou mais tarde. Nessa praça tinha um bar, no qual sentávamos e rompíamos o dia. Era um meio de literatos que apreciavam música e músicos que apreciavam poesia. (*apud* VIANNA, 1995, p. 113).

Nos anos 20 e 30, o compositor de samba podia ser considerado um agente mediador entre mundos culturais distintos, como o dos salões intelectuais e o das festas populares das

camadas mais pobres da cidade. Essa característica foi apontada por observadores da época, como expõe o comentário de Manuel Bandeira sobre o sambista Sinhô, outro frequentador da casa de Tia Ciata: “Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão” (BANDEIRA, s/d, p.63). Esse fascínio – que era confundido com um interesse pelo popular que cada vez mais competia com os interesses eruditos dos salões da elite brasileira (vide a “Semana da Arte Moderna” e o interesse modernista pela cultura popular brasileira) – é observado em Manuel Bandeira, que chega a ver no sambista o símbolo por excelência da cultura carioca: “o que há de mais povo e de carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda” (BANDEIRA, s/d, p.63). A princípio, o contato com esse mundo “genuíno” era feito através de compositores já consagrados que eram convidados para os salões das camadas mais ricas da cidade. Sinhô para toda a gente era uma criatura fabulosa, vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão – “é no Estácio, mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive na brisa, cura tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem”. (BANDEIRA, s/d, p.90).²

Nessa fase, processa-se a mistura de elementos da qual nascia o samba carioca, em cuja geografia destaca-se a Praça Onze, local de mistura da cultura negra e da branco-europeia. O samba não teve uma origem pura, apesar de nascer das mãos e das vozes negras que vinham do bairro da Saúde; à cultura negra incorporavam-se elementos de outras culturas. No parecer de Hermano Vianna,

a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas compositores eruditos, franceses, milionários, poetas (...) participaram, com maior ou menor

² A propósito, as pessoas que aplaudiam e cantavam com Sinhô nos salões das residências mais elegantes da cidade não compareceram a seu enterro. Como podemos ver na crônica de Bandeira, só a camada popular comparece: “A capelinha branca era muito exígua para conter todos quanto queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous, meretrizes, chauffeurs, macumbeiros (lá estava o velho Oxumã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belida num olho), todos os sambista de fama, os pretinhos dos Choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara-ardente”. (BANDEIRA, s/d, p.64).

tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, autêntico, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (VIANNA, 1995, p.151).

Concordamos com Valter Krausche (1983, p.20), que talvez não haja uma música popular que identifique todos os grupos e regiões de um país. Porém, há um conjunto de manifestações musicais que permite intercâmbio entre uma e outra ou mais camadas da sociedade, na dimensão do país ou numa região. O que vale é que há variedade e, de modo geral, através de uma forma ou de outra, todos se cruzam e até certo ponto se encontram. O Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da “nacionalidade” no orgulho de ser mestiço em símbolos culturais popular-urbanos.

Este período, marcadamente áureo na música popular brasileira, propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancioneiro popular, fazendo com que o nosso samba se tornasse matéria prima tipo exportação.

Em meados da década de 50, em decorrência da evolução natural do samba-canção, começou a aparecer nos redutos da classe média carioca uma nova batida rítmica, descontínua, que já vinha sendo usada nos Estados Unidos desde os anos 40; a batida do samba, outrora uma tentativa de reprodução do ritmo dos bumbos e tambores, passa a privilegiar as batidas do tamborim, sob a inegável influência do Be-bop (concepção jazzística posterior ao Swing). Em 1954, Tom Jobim e Billy Blanco, num trabalho audacioso, já haviam preconizado o caminho da Bossa Nova com a “Sinfonia do Rio de Janeiro”, mas é só a partir de 1958 que, em termos musicais, a Bossa Nova rompe com a herança do samba “tradicional”, trazendo uma renovação à música popular brasileira.

De acordo com Rocha Brito, na música popular brasileira anterior existia uma valorização do virtuosismo do cantor perante o instrumental da música propriamente dita.

Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer um deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência.

O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito que ele existe em função da obra não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se afirma sobre a própria obra, como frequentemente acontecia e ainda acontece. (BRITO, 1974, p.22)

No entanto, a posição da Bossa Nova não é hostil em relação a uma tradição viva, porque foi inovadora em sua época. “Assim, Noel Rosa, Assis Valente, Ari Barroso, Dorival Caymmi, José Maria de Abreu e muitos outros são valorizados e, às vezes, retomados, principalmente por João Gilberto.” (BRITO, 1974, p.22)

As inovações propostas pela Bossa Nova não abrangeriam apenas o campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo; elas forjaram a formação de um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária do seu tempo. Suas composições eram preponderantemente executadas por pequenos conjuntos e/ou mais comumente pelo do intérprete e seu violão. Dessa configuração sumária desenvolveu-se então uma técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhe, assim como um vocabulário apropriado e cotidiano ao seu ouvinte. De acordo com Rocha Brito,

os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de ideias, pensamentos, ou por obedecer o verso a uma forma determinada. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. Quanto aos textos como veículos de ideias, já se pronunciaram muitos dos integrantes da Bossa Nova contra as letras de concepção “tanguista”: ao invés de versos de tipo “radionovelesco”, procura-se reduzir as situações a seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada. (BRITO, 1974, p.38).

Para esse tipo de elaboração mais consciente e intencional, o compositor faz uso de efeitos e artifícios extraídos da literatura de vanguarda, particularmente da Poesia Concreta, valorizando as palavras que apresentam sonoridades como elemento musical.

Sobre as possíveis afinidades entre certas letras da Bossa Nova e a Poesia Concreta, vale a pena observar as palavras do poeta Augusto de Campos em um depoimento a Brasil Rocha Brito – incorporado, mais tarde, em *Balanço da Bossa e outras bossas*:

Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido de essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhantes aqueles que os “poetas concretos” definiram como “isomorfismo” (conflito fundo-forma em busca de identificação). É o caso de “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, letras de Newton Mendonça e música de A. C. Jobim. Aqui música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma à outra, numa auto

definição recíproca. Em “Desafinado”, verdadeiro manifesto da Bossa Nova, há uma passagem harmônico-melódica que vem a sugerir uma desafinação ao tempo em que surge cantada a palavra desafinado. Em “Samba de uma nota só”, as próprias palavras vão comentando a reiteração da nota (“feito numa nota só”), a entrada de uma segunda nota (“esta outra é consequência”), o retorno à primeira nota apresentada, (“e voltei pra minha nota”) etc., numa estreita inter-relação. “Bim Bom”, letra e música de João Gilberto, embora sem o mesmo cunho programático, é também um excelente exemplo de texto funcionalmente reduzido. Mesmo em letras mais tradicionais, como “Chega de Saudade”, a própria estrutura da composição leva o autor dos versos – o poeta Vinícius de Moraes (que diga-se de passagem, ao lado de sua lírica amorosa mais convencional, tem poemas realmente revolucionários, que contribuem para a fundação de uma poética de vanguarda em nossa língua) – a encontrar soluções de detalhe que se poderiam inserir na problemática acima abordada: cite-se o trecho “colado assim/ calado assim” uma paronomásia no nível linguístico que busca uma correspondência no musical. (BRITO, 1974, p.38-39).

Além do cuidado na elaboração dos textos e certas intenções construtivas e intelectualizadas, existem outros aspectos genéricos também importantes que identificam as letras da Bossa Nova. Entre eles – e um dos mais característicos – está o tom coloquial da narrativa. É o uso do linguajar simples, de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana que revelam uma poética cheia de humor, ironia e malícia; às vezes socialmente participante, em tom de protesto e inconformismo. Da mesma forma, há também textos que exaltam os encantos e a feminilidade da mulher brasileira, com frases simples, pequenas observações e poucos traços verbais.

Essa seria, na realidade, a revolução proposta pelo disco e a B.N. em seu aspecto mais original. Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas do tipo “toda quimera se esfuma na brancura da espuma”. Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica. Uma música voltada para o detalhe, e para a elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais, e dos problemas da faixa social onde ela tem origem. É a música que todos podem cantar, pois nega a participação do “cantor-solista-virtuosi” (MEDAGLIA, 1974, p.78).

Após o sucesso do movimento, artistas não cantores, com suas vozes imperfeitas, fizeram suas gravações – como o próprio Jobim e Vinícius –; artistas sem grandes recursos vocais como Nara Leão, Geraldo Vandré, Carlos Lira, Astrud e Chico Buarque também fizeram sucesso como “cantores”. Chico Buarque declararia que só resolveu cantar suas composições devido à Bossa Nova, pois ela abriu a possibilidade de “cantores” como ele poderem subir no palco e cantar sem a obrigatoriedade de que fossem *virtuosis* do canto,

como era necessário para os intérpretes de gerações anteriores como Ismael Silva, Aталfo Alves, Nelson Gonçalves, entre outros.

Segundo José Miguel Wisnik, desde a década de 30 a música popular urbana era considerada símbolo do nacional:

De Noel Rosa a Dorival Caymmi, Ary Barroso, e o samba canção. Tudo isso dá um salto na bossa nova, que faz uma releitura radical dessa tradição por intermédio de João Gilberto, criando uma nova concepção harmônica que está ligada a Debussy, assim como também ao jazz (por Tom Jobim). Mudam-se as letras das canções, que passam a ser feitas por letristas com alguma formação literária, que leram Drummond, Mário de Andrade, ou como o próprio Vinícius de Moraes, que era um poeta de livro que migrou para a canção. (WISNIK, 1997, p.58).

Modificando o seu ritmo e suas letras, a Bossa Nova atinge o seu auge através do novo estilo dos compositores João Gilberto, em “Chega de Saudade”, e Tom Jobim, em “Samba de uma nota só” e “Desafinado” – música que se tornou hino, um manifesto da nova maneira de cantar. A Bossa Nova em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores.

Inegavelmente, a eclosão da Bossa Nova revolucionou o ambiente musical do Brasil. Nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, trazendo à tona uma discussão a respeito do nacionalismo na música popular através de sua possível influência do *Jazz*. A polêmica teve defensores fervorosos, assim como muitos depreciadores – também fervorosos –, que exigiam com um nacionalismo xenófobo que a música brasileira voltasse a sua “origem pura”, motivando mesas redondas, artigos, reportagens, entrevistas, debates, livros. Enfim, mobilizando toda a sociedade.

Surge, então, a MPB – sigla que não queria dizer apenas *música popular brasileira*, concepção musical impossível de ser totalmente determinada. Em seu início, a MPB parecia algo que já não era Bossa Nova, não tinha compromissos com o samba e queria flertar com outros ritmos, temas e posturas, querendo ser, principalmente, *nacionalista*. A MPB era uma espécie de “frente musical” em que cabia quase tudo que não fosse “ie-ie-iê”. Segundo Ruy Castro, a MPB iniciou-se no segundo semestre de 1965. “Ironicamente, seu plenário foi o programa *O fino da Bossa*, na TV Record, de São Paulo.” (CASTRO, 1990, p. 377).

A moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição. Historicamente surgida a partir do desenvolvimento da Bossa Nova; no dizer de Walnice Nogueira Galvão, a MPB tinha o projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata e apresentava duas faces:

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p.93).

Para Walnice Galvão, a nova proposta da “Moderna Música Popular Brasileira” reside no compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui agora”. “Esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”. (GALVÃO, 1976, p. 93).

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve – bem de acordo com o cenário da zona sul carioca: falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia. Entretanto, a partir de 1962, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC), estas composições passam a fazer parte de uma política engajada, denominadas pelos letristas e teóricos de uma corrente de samba chamada de “samba participante”. Essa vanguarda participante e suas canções politizadas aparecem nas composições de, por exemplo, Zé Kéti, João do Vale, Edu Lobo, e nas vozes de Nara Leão, Bethânia, entre outros.

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova – de letras que se prendiam a temas intimistas, falando do “mar, amor e luar” – passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64 para, finalmente, desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas – como podemos notar no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda.

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. (HOLLANDA, 1980, p.15).

Como notamos, na década de 60 a juventude intelectual acreditava que a obra de arte deveria estar necessariamente vinculada ao engajamento político-social. Portanto, arte e sociedade andavam intrinsecamente ligadas. Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC, havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente, das quais a última era a orientação do CPC que tinha como prerrogativa a ideia de que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (HOLLANDA, 1980, p.17). Mas para a plena existência da “arte popular”, o artista deveria adequar sua linguagem para poder “expressar corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (HOLLANDA, 1980, p.19).

Vem desse tipo de pensamento estético o surgimento, em 1963, da coleção *Violão de Rua* que trazia uma antologia dos poemas mais significativos dos poetas engajados da época. Na introdução de um de seus livros, Moacyr Félix expõe a intenção da poesia do *Violão de Rua* (como obra participante que pretendia ser):

mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada de supostos objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (com o seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica) e ressalva sempre para o sentido do “divertissement” e ornamental. (*apud* HOLLANDA, 1980, p.20)

Nessa perspectiva, o escritor no *Violão de Rua* abre mão de sua própria linguagem, cedendo seu espaço tradicional enquanto intelectual ligado às elites para dar voz às camadas sociais desfavorecidas. De acordo com essa visão estética, a qualidade poética estava mais associada ao engajamento político-social do que à expressão formal, causando um retrocesso da poética da década de 60 em relação à de 45, considerada exemplo de atributo poético.

O empenho da canção de protesto de veicular uma mensagem de conteúdo “participante” fez com que os compositores populares deixassem de lado a dimensão estética da música. Segundo Gilberto Vasconcelos,

os compositores enveredaram para uma concepção sociologizante, instrumentalista da canção: o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos. O politicamente válido não era nunca visto como o complemento necessário esteticamente justo. A palavra na canção não ia além de uma função meramente suasória. Assim, o engajamento político tinha que surgir explícito na temática, nascendo de uma exigência exterior (opinião direta do compositor) a tessitura interna da canção. Andavam de mãos dadas esquematismo político e pobreza estética. Essas mesmas limitações da “agitprop” musical apareciam junto à prática artística do Centro Popular de Cultura. (VASCONCELOS, 1977, p.49).

Um acontecimento que ilustra bem essa adesão da composição popular à realidade social do país é a final do *III Festival de Canção* no Maracanãzinho, em 29 de setembro de 1968. Concorriam as canções “Sabiá”, composição de Chico Buarque e Tom Jobim, e “Prá não dizer que não falei de flores” (conhecida como “Caminhando”), composta por Geraldo Vandré. “Sabiá” foi apresentada sob uma das maiores vaias existentes em um festival de canção popular; nem “É proibido proibir”, de Caetano, alcançaria feito igual meses depois.

Para uma plateia de estudantes, vivendo em plena ditadura militar, “Sabiá” era considerada uma canção “alienada” e completamente desvinculada da realidade político-social do país, enquanto que a canção de Vandré exercia a função política que se esperava de uma composição naquele momento. Em um ano conturbado como o de 1968, a juventude precisava mesmo era de um hino que suscitasse o espírito de rebeldia e revolta, incitando os jovens a participarem ativamente da luta contra o regime militar e até mesmo de uma luta armada (ideal que sempre acompanhou determinados grupos da esquerda no Brasil). A canção de protesto evidente de Vandré servia como modelo estético esperado por uma juventude engajada e insatisfeita com o momento histórico presente.

Comparada ao engajamento explícito de “Caminhando”, “Sabiá” era vista como uma canção desvinculada da realidade brasileira e essencialmente lírica: “a pouca gente, naquele instante de exaltação, ocorreu tomá-la [“Sabiá”] como uma nova e premonitória canção do exílio” (WERNECK, 1989, p.80). Uma canção lírica sim, mas que era uma paródia da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, e que apresentava um eu lírico fixo em sua terra natal, falando de um exílio. Mas que exílio era esse se a condição *sine qua non* para ser um exilado é estar fora de sua terra natal?

Sabemos que a paródia consiste em um processo de construção de um novo discurso através da decomposição ou de desestruturação do discurso de base. E é exatamente isso que

Chico Buarque faz a partir da “Canção do Exílio”, ele reconstrói um discurso (inclusive possibilitando a abertura de uma dimensão política em um discurso lírico) que altera o sentido inicial da temática da “Canção do Exílio”: o eu lírico que sente saudade física de sua terra natal e relembra toda a sua configuração da natureza grandiosa que lá existe.

Minha terra *tem palmeiras,*
Onde canta o Sabiá;
(...)
Nosso céu *tem mais estrelas,*
Nossas várzeas *mais têm mais flores,*
Nossos bosques *tem mais vida,*
Nossa vida *mais amores.*
(...)
Mais prazer encontro eu lá;
(“Canção de Exílio”, grifos nossos).

Enquanto que na “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, a terra é descrita como uma terra primorosa onde há pássaros, flores, amores e prazer; na canção de Chico Buarque é apresentada a ausência de tais elementos, problematizando essa pátria configurada pela ausência, uma “*pátria esvaziada*”:

Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não há
(“Sabiá”, grifos nossos).

Tanto na “Canção de Exílio” quanto em “Sabiá” há um desejo do eu lírico de voltar à terra natal. Na primeira, há um saudosismo e a terra parece corresponder a este saudosismo. Já na segunda, o desejo de regresso vem lado a lado com a postura crítica em relação à realidade presente da terra. O que nos remete a essa postura crítica está no fato de que, quando Gonçalves Dias escreveu seu poema, ele estava realmente exilado do Brasil, encontrava-se em Coimbra em 1843. Já “Sabiá” foi escrita em 1968 quando Chico Buarque ainda estava no Brasil. O grande trunfo de “Sabiá” (e de seu compositor, é claro) – que endossa a tese de que existe uma dimensão tanto política quanto lírica em suas canções, provando sua impressionante capacidade de lidar com as palavras e a existência de inúmeras leituras – é que ela consegue (dadas as grandes conturbações políticas no país) prever algo que viria a acontecer somente alguns meses depois (e que seria a realidade de muitos brasileiros): o exílio

físico e existencial. “O exílio torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais” (MENESES, 1982, p.24). Um depoimento dado por Fernando Gabeira a respeito da anistia reforça a afirmativa de Adélia Meneses:

Os políticos podem dar o balanço do número de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos, mas quem dará o balanço dos *projetos humanos que se frustraram*, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos? (*apud* MENESES, 1982, p.69, grifos nossos).

Este exílio virtual do poeta-compositor, imaginado em “Sabiá”, logo se tornaria realidade. Chico, que previa uma temporada italiana de shows por alguns meses (não mais do que seis), a estende por mais de um ano e meio a conselho de Vinícius de Moraes. É dessa época o famoso “Samba de Orly” (1970), composto em parceria com Vinícius e Toquinho.

Pede perdão
Pela duração (Pela omissão)
Dessa temporada (Um tanto forçada)
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando³

A canção “Sabiá” é um exemplo de como um discurso essencialmente lírico, que aborda uma temática tão parodiada pelos poetas brasileiros⁴ (a saudade da terra natal) pode, no ano de 1968 com todo o seu significado para a história do país, ter uma dimensão política. Um estudo mais detalhado da canção denuncia o que podemos chamar de semântica do autoritarismo ou “semântica da repressão”, conforme a denominação de Adélia Meneses.

E algum amor
Talvez possa espantar
As *noites que eu não queria*
E *anunciar o dia*.
(“Sabiá”, grifos nossos).

³ Os versos colocados entre parênteses são os originais, vetados pela censura.

⁴ A “Canção do Exílio” é o poema mais parodiado da literatura brasileira: Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade são alguns de seus parodiadores.

Uma palavra muito utilizada para referir-se ao período em que governos autoritários exercem seu poder é *escuridão*. Esta palavra ou outras do mesmo campo semântico são uma perfeita metáfora para a ditadura. Era na calada da noite que prisões eram feitas, que golpes eram dados, que pessoas eram torturadas. Em “Sabiá”, o eu lírico deseja espantar as “noites” que ele não queria e ver nascer um novo dia. O novo dia é algo que será ansiosamente aguardado e anunciado em várias canções de Chico Buarque. Em “Sabiá”, o novo dia vem em contraposição à noite, significando por oposição o anúncio de novo tempo, um tempo em que não haja mais autoritarismo, um tempo utópico em que os problemas vão ser resolvidos e as pessoas poderão viver plenamente.

Outro elemento que se apresenta constante nas canções de Chico Buarque é o tema da música, que parece ser o elemento que não só transmite a dor do eu lírico (como uma espécie de veículo), mas também serve para a eliminação dessa dor; algo como “quem canta os males espanta”, provérbio que Chico Buarque não alterou em sua famosa canção “Bom Conselho” (1972). Em “Sabiá”, a música é marcada pelo belo canto do pássaro que ecoa na memória do eu lírico como representante da beleza da terra (ou da beleza que a terra possuía).

Foi lá e ainda é lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma Sabiá

Vou voltar
Sei que um dia vou voltar

Há na canção de Chico Buarque uma tensão temporal evidente entre o passado (*foi lá*) e o futuro (*vou voltar; hei de ouvir*). Isso intensifica o que já foi dito em relação ao exílio físico de Gonçalves Dias e o existencial, sobretudo, do eu lírico de Chico Buarque. Enquanto na “Canção do Exílio” o exílio é físico, portanto espacial; em “Sabiá” o exílio é temporal. O desejo do eu lírico da composição de Chico Buarque é de recuperação do tempo, da instauração de outra situação que não a do presente, que é insistentemente marcado pela negação: *não dá, não há*.

Vejam os seguintes versos:

Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos

De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer
(“Sabiá”, grifos nossos).

Nesses versos vemos uma situação paradoxal criada pelo eu lírico. Há uma insistência grande em manter-se à distância da realidade da terra e, ao mesmo tempo, a enorme vontade de estar nela. Esses versos expressam o momento em que o desabafo do eu lírico se torna mais contundente e melancólico, características que vêm da própria condição de exilado em sua própria terra. Em *Raízes do Brasil*, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, pai de Chico Buarque, definira os brasileiros como sendo “desterrados em sua própria terra”.

Vemos que a dimensão político-social de “Sabiá” é ressaltada pela marcação do descompasso que há entre o exílio físico de Gonçalves Dias em “Canção do Exílio” e o temporal-existencial em “Sabiá”. Isso é possível porque a canção é paródia do poema. São justamente essa contraposição com “Canção do Exílio” e o contexto situacional em que foi escrita “Sabiá” que permitem a possibilidade de lê-la como um discurso lírico interpenetrado pelo discurso político ou vice-versa. Longe de ser uma canção “alienada”, “Sabiá” é uma sábia amostra da consciência política e estética de Chico Buarque, compositor que desta época em diante travará uma intensa luta, sempre através da canção, contra a censura e a ditadura militar brasileira. Portanto, Chico Buarque vai fazer refletir em suas canções sobre o momento político em que estava inserido, não de uma forma panfletária, mas a partir de muito trabalho e elaboração, fazendo sua crítica de maneira extremamente poética.

No entanto, é necessário ressaltar a importância que a arte engajada ocupou no Brasil no período ditatorial, concordando com o argumento de Heloisa Buarque de Hollanda de que

é importante lembrar, contudo que a função desempenhada pela “arte popular revolucionária” correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje. (HOLLANDA, 1980, p.28).

Além disso, Charles Perrone observa que o movimento “Violão de Rua” foi

um ponto muito importante na evolução e no encontro da música popular brasileira com a poesia da série literária. Foi o primeiro momento em que a poesia e a música se encontraram totalmente, onde não há diferença entre o texto da música popular e o texto da poesia literária... a poesia encontra-se com a música, graça a um idêntico coeficiente, ou um mínimo múltiplo comum de interesse. (PERRONE, 1988, p.34).

A canção popular da década de 60 e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. A canção popular torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer. Isso faz com que os festivais da canção assumam um caráter único, sendo consagrados. Para Adélia Bezerra de Menezes essa consagração tem uma explicação sociológica muito simples:

tal afloração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo por estudantes, refletia bem o clima da época: canalizava parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida da juventude. (MENEZES, 1982, p.30).

Os festivais estão também relacionados ao surgimento da música popular como uma manifestação literária. Antonio Candido observa que as gerações mais jovens não poderiam imaginar Vinícius de Moraes “sem os festivais da canção e essa vasta musicalização da poesia, que é uma das faces que ela mostra ao nosso tempo, transformando os poetas em letristas e cantadores”. (*apud* PERRONE, 1988, p.35).

A partir de então, a produção cultural vai passar a se realizar através de meios culturais como o teatro, o cinema, o disco. Surgem os espetáculos musicais apresentados pelo “Teatro de Arena”, o “Oficina” e o “Tuca” com os *Shows Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina* e *O e A* – estes dois últimos musicados por Chico Buarque. A literatura perde seu lugar tradicional para os meios de comunicação de massa, que conseguem atingir um público numeroso e desejoso de consumir um novo produto, mais dinâmico e contemporâneo. Há de se notar também, neste momento, o surgimento da televisão, símbolo de modernização, que aparece com certo prestígio, oferecendo oportunidades para que os compositores realizassem seus próprios programas – como *O Fino da Bossa*, comandado por Elís Regina e Jair Rodrigues, *Pra Ver a Banda Passar*, tendo Chico Buarque e Nara Leão como apresentadores – e também as transmissões dos Festivais da Canção.

Esta mudança de foco cultural da literatura para a Música Popular no cenário artístico brasileiro não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia faz-se na música popular ou no cinema,⁵ mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores. O que notamos é que os compositores da nossa música popular passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. Como nos diz Heloísa Buarque, “a letra passa a exigir certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento” (HOLLANDA, 1980, p.54). Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque, na qual podemos notar a utilização de técnicas literárias complexas e sofisticadas.

Isso não quer dizer que a nova poesia passe a ser a letra da música popular. A canção não vai substituir a poesia porque são produções culturais distintos. A canção popular é necessariamente música e letra construídas de forma que suas partes constituintes se tornem uma só. A poesia, mesmo utilizando do ritmo e da musicalidade em sua construção, é feita de maneira independente da música (no seu sentido sonoro), produzida por instrumentos musicais. Assim, a poesia se utiliza de elementos da música da mesma forma que a música se utiliza de elementos da poesia. No entanto, são produções culturais distintas.

Não há dúvida, entretanto, de que os jovens compositores de formação universitária irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras através da fragmentação, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.

Essa tendência, que já aparecia nos festivais em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, irá explodir com o Tropicalismo no ano de 67 e 68, junto a uma crítica vigorosa em relação ao discurso populista ainda residual na maior parte das produções culturais do período. O Tropicalismo, outro momento marcante da década de 60, vinha denunciar a pretensão à pureza da MPB, fazendo um corte na cultura brasileira e unindo o artesanal ao industrial, o acústico ao elétrico, o rural ao suburbano, o brasileiro ao

⁵ Nesse momento, Drummond, João Cabral, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, entre outros, até mesmos os poetas concretos estavam produzindo poesia.

estrangeiro, a arte à mercadoria. Segundo Gilberto Vasconcelos, a “Tropicália” situa-se em dois planos:

crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto. Reveste-se, por outro lado, de dupla determinação: surge como uma reação aos acontecimentos de abril de 64, ao mesmo tempo em que transcende o novo quadro político-institucional implantado no país. Do ponto de vista cultural, ela significa a primeira formulação, ao nível da MPB, da deglutição estética estrangeira e a conseqüente superação do tradicional nacionalismo musical. E mais ainda: surge como um ponto nevrálgico à compreensão da dependência cultural... (VASCONCELOS, 1977, p.45).

A retomada de Oswald de Andrade pelo Tropicalismo pode ser vista como consequência de um Brasil cercado por contradições. Ao mesmo tempo em que ostentava o culto ao desenvolvimento e à modernização do país, trazia consigo também a pobreza e a desigualdade social. Essa contradição, própria do Brasil, foi certamente um dos principais motivos pelos quais a “tropicália” retomaria Oswald, que notara esta contradição, formulando sua filosofia estética antropofágica como superação de nosso subdesenvolvimento. A “tropicália”, além de utilizar-se da antropofagia oswaldiana para a criação artística, também merece o mérito de tê-la divulgado para uma camada social mais abrangente por meio do rádio, do disco e da TV. Causando grandes confusões e discussões a respeito de como a música popular brasileira deveria desenvolver-se a partir de então, o nacionalismo xenófobo foi posto em xeque. Houve até mesmo passeatas contra a utilização da guitarra elétrica na MPB e a confrontação de seu público mais participante, hostilizando a *Jovem Guarda*, liderada por Roberto Carlos.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo/Livraria Martins – Brasília/INL, 1997.

BANDEIRA, Manuel. Manuel Bandeira: Seleta de prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: Balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- CANDIDO, Antonio. A literatura e a revolução de 30. In: A educação pela noite. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, Gilberto de. Chico Buarque: análise poético musical. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CASTRO, Ruy. Chega de saudade: a historia e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Luciano M. Dias. Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira. Belém – Pará: Paka-Tatu, 2007.
- CESAR, Lígia Vieira. Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Uma análise ideológica da MPB. Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: Balanço da Bossa e outras bossas. (Org.: Augusto de Campos) São Paulo, Perspectiva, 1974.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.
- PERRONE, Charles A. Letras e letras da MPB. Rio de Janeiro: ELO, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. Música popular - um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. São Paulo: Circulo do livro, s/d.
- VASCONCELOS, Gilberto de. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- WERNECK, Humberto. Gol de letras. HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque, letra e música 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 80.
- WISNIK, José Miguel. Anos 70 – música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.
- WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político (entrevista). Teoria e Debate. São Paulo, julho/agosto/setembro, 1997.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org.) Cultura brasileira: temas e situações. São Paulo: Ática, 1992.

