Do sarau ao comício:

MARCOS NAPOLITANO

A relação entre os fatos musicais examinados neste artigo e os fatos sociais e políticos que delimitaram a crise do desenvolvimentismo e a emergência das mobilizações reformistas, entre 1959 e 1963, não é mera coincidência. O surgimento da Bossa Nova e a reorganização do mercado musical que se seguiu a ela pode ser visto como marco fundamental no processo de "substituição de importações" do campo cultural. Os dados referentes ao mercado musical brasileiro parecem confirmar esta afirmação. Em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se inverteram: 65% dos discos eram de música brasileira, boa parte dela herdeira do público jovem e universitário criado pela BN e pelos movimentos que se seguiram (1). Para isso, favoreceu-se de uma estrutura singular da indústria fonográfica que mesmo dominada pelas grandes multinacionais necessitava estimular a produção local de canções, como parte da sua lógica de lucro (2).

Este texto é uma versão do primeiro capítulo de tese de doutorado, desenvolvida junto ao programa de História Social da FFLCH-USP.

1 Fonte: *Jornal do Brasil*, 24/9/69, B-1.

2 P. Flichy, *Les Industries de l'Imaginaire*, pp.225-7.

inovação musical no Brasil (1959-63)

MARCOS NAPOLITANO
é professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná e autor de *O Regime Militar Brasileiro* (Atual) e *O Saber Histórico em Sala de Aula* (Contexto).

Tanto o nacional-desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek como o nacional-reformismo do governo de João Goulart estão na base dessa clivagem. À medida que essas ideologias, pólos diferentes da cultura política *nacional-popular,* penetravam no panorama musical, eram incorporadas nas obras que trazem em si marcas das contradições inerentes ao processo social como um todo. Portanto, não tomamos a BN como "reflexo" do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural desse processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava "atualizar" o Brasil como nação, perante a cultura ocidental.

A proposta das Reformas de Base como estratégia para superar a crise social e econômica em que o país mergulhou em 1961 foi um elemento perturbador na utopia de atualização sociocultural que a Bossa Nova representava. Era preciso conscientizar e integrar os setores sociais marginalizados pelo desenvolvimento capitalista e a cultura tinha um papel importante nesse processo. O excessivo "otimismo" da Bossa Nova passou a ser repensado. Setores do movimento estudantil, uma das maiores expressões da esquerda nacionalista, perceberam o potencial da BN junto ao público estudantil. Tratava-se, pois, de politizá-la.

Ao lado do cinema e do teatro que, diga-se, nunca conseguiram romper certos limites quantitativos e qualitativos de audiência, a música poderia se transformar no grande veículo ideológico de mobilização de massa, pois já possuía um nível de popularidade considerável. Na visão dos intelectuais do Movimento Estudantil, dois caminhos, nem sempre auto-excludentes, se colocavam para atingir tal objetivo: incorporar as técnicas musicais ligadas à BN, fundindo-a com o material musical folclórico e tradicional (3); ou expurgar a sofisticação técnica das canções "de massa" e utilizar-se dos gêneros e estilos consagrados com fins puramente exortativos. Ao mesmo tempo que deveria buscar a justa adequação entre forma e conteúdo para transmitir uma mensagem ideológica adequada ao ideário reformista, a música popular deveria ter um papel ativo no processo de "nacionalização" dos produtos culturais como um todo. Este desejo de "modernidade" não é mera inferência de pesquisador. Muitos artistas assumiram, conscientemente, esse *wishful thinking*. Tom Jobim, por exemplo, declarou ao jornal *O Globo*, em 12/11/62, por ocasião do *show* no Carnegie Hall em Nova York: "Já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria" (4).

Foram estas as questões, intimamente ligadas ao contexto histórico como um todo e à situação do artista e do intelectual frente ao nacional-popular, em particular, que organizaram a complexa articulação entre três vetores – tradição, ruptura e mercado – por trás da emergência da Bossa Nova.

Vejamos como esses problemas foram incorporados nas obras concretas e forneceram as bases para a posterior reorganização do panorama musical, que instituiu a "moderna" MPB, por volta de 1965.

• • •

O advento da Bossa Nova, ainda que possa e deva ser melhor analisado do ponto de vista histórico, inaugurou um novo ciclo de institucionalização na música brasileira, no qual o próprio conceito de música popular vai ser modificado (5). Na conclusão desse ciclo os festivais da canção, entre 1966 e 1968, desempenharam um papel fundamental. Obviamente, esse não foi um processo causal, linear e direto. Ao contrário, foi um processo contraditório, permeado de tensões e conflitos, entre os quais a idéia de "impasse" estético-ideológico foi direcionando o debate intelectual em torno da música, e os caminhos possíveis da criação, dentro do ideário da esquerda nacionalista. Esse processo teve um profundo diálogo com outros campos da sociedade (6) (intelectual, artístico, econômico, político, etc.), determinando a configuração de

3 N. L. Barros, "*Bossa Nova*: Colônia do Jazz", in *Movimento*, nº 11, maio/1963, pp. 13-5.

4 Apud J. R. Tinhorão, *O Samba Agora Vai*, p. 104.

5 E. Paiano, *Do Berimbau ao Som Universal. Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos Anos 60.*

6 P. Bourdieu, *O Poder Simbólico*, pp. 59-159.

um espaço próprio, dotado de autonomia relativa e que passa a gerar sua própria identidade e reconhecimento, a partir de uma economia interna específica. Em outras palavras, o processo histórico de redefinição sociocultural da MPB conduziu à sua institucionalização, oscilando entre a configuração de uma cultura de protesto e resistência e a consolidação de um produto altamente valorizado pela sociedade. Como tal, parte fundamental para a formulação de uma identidade social como um todo. Por se consolidar como uma instituição cultural ao longo dos anos 60, a MPB desenvolveu meios de difusão próprios, critérios específicos de julgamento de valor; seus "gênios" criadores são situados dentro de uma hierarquia social destacada e seu leque de materiais e técnicas musicais tem sido objeto de seleção, atualização e referência para os novos criadores que almejam reconhecimento.

A música "popular" brasileira chegou ao fim dos anos 50 na forma de uma tradição consolidada, sob diversos aspectos: já possuía um panteão artístico consagrado (ao qual iriam ser agregados novos artistas, à medida que se acentuava o debate sobre qual tradição deveria ser seguida); era marcada pela abertura à renovação, sem desconsiderar totalmente os materiais, os parâmetros e estilos musicais convencionais do passado; tinha forte presença no mercado de bens culturais, a base de uma audiência bastante popularizada (hegemonizada sobretudo pelo rádio).

Naquele momento o panorama musical sofria uma série de mutações estruturais. Por um lado, no âmbito do mercado, a crescente importância da televisão e a consolidação do *long playing* de rotação 33-1/3, como suporte principal da canção, alteraram as bases criativas e os parâmetros expressivos da música "popular" brasileira, que se adequava às novas demandas e possibilidades técnicas. Esses novos veículos expressavam mais do que a ampliação do público/consumidor musical. Houve uma mudança estrutural na sua composição.

A ruptura proporcionada pelo surgimento da Bossa Nova a partir de 1959 articulou a inserção de um novo extrato social no panorama musical, sobretudo no plano da criação e no consumo de música popular. As classes médias superiores, tomadas em seu conjunto, mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo "respeitável" de criação, expressão e comunicação. Na metade da década novas parcelas de ouvintes/consumidores foram agregadas a esse novo quadro musical, oriundos, sobretudo, da classe média baixa (sociologicamente falando, as classes C e D), devido à presença marcante da televisão, como novo veículo musical de massa.

O grande legado desse movimento, em que pesem os mitos historiográficos em torno dele, foi o de deslocar o pólo mais dinâmico de criação e debate musical em vários níveis: cultural, ideológico, sociológico. Para alguns, confirmação da "expropriação" cultural, racial e classista por parte da pequena burguesia internacionalizada, em relação ao povo "pobre e negro" (7). Para outros, salto qualitativo em direção ao primeiro mundo da música (8).

Essas mudanças e inovações sugeridas pela BN não se deram num "vazio" histórico, como tem sido enfatizado pelos ideólogos e entusiastas do movimento. Tem sido muito comum afimar a Bossa Nova como o "marco zero" da "moderna" MPB. Mas a análise de obras concretas e eventos específicos pode demonstrar que a relação com a tradição musical (e cultural) anterior foi mais complexa do que sugerida por alguns memorialistas. Os músicos da década de 60 herdaram formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas, que se traduziam nos *mitos fundadores* da musicalidade brasileira e no reconhecimento do samba como música "nacional", fazendo com que muitos deles se propusessem a renovar a expressão musical sem romper totalmente com a tradição. Mesmo os músicos mais identificados com a Bossa Nova, que apontavam para um afastamento em relação aos parâmetros expressivos e ao público tradicional da música popular, não rejeitaram o samba como gênero-matriz da

7 J. R. Tinhorão, *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*, p. 157.

8 R. Castro, *Chega de Saudade. A História e as Histórias da Bossa Nova.*

música urbana brasileira. Essa especificidade da música popular constituiu um processo que a diferencia, por exemplo, dos cineastas brasileiros do Cinema Novo, movimento que rejeitou o cinema popular das chanchadas e melodramas (9). Num certo sentido, essa característica expressou as continuidades entre o universo musical anterior e posterior à Bossa Nova, exigindo uma crítica cuidadosa à idéia de ruptura radical, que vem fazendo *tábula rasa* da história musical anterior ao ano de 1959.

O impacto da Bossa Nova potencializou um conjunto de tensões culturais que lhe eram anteriores, ganhando um novo alento pela incorporação de novos segmentos sociais no panorama musical mais dinâmico, num momento em que o país rediscutia sua forma de inserção na modernidade.

Se a Bossa Nova e o Tropicalismo demarcam os dois pólos de um ciclo de institucionalização – de abertura e fechamento respectivamente – há uma diferença cultural e ideológica marcante entre os dois. Essa diferença diz respeito à forma pela qual os movimentos incorporam o tema da modernidade: na BN "modernidade" e "progresso" (social, cultural e econômico) parecem se confundir. No Tropicalismo, os procedimentos do modernismo são utilizados justamente para separar, criticamente, as duas categorias. Nos dois movimentos os criadores são obrigados a se confrontar com as tradições culturais e musicais brasileiras, e não apenas se pautar pelas influências estrangeiras. Houve uma profunda discussão sobre o caráter e o sentido da "brasilidade", diluída no caso da BN e assumida no caso do Tropicalismo. Essa discussão acerca da "brasilidade" se deu num quadro de ascensão e queda do nacional-popular como elemento central da cultura política que orientava uma boa parte da elite intelectual e política com a qual se identificava uma boa parte dos músicos e artistas como um todo. Entre um e outro pólo, nasceu e se consolidou um novo sentido de Música Popular Brasileira.

• • •

Apesar da inegável importância seminal de trabalhos como o álbum *Chega de Saudade,* de João Gilberto, é preciso ter cuidado com a idéia de que a BN foi o "grau zero" da história musical brasileira. Um aspecto constantemente omitido nas análises históricas da BN é a complexidade da passagem do panorama musical que vai do imediato pré-1959 à consagração pública do movimento, entre 1959 e 1960, bem como a relação com a tradição musical como um todo. Nem a Bossa Nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba-canção bolerizado, comercialmente fortes nos anos 50, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos. Esse aspecto interessa diretamente para o tema em discussão – a gênese histórica da MPB – na medida em que não só a tradição "evolutiva", de Ary Barroso e Dorival Caymmi, estará presente na MPB dos anos 60, mas outros estilos e paradigmas foram "atualizados". É justamente o ambiente cultural da Bossa Nova confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam ao seus conceitos musicais mais estritos que acabará por redefinir o conceito de MPB, por volta de 1965. Em outras palavras, a Bossa Nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60. Tomemos dois exemplos: através de elementos estéticos oriundos da Bossa Nova, Elis Regina assimilou o estilo de Ângela Maria, sua inspiradora. Foi também através da BN que Chico Buarque ouviu e incorporou a obra de Noel Rosa em seu estilo de composição. A "nova batida" permitia uma incorporação de certos elementos da tradição musical urbana, mesmo aquela rejeitada pelo 1º ciclo de criação do movimento.

Mesmo no caso do "bolero", apresentado pelos ideólogos da Bossa Nova como a antítese radical do movimento (10), a relação entre essas duas correntes precisa ser melhor analisada. O bolero tinha um grande espaço na boêmia musical, que foi uma das vertentes da Bossa Nova, sobretudo antes de João Gilberto "resolver" o problema da "batida" que permitisse reconhecer

9 P. E. Salles Gomes, *Cinema Brasileiro: Trajetória no Subdesenvolvimento,* p.103.

10 R. Castro, op. cit., e J. Medaglia, "Balanço da Bossa Nova", in A. Campos (org.), *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. Por caminhos diferentes, os dois autores desqualificam o bolero, visto como sinônimo de subdesenvolvimento cultural e social.

um "novo gênero" musical. Se tomarmos a "forma" bolero como a negação absoluta da Bossa Nova, e vice-versa, corremos o risco de reduzir a importância de procedimentos já inscritos no primeiro que foram incorporados pelos músicos "modernos" da BN (sutileza vocal, condensação de efeitos, arranjos mais contidos, etc.). Por exemplo, em músicas como "Alguém Como Tu" (11), na versão de Dick Farney (1958), ou "Se Todos Fossem Iguais a Você" (12), na gravação de Agostinho dos Santos (1958), essas características já estavam presentes. Poderíamos citar outros exemplos que nos ajudam a questionar essas periodizações rígidas e absolutas. Em Dalva de Oliveira (cultuada pelo "moderno" João Gilberto, como possuindo a "afinação absoluta"), cantando estilo *doloroso,* o herói do *kitsch*, do exagero, Lupicínio Rodrigues, acompanhada por Antonio Carlos Jobim e sua orquestra, "pré-BN". Ou, ainda, algo que podíamos chamar de estilo "fossa nova" de Maysa (13).

Todos estes exemplos musicais, propositadamente pinçados entre 1957 e 1958 (anos imediatamente anteriores à eclosão da Bossa Nova), revelam uma tensão interna no panorama musical que, mesmo dominado pelo gênero samba-canção/bolero, já apresentava muitos elementos tidos como exclusivos da futura Bossa Nova. É claro, isso não anula o impacto que os procedimentos criativos na música de Tom Jobim, nas letras de Vinicius de Moraes e na *performance* de João Gilberto terão sobre os jovens amantes da música popular. Uma das grandes contribuições da BN para as letras da MPB foi o rompimento do império das narrativas sobre os estados passionais, como no bolero. Na BN as letras se abriram para comunicar as impressões dos sentimentos que se impregnavam em signos do mundo exterior ao artista. Alguns analistas vêem nessa ruptura uma *iconização* dos motes poéticos que passou a dividir com a narrativa passional ou social a forma de organizar a estrutura poética das canções (14).

Além dos aspectos propriamente culturais e estéticos, a Bossa Nova abrirá, paulatinamente, um novo mercado para o músico, sobretudo para os compositores (15). Os compositores sairão do quase-anonimato que os colocava na retaguarda dos grandes intérpretes para a condição de "estrelas" dos meios de comunicação. Esse processo, estimulado inicialmente pela BN, se consolidou como uma tendência da MPB recente, durante os festivais da canção, ao longo dos quais o compositor e o *performer* muitas vezes se fundiram. É também com a BN que o compositor começa a ganhar maior autonomia em relação ao seu trabalho de criação, à medida que o mercado se reestrutura e busca suprir as demandas por novidades musicais. Portanto, o momento inicial da Bossa Nova foi o prenúncio dos elementos da revolução musical dos anos 60: predomínio do *long playing* como veículo fonográfico (e conceitual); autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; consolidação de uma faixa de ouvintes jovens, de classe média intelectualizada; procedimento reflexivo, de não só cantar a canção mas assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício de cancionista (este ponto não é inaugurado pela BN, mas foi potencializado por ela).

Os espaços iniciais do exercício de audição e interpretação que mais tarde iria formar a Bossa Nova podem ser vistos em dois planos: os círculos privados ou restritos (como as casas dos músicos ou os fã-clubes, como o Farney-Sinatra Fã Clube) e a boêmia, marcada pelas boates da Zona Sul carioca. Ambos os espaços podem ser caracterizados como espaços íntimos ou intimistas, cuja perspectiva marcou o estilo dos bossa-novistas. David Treece qualifica a fase de afirmação da BN como marcada pela "intimidade doméstica", confirmada pelo lugar social do movimento: apartamentos, boates e grêmios estudantis. A partir desses espaços, o autor destaca o surgimento de um *ethos* da Bossa Nova, que arrastaria consigo toda a configuração posterior da música popular brasileira: das massas anônimas de espectadores passionais e entregues ao carnaval nacional, surge uma comunidade mais autôno-

11 Composição de Evaldo Gouveia/Jair Amorim, *Dick Farney (Meus Momentos)*, EMI, 830700-2, 1994 (original 1958).

12 Composição de A. C. Jobim/V. Moraes, *A Popularidade de Agostinho dos Santos*, Polygram, 523.458-2, 1994 (original 1958).

13 Os exemplos musicais em questão são: *Há Um Deus* (Lupicínio Rodrigues); *Dalva de Oliveira: Saudade*. Revivendo, RVCD 050, s/d (original 1957); *Ouça* (Maysa), *Maysa por ela Mesma*, RGE, 1994.

14 Ver L. Tatit, *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*, p. 237.

15 Luis Tatit nomeia a década de 60 como a "década dos compositores", referindo-se à importância inédita e reconhecimento público que estes artistas adquiriram no ambiente da música popular. L. Tatit, "Canção, Estúdio Tensividade" e *Revista USP*, 4, dez./90-fev./91, pp. 43-5.

ma e autêntica, a "inteligência jovem, de classe média urbana" e cosmopolita (16). Esta "*performance* de apartamento", apesar de se constituir num substrato da MPB dos anos 60, é malvista durante os festivais televisuais, à medida que a *performance* se profissionaliza, voltada para as multidões agitadas dos auditórios e para os telespectadores distantes. Nesse sentido, explica-se por que os músicos diretamente ligados à BN inicial serão figuras apagadas ou secundárias no contexto dos festivais (à exceção de Nara Leão, que havia "rompido" com o movimento). Sua presença e influência era indireta, na medida em que os debates em torno dos festivais trabalhavam com questões surgidas durante a eclosão e afirmação da BN.

O primeiro grande *show* universitário, já em meio ao impacto do LP de João Gilberto entre os músicos e críticos, foi o 1º Festival de Samba Session, realizado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 22 setembro de 1959. A presença de cerca de duas mil pessoas demonstrou as potencialidades daquele tipo de samba junto à população jovem estudantil. Entre os artistas, somente Alayde Costa e Sylvinha Telles eram profissionais. Os "padrinhos" ilustres convidados – Vinicius de Moraes, Dolores Duran, Billy Blanco e Tom Jobim – saudaram os músicos e o público, mas não cantaram. Apresentado por Norma Bengell e produzido por Ronaldo Bôscoli, o espetáculo chamou a atenção da imprensa e dos executivos da indústria fonográfica. Conforme a crônica de Ruy Castro:

"Na platéia do 1º Festival de Samba Session dois homens examinavam o que se passava no anfiteatro com olhos e ouvidos bem diferentes: André Midani e Aloysio de Oliveira. O primeiro enxergava nos artistas e na platéia a possibilidade de um novo mercado, a ser explorado imediatamente. O segundo via um mercado apenas na platéia, a ser suprido pelas genialidades de Tom, Vinicius e, talvez, Carlinhos Lyra, como compositores – mas não abria mão que seus intérpretes fossem pessoas experientes, como Sylvinha Telles, Alayde Costa, Lucio Alves e, agora, João Gilberto. Para Aloysio, os outros garotos eram verdes demais, como músicos ou cantores, e, além disso, nenhum deles 'tinha voz'" (17).

Seguiram-se três *shows*: no colégio Santo Inácio, no colégio Franco-Brasileiro e na Escola Naval (13/11/1959), produzidos por Ronaldo Bôscoli, dessa vez. Paralelamente, o próprio Bôscoli, que trabalhava na revista *Manchete*, Moises Fuks, no *Última Hora*, e João Luiz de Albuquerque, na *Radiolândia*, se encarregavam de consolidar a expressão Bossa Nova, que nos dois anos seguintes viraria uma mania nacional. Despertando o interesse da indústria fonográfica e contando com uma boa cobertura na imprensa carioca, a "turma" da Bossa Nova acabou chegando ao rádio: em 2 de dezembro de 1959, a Rádio Globo transmitiu o *show* comemorativo do jornal homônimo.

No ano seguinte a "turma" da Bossa Nova conhecia seu primeiro dissenso. Se aceitarmos a tese de que o famoso rompimento entre Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli sinalizava o surgimento da "canção engajada", defendida pelo primeiro, não podemos desconsiderar a presença dos interesses da indústria fonográfica nesse processo. Portanto, a tensão entre a "música-como-veículo-ideológico" e a "música-como-produto-comercial", tão potencializada pelo contexto dos festivais, já estava embutida nesse "racha", ainda sem a dramaticidade que mais tarde ganharia. Os interesses da indústria fonográfica, materializada no conflito Odeon (multinacional)/Philips (binacional), tinham um alvo certo: a disputa do mercado jovem, que crescia no ritmo do desenvolvimento urbano e industrial. Ao abrir espaço para uma canção engajada, marcada por uma renovação do samba, as gravadoras procuravam consolidar e diversificar suas posições num mercado em que o rock entrava com toda a força. O ano de 1960, não por coincidência, marca a consolidação desse gênero no mercado brasileiro, com o estouro comercial de Celly Campello.

Ainda em 1960, quando a Bossa Nova era mais comentada do que ouvida, dois

16 D. Treece. "Guns and Roses...", p. 11.

17 R. Castro, op. cit., p. 228.

compositores importantes, arautos da futura "Bossa Nova nacionalista", faziam sua estréia em fonograma: Carlos Lyra e Sergio Ricardo.

O caso de Carlos Lyra é emblemático acerca da situação do jovem músico de "Bossa Nova". Cansado do "amadorismo" e das promessas da Odeon, que não efetivava nem o disco com a turma da Bossa Nova nem com um contrato regular, Lyra mudou-se para a Philips que, agressivamente, passou a disputar os astros em potencial com a gravadora rival. Seu primeiro disco, *Bossa Nova de Carlos Lyra*, saiu em maio de 1960, portanto, na mesma época dos *shows* rivais. Surgia, assim, o segundo álbum que consolidava a idéia de movimento em torno da Bossa Nova.

Carlos Lyra, cuja contratação pela Philips provocou um certo escândalo na "turma" da Bossa Nova, ampliando o significado do cisma no grupo, lançava um LP assumindo o nome do movimento. Apesar disso, o clima geral do disco está mais para o velho samba-canção dos anos 50: os arranjos de Carlos Monteiro de Souza (maestro muito presente na MPB dos anos 60) não conseguiram criar a tessitura leve e vazada proposta por Tom Jobim. A voz de Carlos Lyra, de timbre muito agradável, mantinha uma empostação mais solene e retumbante, longe das sutilezas do fraseado de João Gilberto. O violão, menos compacto e percutivo e mais dedilhado, não assumia completamente a nova "batida". A ligação com o movimento ficava por conta do clima *cool* das canções, que já podia ser notado em canções anteriores à BN, interpretadas por Dolores Duran, Dick Farney ou mesmo Elizete Cardoso, rotuladas como "samba-canção". O repertório continha músicas de Carlos Lyra, demonstrando o talento composicional do jovem músico, percebido sobretudo na sutileza das melodias. A única exceção é a composição de Johnny Alf, "Rapaz de Bem", de 1955, muito próxima ao estilo *cool jazz*, abusando de "dissonâncias" e efeitos anticontrastantes. Apesar de ser considerado um dos fundadores da "canção engajada", nesse seu primeiro álbum Carlos Lyra trabalhou apenas com temas puramente românticos, sem nenhuma alusão, ainda que distante, aos temas nacionalistas e sociais, que marcariam seu álbum de 1963, ou seus trabalhos para a UNE (incluídos no LP *O Povo Canta* e no filme *Couro de Gato*, que serão analisados mais adiante).

Com Sergio Ricardo ocorreu o mesmo. Seu LP *A Bossa Romântica*, lançado pela Odeon, está muito mais para o samba-canção abolerado (aliás sua canção "O Bouquet de Isabel" pode ser considerada um dos *cânones* do gênero). Apesar disso, a marca de Tom Jobim nos arranjos conseguiu criar

um conjunto de canções com efeitos contrapontísticos mais próximos à proposta seminal de *Chega de Saudade*, embora as canções de Sergio Ricardo (todas as composições são dele), estruturalmente falando, estejam mais próximas do samba-canção do que dos sambas sincopados selecionados por João Gilberto e/ou compostos por Tom Jobim. Aliás, Sergio Ricardo era um dos compositores mais tecnicamente preparados, possuindo formação de conservatório: as soluções melódico-harmônicas nunca eram banais ou óbvias, mesmo quando remetiam a um gênero extremamente popular, como o bolero. Os temas de amor predominam e o gênero samba não chega nem a ser predominante, como no álbum de Carlos Lyra: das treze composições apenas três delas podem ser classificadas como samba. A voz potente e empostada de Sergio Ricardo também não remetia ao procedimento de Orlando Silva-João Gilberto, mesmo que ele se esforçasse para cantar "naturalmente", sem "operismos" ou ornamentos vocais de outro tipo.

A consolidação do termo (Bossa Nova) ajudou a estimular ainda mais as aglutinações a favor ou contra o movimento: rapidamente o "samba moderno" passou a ser visto como a antítese do "samba quadrado", ou seja, aquele samba com um ataque percutivo e divisões rítmicas bem definidas. Mas, para além de uma questão de gosto, o surgimento de uma preocupação "conscientizadora" em alguns músicos identificados com a BN colocava uma questão mais profunda: "O desafio encarado pela música [...] era como superar a distância social e cultural na qual a nova situação política tinha colocado, entre a vanguarda artística pós-Bossa Nova e a classe operária, os camponeses, e suas tradições" (18). Não bastava contrapor a possível influência do rock, mas também ampliar os públicos e os materiais sem abrir mão do espaço conquistado pela BN.

A vontade de se popularizar, à medida mesmo que se afirmava como nacional, exigia não só uma agressividade em relação ao rock, mas também um redimensionamento da relação com a tradição, com o "samba quadrado" do morro. Algumas obras importantes traduzem esse novo projeto.

Em 1961, o lançamento em fonograma da música "Quem Quiser Encontrar o Amor", autoria de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretada por este último, foi considerado um marco na tentativa de criação de uma "Bossa Nova participante", ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional. A letra rompia com o elogio do "estado de graça" da BN, em cujas canções a figura do "amor" surge como um corolário do estado musical-existencial do ser. Nesta canção, em particular, o "amor" surge como fruto de sofrimento e luta.

O arranjo que incluía um acompanhamento de violão, que marcava uma divisão rítmica mais definida, um acento mais "afro" (como foi dito na época) e alguns timbres do samba "quadrado", como o uso do trombone, tradicional instrumento de "gafieira". Apesar disso, a BN se fazia presente: a interpretação de Geraldo Vandré não rompia com a Bossa Nova, evitando os exageros vocais, e o próprio arranjo não reforçava o papel dos instrumentos de percussão, a não ser na introdução.

Na verdade, "Quem Quiser Encontrar o Amor" surgiu em função do filme *Couro de Gato*, curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, produzido pela UNE, em 1960. O filme narra as aventuras dos favelados para conseguir fabricar tamborins artesanais para o carnaval, utilizando-se do couro dos referidos animais. Entre a versão do disco citado e a do filme, notam-se algumas diferenças. A primeira entrada da canção, como trilha sonora, ocorre em canto coletivo apoiado na bateria, num retorno ao "samba quadrado". O arranjo de Carlos Monteiro valorizava o contraponto do tema cantado com o trombone (instrumento típico do "samba de gafieira") e a percussão, saindo dos timbres predominantes da BN. A participação de coro de escola de samba também valorizava a entoação tradicional do samba (o que não é destacado na versão de Geraldo Vandré).

18 D. Treece, op. cit., p. 14 (tradução do autor).

Ao lado de "Zelão" (composição de Sergio Ricardo), "Quem Quiser Encontrar o Amor" tornou-se uma variante do paradigma bossa-novista, lançando as bases para uma canção "nacionalista e engajada", partindo das "conquistas" estéticas da Bossa Nova. "Zelão" contava a história de um favelado que perde tudo numa chuva e só pode contar com a solidariedade dos outros habitantes do morro: "Todo morro entendeu quando Zelão chorou/ ninguém riu nem brincou/ e era carnaval". O desenvolvimento melódico de "Zelão" consistia de três partes diferentes, na forma A-B-C-A, pouco usual na canção "popular", mais ligada à forma A-B-A. O primeiro tema melódico, que acompanha a primeira estrofe, musicalmente mais assimilável, acentua os tons melancólicos da canção. O tema C, mais difícil e indefinido, se sustenta sobre acordes de nona e décima-primeira, que acentuam o efeito de "dissonância", considerada a principal característica da BN. Em outras palavras, mesmo trazendo de volta o tema do "morro", "Zelão" trabalha com uma base musical que pode ser considerada "bossa-novista" e dificilmente poderia ser considerada um "samba quadrado", tanto do ponto de vista harmônico, como pela interpretação que lhe deu Sergio Ricardo.

Há um aspecto importante: as duas canções trabalham com uma série de imagens poéticas que se tornaram recorrentes na canção engajada: a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador (19).

Por volta de 1962, o legado da Bossa Nova já havia sido reprocessado na forma de um "samba moderno e participante", cujos criadores principais foram Carlos Lyra e Sergio Ricardo. Restava, porém, o problema da realização da obra junto ao público. As tentativas de criar sobre o material de "raiz" não eram tão simples, embora não faltassem tentativas de aproximação e parceria dos sambistas do "asfalto" com os do "morro".

Os anos de 1962 e 1963 caracterizaram-se pela demarcação de fronteiras, muitas vezes postiças, entre a BN "jazzística" e a BN "nacionalista". A questão foi potencializada pela consagração da Bossa Nova no mercado internacional, ocorrida exatamente no mesmo período. No final de 1962, em 21 de novembro, a Bossa Nova foi a atração principal de um evento que acirrou ainda mais as polêmicas em torno do caráter nacionalista ou não do novo gênero. Com a produção de Sidney Frey, *manager* da gravadora norte-americana Audio Fidelity, foi realizado o polêmico *show* de Bossa Nova, no Carnegie Hall, em Nova York. O evento foi organizado pelo conselheiro do Itamaraty, Mario Dias Costa, colega de Vinicius de Moraes que, na época, era membro do corpo de Relações Exteriores do Brasil. O próprio Itamaraty se encarregou do fornecimento das passagens e recursos para viabilizar o espetáculo, visando "mostrar aos norte-americanos, sem receber um único dólar, a verdadeira Bossa Nova" (20). Há algum tempo, os clássicos da BN eram gravados por músicos norte-americanos, e a presença de brasileiros no Carnegie Hall deveria confirmar o prestígio da BN nos EUA e consolidar sua presença no mercado internacional. No total, 22 músicos participaram: Tom Jobim, Carlos Lyra, Agostinho dos Santos, João Gilberto, Luis Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Milton Banana, Maurício Marconi, O Sexteto de Sergio Mendes, Oscar Castro Neves e Quarteto, Sergio Ricardo.

O *show* no Carnegie Hall acabou se transformando num marco para as discussões sobre a Bossa Nova. Para os detratores, o "fiasco" ajudava a desmascarar o charlatanismo do movimento. Para os nacionalistas, ficava claro a necessidade de afirmar uma corrente da BN que não fosse diluída no jazz, pela própria força do mercado norte-americano, que bem ou mal se abria aos músicos brasileiros. E para os bossa-novistas mais próximos ao jazz, como o Sexteto de Sergio Mendes e o próprio conjunto de Oscar Castro Neves, o evento foi uma oportunidade de mostrar competência técnica e um certo tipo de

19 Aspecto que será explicitado mais tarde, em 1968, por W. Galvão no texto "MMPB: uma Análise Ideológica".

20 "BN Desafina nos EUA", in *O Cruzeiro*, 8/12/62.

música brasileira mais assimilável pelo público norte-americano.

Para João Gilberto e Tom Jobim, o *show* marcou a entrada no mercado norte-americano, de início tumultuada, mas que acabou consagrando esses músicos no exterior, onde desenvolveram boa parte da sua carreira. Mas esse aspecto também trazia consigo uma situação paradoxal: os dois "fundadores" da BN acabaram, em certa medida, entrando para o *index* dos artistas e intelectuais mais nacionalistas, como exemplo de Bossa Nova antipopular e "entreguista". Dos "pais fundadores", só Vinicius de Moraes conseguiu manter seu prestígio intacto junto aos nacionalistas de esquerda, sendo um dos arautos da "nacionalização" da Bossa Nova, a partir de 1962. Nelson Lins e Barros, compositor e ideólogo da UNE, desqualifica o "segundo nascimento da Bossa Nova" (como ele chama o *show* de Nova York) como uma tentativa de adaptar o gênero ao mercado americano, diluindo-se completamente nas imitações do jazz (21). De qualquer forma, para os artistas mais independentes das amarras ideológicas, Tom Jobim e João Gilberto permaneceram como referências de música popular ao longo da década. Esse foi o caso, por exemplo, tanto de Edu Lobo, que sempre declarou sua admiração por Tom Jobim, como de Caetano Veloso, em boa parte responsável pelo resgate de João Gilberto como figura central da MPB.

A assimilação da BN nos EUA, cujo *show* do Carnegie Hall foi a grande vitrine, se desdobrou em duas direções: uma reelaboração musical por parte de artistas ligados ao jazz (diluindo a batida de samba que resistia na BN até então) e uma padronização de sua célula rítmica básica visando a criação de uma nova dança de consumo. O próprio Sidney Frey assumiu este objetivo: "A permanência da BN depende muito da aceitação da dança; ninguém se reunirá simplesmente para ouvir BN a não ser em concertos. Se não gostarem da dança, a música por certo morrerá" (22).

Ao mesmo tempo que se abriu um amplo mercado de trabalho para os artistas brasileiros, em nível mundial (a maioria dos artistas citados seguiu carreira no exterior), criou-se um pólo de conflito entre aqueles artistas que se pensavam comprometidos com a afirmação de uma cultura nacional. O acirramento das posições ideológicas e dos conflitos sociopolíticos no Brasil, durante o governo João Goulart, obrigava um posicionamento mais definido, contendo, porém, um dilema: era preciso rejeitar a Bossa Nova, sem rejeitar a Bossa Nova. Inegavelmente, a BN era um estilo musical aceito pela juventude universitária e pelos músicos mais talentosos. Portanto era preciso demarcar uma BN jazzificada de uma "outra" BN nacionalista, ligada à tradição do samba. Após o *show* do Carnegie Hall essa questão se transforma no grande impasse da música popular renovada.

Vinicius de Moraes, que passou a ser identificado com a linha "nacionalista", declarou, logo depois da entrada da BN no mercado americano:

"Os leões-de-chácara do samba tradicional vibraram com o suposto revés da BN [...] mas ela continua triunfando em toda a parte nos EUA e Europa. Esse antagonismo Bossa Nova e Bossa Velha existe mas não entre todos. Da nossa parte não há nenhum sentimento de separação [...] João Gilberto sempre cantou bossa antiga . Por outro lado, Ciro Monteiro adora João Gilberto. Eu gosto muito de Pixinguinha [...]. Na BN há duas linhas principais: a linha brasileira e a linha jazzística. O pessoal da linha brasileira (eu, Tom, Baden, Carlos Lira, Menescal) está cada vez mais identificado com os temas tradicionais, pesquisando as fontes brasileiras. O pessoal da linha jazzística são Sergio Mendes, irmãos Castro Neves, Luis Carlos Vinhas, Trio Tamba. Sergio Ricardo é um caso à parte. Não obstante, está bem próximo à BN" (23).

Os artistas formados em torno da BN encontravam-se numa encruzilhada: não poderiam se fechar para o mercado internacional, até porque a popularidade da Bossa Nova e o mercado fonográfico brasileiro, naquele momento, ainda não garantiam uma auto-suficiência profissional.

21 N. L. Barros, "Bossa Nova: Colônia do Jazz", in revista *Movimento*, nº 11, p. 13.

22 Apud *O Cruzeiro*, 9/2/1963.

23 Idem.

Por outro lado, não poderiam negligenciar os compromissos com o Brasil, como artistas pressionados por um momento político extremamente delicado. Evidentemente, este impasse era tanto maior quanto fosse a identificação com a ideologia nacionalista e a crença nas reformas sociais que mobilizava boa parte da sociedade. Além disso, como já afirmei, a Bossa Nova, vista como um subgênero do samba, tinha um grande potencial de crescimento junto ao público jovem universitário que passava a se interessar por música brasileira. Nesse sentido, é compreensível que num momento de tensões ideológicas e políticas extremamente agudas reforçavam-se os elos da nova música com as tradições nacionais. Este era o ponto básico para sair do "impasse" estético-ideológico, que se tornara mais complicado depois do *show* do Carnegie Hall, na medida em que a BN se tornava referência para o mercado musical internacional.

Era sintomático que em 16 de dezembro, pouco depois do *show* do Carnegie Hall, foi organizada a I Noite da Música Popular Brasileira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O *show* foi produzido pelo CPC/UNE, e a sua proposta básica era apresentar uma resenha da história do samba carioca. Reunia nomes importantes, como Pixinguinha, Vinicius de Moraes e a bateria da Escola de Samba Portela. A saída do "impasse", a pré-condição para retomar a "evolução", era o reencontro com a tradição. Os artistas e ideólogos da BN "nacionalista" pareciam ter encontrado um tipo de comportamento musical (conjunto de procedimentos criativos, interpretativos e receptivos) que deveria dar conta dos desafios colocados pelo momento histórico e pela singular situação da música na sociedade brasileira.

Os neofolcloristas, que não viam com simpatia a aproximação entre bossanovistas e sambistas populares tradicionais, não perdoaram:

"Levados ao apartamento que Nelson (Lins e Barros) dividia com Carlos Lyra, na Rua Francisco de Sá, em Copacabana, os compositores Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti foram convidados a mostrar a sua ignorada produção diante do excitado interesse dos dois compositores de Bossa Nova [...]. Esses encontros – que marcaram o lançamento dos humildes compositores Cartola e Nelson Cavaquinho como os representantes oficiais do samba tradicional perante a classe média [...] – revelaram seu fracasso na hora dos músicos das duas tendências musicais tocarem juntos [...] os acordes compactos à base de dissonâncias, do violão Bossa Nova, não se casavam com a baixaria do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão de Nelson Cavaquinho, que beliscava as cordas numa acentuação rítmica das tônicas absolutamente pessoal" (24).

A questão, obviamente, é mais complexa do que simplesmente definir essa atitude dos compositores como paternalista ou populista, como afirma José Ramos Tinhorão. O que estava em jogo era a necessidade de buscar novos materiais para a BN, não tanto de "tocar junto" com os compositores populares. Na verdade, ao longo da década de 60, ocorreram dois movimentos, paralelos e complementares, séries históricas diferentes, mas que acabaram como vertentes formativas da redefinição de MPB: por um lado, movimento cada vez mais ligado à indústria fonográfica e televisual, que tentou mesclar elementos da técnica interpretativa da BN a padrões de escuta populares (não apenas os sons que vinham do morro e do sertão, mas também elementos do antigo bolero e do jazz); por outro lado, certos músicos, de origem social mais humilde, beneficiaram-se do interesse geral pela música brasileira, vislumbrando a possibilidade de mostrar o seu trabalho ao grande público. Eles ocuparam franjas de mercado e chegaram ao disco (como intérpretes ou como compositores). Este parece ter sido o caso dos sambistas "do morro" e de alguns intérpretes como Clementina de Jesus.

O impasse oriundo das tarefas autoimpostas pelos músicos nacionalistas se acirrava: ampliar materiais sonoros, consolidar o "público jovem" e conquistar

24 J. R. Tinhorão, *Pequena História da Música Popular*, p. 239.

novos públicos (sobretudo as faixas de audiência das rádios populares, ainda direcionadas para os sambas-canções e intérpretes da "velha guarda"). Todos esses objetivos deveriam informar o compositor popular que desejasse contribuir para o debate e atingir dois objetivos básicos: a conscientização ideológica e a "elevação" do gosto médio (uma meta que os bossa-novistas sempre perseguiram). Portanto, as temáticas mais românticas ou mais políticas deveriam se submeter a estes objetivos. Na visão dos ideológos da BN nacionalista, vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminhavam lado a lado. Nesse sentido, entravam em choque com os termos do Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (25) que, por esta razão, não encontrou uma grande receptividade entre os músicos.

No mesmo momento histórico que os músico eruditos de vanguarda tentavam se livrar do PCB para desenvolver uma pesquisa musical mais livre e vislumbravam na música popular um território menos preconceituoso em relação às inovações, os músicos populares (a maior parte oriundos da Bossa Nova que se desagregava como movimento) buscavam no reencontro com a tradição nacional-popular a superação dos seus impasses. Portanto, sob o leque de influência do mesmo PC, mesmo sem uma vinculação orgânica mais direta (ao menos no caso da música popular), ocorreu, entre 1962 e 1963, o cruzamento de perspectivas radicalmente diferentes e que mais tarde iriam se degladiar na arena dos festivais: o "nacionalismo" e a "vanguarda". Não por coincidência os mesmos protagonistas desse primeiro debate iriam voltar a trocar provocações, sobretudo a partir de 1966 e 1967.

O surgimento do Manifesto do CPC/UNE, em fins de 1962, tentava disciplinar a criação engajada dos jovens artistas. Como tarefa básica, na medida em que o governo João Goulart assumia as Reformas de Base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver uma consciência popular, como base da libertação nacional. Mas, antes do povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal.

Mas estas questões não foram muito bem assimiladas na música popular… Se intelectuais do movimento estudantil, como Nelson Lins e Barros, tentavam incorporar a Bossa Nova como um substrato legítimo da música engajada e conscientizadora, as posições veiculadas pelo Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE, elaborado por volta de 1962, deixavam os jovens músicos numa posição delicada. Ao contrário do que afirmara Carlos Lyra, numa das reuniões inaugurais do CPC, assumindo-se como "burguês", o Manifesto insis-

25 Seu texto-base foi redigido pelo economista Carlos Estevam Martins e apresentado em outubro de 1962. O texto na íntegra foi reproduzido em: H. B. Hollanda, *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde*, pp. 121-44.

tia que "ser povo" era uma questão de opção, obrigatória ao artista comprometido com a libertação nacional. Abandonar o "seu mundo" era o primeiro dever do artista "burguês" que quisesse se engajar.

Vejamos alguns trechos importantes do Manifesto do CPC da UNE, cujas bases foram redigidas por um intelectual desligado da criação artística propriamente dita, o economista Carlos Estevam Martins:

"Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo [...]. Com efeito, seria uma atitude acrítica e cientificamente irresponsável negar a superioridade da arte de minorias sobre a arte das massas no que se refere às possibilidades formais que ela encerra" (26).

Não havia dúvida, conforme o Manifesto do CPC: a arte de elite é superior, "formalmente", à arte popular e oferece mais "possibilidades formais" ao artista. Portanto, o que se priorizava na obra não era a sua qualidade estética, mas um veículo ideológico adequado ao conteúdo nacionalista em questão.

Sobre o procedimento formal que deveria culminar na obra de arte, o Manifesto separava dois planos distintos:

"Por um lado ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular [...]. Outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista revolucionário consiste no trabalho constante de aferir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas. Certamente mais rigorosas e implacáveis as regras que dirigem o processo de comunicação com as massas do que aquelas que facilitam o entendimento com as elites".

Portanto, o procedimento sugerido visava direcionar o artista-intelectual engajado para a busca de sua inspiração nas "regras e modelos dos símbolos e critérios de apreciação" das classes mais populares, vistas como a base (geralmente "inconsciente") da expressão nacional-popular. O objetivo era facilitar a "comunicação" com as massas, mesmo com o prejuízo da sua "expressão" artística, a partir de procedimentos básicos: 1) adaptando-se aos "defeitos" da fala do povo; 2) submetendo-se aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como "meio" e não como "fim"; 4) entendendo a arte como socialmente limitada, parte de uma superestrutura maior.

Estes critérios, se confrontados com as bases musicais dos jovens de classe média, revelam uma certa inadequação ao tipo de canção engajada que se forjava. A submissão da "forma" ao "conteúdo" e da "expressão" à "comunicação" significava uma ruptura total com as bases convencionais da Bossa Nova, formadora e inspiradora dos principais criadores musicais simpatizantes do CPC. Por outro lado, o Manifesto indicava um caminho contrário, muito mais próximo à posição dos "folcloristas", inimigos da Bossa Nova.

Muitos desses criadores se recusaram a exercer o "populismo" cultural, revelando uma complexidade de posições estéticas e ideológicas num segmento de criação tido, mais tarde, como homogêneo e monolítico. Podemos perceber essa tensão no episódio envolvendo o compositor Carlos Lyra. Segundo seu depoimento, a idéia inicial do primeiro núcleo do futuro CPC, reunido em 1961, foi a criação de um "Centro de Cultura Popular", o que foi vetado por ele. A inversão da sigla não foi mero capricho do compositor, conforme suas próprias palavras: "Eu, Carlos Lyra, sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço [...] faço Bossa Nova, faço teatro [...] a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo" (27).

O caminho oposto foi esboçado por músicos que buscavam uma BN nacionalis-

26 Apud, H. B. Hollanda, op. cit., p. 143.

27 Depoimento de Carlos Lyra em: J. Barcellos, *CPC da UNE: Uma História de Paixão e Consciência*, p. 97.

ta ou uma canção engajada, no sentido amplo da palavra. Carlos Lyra, Sergio Ricardo, Nelson Lins e Barros (que também era compositor), Vinicius de Moraes e outros afirmavam a música popular como meio para problematizar a nação e "elevar" o nível musical popular. Na sua perspectiva a ideologia nacionalista era um projeto de um setor da elite que, a médio prazo, poderia beneficiar a sociedade como um todo, e a "subida ao morro" visava muito mais ampliar o leque expressivo de sua música do que mimetizar a música popular das classes populares. Essa perspectiva foi mais determinante até 1964, quando a conjuntura mudou e levou alguns artistas de esquerda a se aproximar das matrizes populares de cultura como uma reação ideológica ao fracasso da "frente única".

Um ponto deve ser sublinhado: mesmo que em alguns momentos e obras específicas alguns músicos engajados tentassem realizar os preceitos do Manifesto do CPC, este conjunto de formulações estéticas e ideológicas pouco informou a produção musical do campo que mais tarde ficou conhecido genericamente como "canção de protesto nacionalista". Aliás, áreas como o cinema, as artes plásticas e a música (popular e erudita) pouco foram influenciadas – esteticamente falando – pelo Manifesto do CPC. Talvez os casos da poesia e do teatro devam ser melhor analisados, pois nestas áreas a busca da comunicabilidade e o mimetismo das formas artísticas populares parecem ter sido um procedimento mais presente.

Em primeiro lugar, a perspectiva homogeneizadora, que diluiu os matizes dos diversos tipos de canção engajada, é questionável, pois desconsidera diferenças musicais importantes, limitando-se à utilização de um vago critério temático para classificá-las. Mesmo a busca da comunicabilidade e um certo "conteudismo" que notamos, por exemplo, em Geraldo Vandré, devem ser cruzados com outros elementos históricos, como os imperativos oriundos do mercado fonográfico, aos quais o compositor paraibano sempre esteve atento. A presença do Manifesto para a música engajada sempre esteve num plano muito difuso, mais como uma "carta de intenções" ideológicas do que como um documento de regras técnico-estéticas. Antes da consagração do compositor de "Disparada", aquilo que mais se aproxima do Manifesto pode ser visto no LP produzido pelo CPC, intitulado *O Povo Canta,* ou no trabalho de Ary Toledo, que até o final da década insistiu em produzir peças irônicas, miméticas e lineares, cujo tema se ligava a um nacionalismo populista já deslocado historicamente.

O LP *O Povo Canta* pode ser visto como uma tentativa de constituir uma música engajada de cunho exortativo e didatizante, que não chegou a se constituir num gênero valorizado no processo de institucionalização da MPB ao longo dos anos 60. O LP de oito polegadas trazia cinco faixas: "O Subdesenvolvido" (Carlos Lyra/Francisco de Assis), "João da Silva" (Billy Blanco), "Canção do Trilhãozinho" (Carlos Lyra /Francisco de Assis), "Grilheiro Vem" (Rafael de Carvalho), "Zé da Silva" (Geny Marcondes/Augusto Boal).

"O Subdesenvolvido" tematizava as agressões "imperialistas" sofridas pelo Brasil, construindo-se como uma espécie de suíte (fado, marcha, valsa, fox e rock balada) cortada pelo bordão "subdesenvolvido", cantado em coro. A letra oscila entre a denúncia e o deboche, remetente à tradição do teatro de revista carioca (aliás, uma das fontes de certas canções engajadas daquele período). "João da Silva", um samba, também mantém o tom de crítica ao "imperialismo", mostrando didaticamente quantos produtos estrangeiros o "homem comum" de classe média consome no seu dia-a-dia, terminando por assimilar a cultura norte-americana ("diz que não gosta de samba e acha o rock uma beleza"). "Trilhãozinho", um samba/boogie-woogie, parodia a inveja do brasileiro em relação ao poder das divisas norte-americanas, alterando o gênero musical em função da fala do nacionalista (um samba tipo Bossa Nova) e da fala do imperialista (boogie). O coco, gênero nordestino, é escolhido para louvar a resistência coletiva dos posseiros

urbanos, vítimas do "grilheiro" que quer tomar o terreno onde vivem. A sanfona e a percussão nordestina (triângulo, bumbo) criam um clima de forró, de festa, na qual, de antemão, fica celebrada a vitória do povo. A última faixa, "Zé da Silva", criticava as "liberdades burguesas" que, para o trabalhador despossuído, pouco interessavam, na visão da juventude de esquerda. A canção tem um clima brechtiano, com quebras de andamento para acentuar o efeito dramático e alternância entre refrão (pergunta do coro: "Zé da Silva é um homem livre/ o que ele vai fazer?") e estrofe (tentativa de resposta: "sem comida, liberdade é mentira, não é verdade").

Este clima de elogio ingênuo ao "povo", ainda despojado da forma épica que esta categoria assumirá nos dois anos que antecederam a radicalização de 1968, serviu de base para outras tentativas de partir do paradigma do velho "teatro de revista" (alternando paródias políticas, humor ingênuo), mesclado com as intenções pedagógicas e exortativas da nascente canção nacionalista e engajada. Apesar de contar com músicos reconhecidos (Carlos Lyra, Billy Blanco), este tipo de canção não chegou a constituir um filão valorizado pela corrente principal da canção nacionalista/ engajada, que desembocará na MPB. Mesmo o espetáculo *Opinião*, que poderia ser classificado dentro dessa estrutura geral, acabou se constituindo a partir de um repertório mais enraizado nos gêneros populares (samba tradicional, gêneros nordestinos) e, em alguns casos, tendo um tratamento musical mais próximo à BN, onde o humor e as críticas assumem um tom mais grave e não chegam a hegemoneizar o espetáculo. A revista *Pobre Menina Rica* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), "encenada" em 1963 e gravada em fonograma em 1964, tentou dar continuidade à proposta de "revista-engajada", mesclada neste caso com temas românticos e melodias mais sofisticadas. A carreira individual de Ary Toledo, cantor e humorista, que chegou a flertar com o CPC da UNE e participar de alguns festivais da TV, também pode ser vista como uma continuidade desse gênero.

Mas, em linhas gerais, mesmo os artistas que buscaram assimilar o material folclórico e popular de acordo com suas propostas engajadas não ficaram dentro dos limites do Manifesto. A Bossa Nova continuou sendo um referencial fundamental, ainda que criticada pelo seu "conteúdo alienado".

Um dos primeiros equacionamentos mais sistematizados do impasse entre a Bossa Nova e as tradições populares do samba foi do compositor e intelectual ligado ao movimento estudantil, o já citado Nelson Lins e Barros. No artigo publicado na revista *Movimento,* editada pela União Nacional dos Estudantes, em outubro de 1962, Nelson enfatizava que a música brasileira, mesmo após o surgimento da Bossa Nova, estava num impasse ao mesmo tempo estético e ideológico, que se manifestava em várias situações dicotômicas: "Há o choque entre as regiões subdesenvolvidas e as expressões culturais dos grandes centros industriais, dominados pelo Rio de Janeiro. Há o choque entre o valor artístico, como expressão cultural das classes, e o valor comercial, da música como mercadoria. Há o choque entre a música brasileira e a música estrangeira. Todos eles se interdependem e resultam das contradições econômicas existentes" (28). E concluía, advertindo que, caso não fossem "encontradas as soluções", a música brasileira sofreria três conseqüências: a) a "música autêntica", regional desapareceria; b) a música das elites continuaria hermética, sem ser propriamente música brasileira; c) a música comercial seria dominada pela música americana.

Alguns meses mais tarde, num artigo na mesma revista, em 1963 (29), Nelson Lins e Barros relativizou a sua preocupação, tentanto resgatar algum tipo de possibilidade político-ideológica na Bossa Nova. O autor destacou que a BN teve um duplo nascimento: 1959 e 1963. A primeira data corresponde ao "nascimento" propriamente dito do "gênero", com o lançamento das músicas "Desafinado" e do álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto, que foi visto como uma síntese dos novos procedimentos criativos e expressivos de um grupo de jo-

28 Nelson Lins e Barros,. "Música Popular e Suas Bossas", in revista *Movimento*, 6, outubro/ 1962, p. 26.

29 Idem, "*Bossa Nova*: Colônia do Jazz", op. cit.

vens músicos. A segunda data – 1963 –, conforme Lins e Barros, marcou a reelaboração da BN original pela indústria cultural norte-americana, com a "jazzificação" dos seus componentes musicais, sendo então reexportada para o mercado brasileiro e mundial. Nelson Lins e Barros resgata a "primeira BN", que avançava musicalmente sem deixar de ser "nacionalista": "Era preciso fazer um samba brasileiro de boa qualidade: acabar com o bolero, com a insuportável música de carnaval, com o cafajestismo barato dos quadrados" (30).

Nesse artigo, portanto, Lins e Barros, na qualidade de um artista-intelectual ligado à esquerda nacionalista, dignifica a "primeira BN", como a base de um novo procedimento de criação musical. Mesmo assim, ele destaca o "impasse" daquele tipo de música, indicando ao mesmo tempo o seu "salto" qualitativo:

"No processo de conscientização da realidade brasileira a BN tomou, como tinha que ser, uma posição nacionalista. E entre o dilema da promiscuidade ou alienação, seguiu o terceiro caminho, o único caminho da arte popular: o de ser um meio de expressão do povo, crescendo com ele, e principalmente, servindo a ele [...]. Essa nova Bossa é a ponte, é a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão, em uma sociedade melhor que vamos ver, talvez, não muito longe" (31).

Dois textos, separados por apenas alguns meses, parecem expressar não só o pensamento de um autor específico, ligado à música popular no meio estudantil, mas uma verdadeira síntese programática, aceita por muitos intelectuais e artistas, como Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Superado o pessimismo em relação às possibilidades da BN, marcante no primeiro texto, Lins e Barros acreditava que os músicos nacionalistas engajados poderiam superar o impasse pelo próprio "processo de conscientização" que se acreditava em marcha, por volta de 1963, auge das mobilizações em torno das Reformas de Base. Coerente com a proposta do Centro Popular de Cultura da UNE, criado oficialmente no final de 1962, Lins e Barros tentou traduzir os termos do Manifesto da entidade tendo em vista as especifidades da criação musical "popular". Sua argumentação deixa transparecer toda a tensão interna do debate estético/ideológico da esquerda nacionalista, oscilando entre a "pedagogia dos sentidos" (ainda que motivada ideologicamente) e a exortação política (em que não se colocava o problema da busca de uma excelência estética). Estes dois pólos marcariam o debate musical ao longo da década, com uma leve predominância da primeira forma de encaminhamento.

O jovem artista engajado, nacionalista e de esquerda, deveria estar apto para produzir uma arte que fosse nacionalista e cosmopolita, politizada e intimista, comunicativa e expressiva, rompendo, inclusive, os limites propostos pelo Manifesto do CPC. O avanço da "frente popular" pelas reformas parecia ter encontrado sua homologia no mundo das artes e da cultura. Mais do que um espelho, a canção engajada pré-64 deveria ser o caleidoscópio que reordenaria a consciência nacional.

A equação proposta por Nelson Lins e Barros pareceu encontrar eco nos trabalhos que procuravam objetivar, na forma de canções, os termos do impasse, apontando para soluções estéticas. Mas essas propostas não estavam isentas de contradições, na medida em que estavam inseridas num mercado musical bastante complexo e deveriam atender parte de suas demandas.

Dois álbuns fonográficos podem ser destacados como sínteses criativas que procuraram objetivar, na forma de composição, interpretação e seleção de repertório, as precepções desenvolvidas no debate citado anteriormente: *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra (Philips, 1963), e *Um Senhor de Talento*, de Sergio Ricardo (Elenco, 1963). A tentativa de estabelecer as bases estéticas e ideológicas de uma Bossa Nova "nacionalista", que correspondesse às expectativas da juventude de esquerda que se engajava no processo de Reformas de Base do governo Jango, encontrou, nos dois álbuns acima citados, sua expressão mais delineada.

30 Idem, ibidem, p. 14.

31 Idem, ibidem, p. 15.

Carlos Lyra, àquela altura, tentava encontrar uma expressão musical para o que ele chamava de "sambalanço", um rótulo que servia, segundo suas próprias palavras, "para delinear dentro do movimento aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular dentro de suas fontes" (32). Com efeito, as temáticas das canções, dominadas pelo tema do amor romântico no primeiro disco, migram para temas de acento mais social ou ideológico: das 14 faixas, apenas em quatro não encontramos nenhuma alusão indireta a estes problemas ("Gostar ou Não Gostar", "Sem Saída", "Promessas de Você" e "Se É Tarde me Perdoa"). Em canções líricas, como "Quem Quiser Encontrar o Amor" e "Mundo à Parte", o tema do "amor" se mescla à crítica ao individualismo e ao subjetivismo, aludindo indiretamente aos temas identificados com a Bossa Nova "clássica". Nas outras faixas – "Depois do Carnaval", "Influência do Jazz", "Aruanda", "Marcha da 4ª Feira de Cinzas" e "Maria do Maranhão" – foram lançadas as bases para o que mais tarde será chamado de "canção de protesto" brasileira (rótulo que, como já disse, deve ser melhor examinado). O caso de "Marcha de 4ª Feira..." foi exemplar: regravada após o golpe militar por Nara Leão e Elis Regina, esta marcha-rancho se converteu num paradigma musical de crítica ao regime militar. A frase inicial ("Acabou nosso carnaval...") parecia resumir o anticlímax que tomou conta da esquerda como um todo.

Se a postura ideológica ficava bem delineada nos temas e nas letras das canções, quando analisamos os parâmetros musicais propriamente ditos, o quadro se complica um pouco. Os arranjos de Luis Eça misturaram os quartetos bossa-novistas (baixo, bateria, piano, violão, com toques de flauta), naipes orquestrais compactos (sobretudo cordas e metais) e percussão com sotaque mais caribenho do que brasileiro (gênero que nos EUA se chamava *latin jazz*). O efeito instrumental acaba tendendo para o grandiloqüente, com os naipes de cordas utilizando glissandos e os metais atacando a todo volume em algumas seções rítmicas. As entradas orquestrais lembram os musicais da Brodway, onde se misturavam elementos do Romantismo com *hot-jazz*. A marcação rítmica em algumas faixas, utilizando-se de piano e bongô ("Influência do Jazz", "Mundo à Parte", "Maria do Maranhão"), acaba alterando sutilmente a célula rítmica do gênero escolhido (samba, nas duas primeiras, e toada, na segunda), dando-lhes uma coloração caribenha (mambo e bolero, no caso de "Maria..."). Mesmo em "Aruanda", definida pelo autor como um maracatu, o sotaque jazzístico/caribenho é marcante.

Não se pode dizer que Carlos Lyra fosse um purista. Mas, de qualquer forma, havia um discurso de "nacionalização" da BN que encontrava seu limite na própria dinâmica artística (a formação do compositor e dos músicos que o acompanhavam) e mercadológica (os interesses das gravadoras em diluir a BN no mercado de *latin jazz*, na medida em que Cuba já não podia fornecer mais suas músicas para o mercado americano). A tensão decorrente desse contraste entre as intenções ideológicas e o resultado musical marca o início de um processo que vai se tornar mais complexo, na medida em que o mercado "brasileiro" de MPB vai se ampliando e as gravadoras começam a interferir ainda mais na disseminação de fórmulas e comportamentos musicais. A particularidade da canção engajada/nacionalista brasileira reside justamente nesse processo, e traz em si as contradições da nossa modernização: a afirmação nacional, modernizante e desenvolvimentista, inserida no capitalismo internacional monopolista. A nostalgia folclorizante e a paranóia da diluição na cultura estrangeira eram os pólos opostos, mas também complementares, desse processo. O LP de Carlos Lyra acabou sendo uma formulação incipiente desses problemas, contraface do dilema da esquerda nacionalista. Nesse sentido, seu álbum acabou sendo mais fiel às contradições da sociedade brasileira do que a proposta exortativa e pedagógica do LP *O Povo Canta*.

O LP de Sergio Ricardo, lançado na mesma época, também ajudou a formular as bases da canção nacionalista engajada,

32 Texto da contracapa do LP *Depois do Carnaval*, Philips, 1963.

no seu primeiro momento. Muitas faixas se tornaram clássicos dessa corrente musical: "Enquanto a Tristeza Não Vem", "Barravento", "Esse Mundo É Meu", entre outras. Diferente do LP de Carlos Lyra, os arranjos – a cargo de Carlos Monteiro de Souza – são mais despojados e conseguem assimilar as tessituras vazadas, propostas por Tom Jobim, em *Chega de Saudade* (o que não havia acontecido nos arranjos de Carlos Monteiro para o primeiro LP de Carlos Lyra). Os gêneros escolhidos, na sua maioria sambas, incluindo os de "roda" e de "morro" (como em "Esse Mundo é Meu" e "Terezinha de Jesus"). Complementando essa incorporação do material musical mais tradicional e étnico, os arranjos mesclavam instrumentos de "escolas de samba" (tamborim, pandeiro, cuíca, agogô) com timbres bossa-novistas (madeiras, trio jazzístico). Este padrão será determinante para a configuração da sonoridade básica da MPB, até o advento do Tropicalismo, quando houve uma mudança significativa no padrão instrumental do conjunto das canções. Aliás, esse padrão de sonoridade esteve intimamente relacionado com o padrão imposto pela gravadora Elenco, de Aluisio de Oliveira, copiado em parte pela Philips. As duas praticamente monopolizaram o campo da MPB nascente e ajudaram a determinar o que passou a se entender como tal, em meados da década de 60.

Certos paradigmas musicais serão determinantes nos próximos anos, além das escolhas temáticas que privilegiavam o "morro" como depositário das virtudes libertárias. Na faixa "Barravento", a estrutura canto-resposta formatava a canção, remetendo aos cantos de trabalho, e também de lamento, cujo bordão é a palavra "Barravento". Na faixa "Esse Mundo é Meu", regravada por Elis Regina dois anos mais tarde (sob outra roupagem), Sergio Ricardo canta acompanhado apenas por um coro de escola de samba (caracterizado pelo registro agudo e pelos timbres "sujos" do "coral popular", formado por vozes femininas) e por instrumentos de percussão "afros", criando um clima de terreiro que se mesclava a uma melodia pungente e sofisticada, ao mesmo tempo. Em "Terezinha de Jesus", além dos instrumentos já citados, as cordas do violão são "beliscadas", reproduzindo a técnica consagrada por Nelson Cavaquinho, àquela altura uma das referências obrigatórias da BN nacionalista.

A incorporação do material "folclórico" ou "tradicional" não impedia a utilização de instrumentos considerados sofisticados, como as madeiras, cellos e violinos, nem a estruturação das melodias sobre bases harmônicas mais complexas. Nesse sentido o LP de Sergio Ricardo tentava resolver o impasse formulado por aqueles que pensavam as possibilidades e dilemas da música brasileira, vista como principal expressão cultural da frente nacionalista pelas Reformas de Base (33). Não quero afirmar com isso que havia uma linha direta entre a formulação dos intelectuais e a produção dos músicos, mas um ambiente sócio-histórico que concentrava os termos do debate e indicava caminhos homólogos para vários campos da cultura.

Os dois álbuns, o de Carlos Lyra com sua orquestração compacta e sua interpretação mais expressiva, e o de Sergio Ricardo, propondo a utilização do material folclórico sem abandonar o intimismo da BN, lançaram as bases musicais (e ideológicas) para o tipo de música que irá se desenvolver na era dos festivais. Mas essas contribuições, ao lado dos trabalhos de Tom Jobim e João Gilberto, podem ser vistas como uma espécie de "primeira camada" na arqueologia da nossa moderna música popular. Outros elementos irão sendo adicionados: as canções organizadas em torno da re-harmonização do material folclórico nordestino de Edu Lobo, o samba-jazz de Elis Regina, o samba urbano tradicional de Chico Buarque, as canções épicas à base de moda-de-viola e guaraña de Geraldo Vandré, entre outros. Independente da formulação consciente dos criadores, esses diferentes caminhos musicais assumiram, nos anos 60, o caráter de equações complexas para entender as vicissitudes da modernização socioeconômica no Brasil e as posturas político-ideológicas em jogo.

33 N. L. Barros, "Música Popular e suas Bossas", op. cit.

A Bossa Nova, música dita de "elite", paulatinamente consolidada no mercado, foi mais do que "aceita" pela corrente musical engajada que surgiu por volta de 1965. Ela continuou sendo a referência dos compositores e intérpretes mais significativos desta corrente, ainda que submetida a constantes revisões críticas. Os materiais sonoros e os temas poéticos das classes populares não foram negligenciados, mas os procedimentos e parâmetros determinantes seguiram sendo dados pela busca de uma Bossa Nova nacionalista. Essa tentativa de síntese foi uma das traduções que a estratégia da "frente única", a aliança entre intelectuais e *povo*, recebeu no campo musical.

O golpe militar de 1964 criou uma nova conjuntura na qual a viabilidade dessa estratégia política, baseada na aliança de classes, será alvo de críticas e autocríticas. A partir daí, a cultura "nacional-popular" buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica. A crise político-ideológica da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas, numa arena musical cada vez mais organizada em função do mercado. Este foi um dos paradoxos da grande popularização da música nacionalista, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcou o nascimento da MPB renovada, consagrada na "era dos festivais".

BIBLIOGRAFIA

BARCELOS, J. (org.). *CPC da UNE: uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro, MINC, 1994.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Difel, 1990.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade. A História e as Histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

FLICHY, Patrice. *Les Industries de l' Imaginaire. Pour une Analyse Économique des Médias*. Grenoble, PUG, 1991.

GALVÃO, Walnice. "MMPB: uma Análise Ideológica", in *Sacos de Gatos*: *Ensaios Críticos*. São Paulo, Duas Cidades, Aparte, nº 2, maio-junho/1968.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

HOLLANDA, Heloisa B. *Impressões de Viagem*: *CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

MEDAGLIA, Julio. "O Balanço da Bossa Nova", in A. Campos (org.). *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*, 1966, pp. 67-124.

PAIANO, Enor. *O Berimbau e o Som Universal. Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos Anos 60*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, ECA/USP, São Paulo, 1994.

RICARDO, Sergio. *Quem Quebrou Meu Violão: uma Análise da Cultura Brasileira nas Décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro, Record, 1991.

TATIT, Luis. "Canção, Estúdio e Tensividade", in *Revista USP* , nº 4, dez./89-fev./90, pp. 43-5.

_____. *O Cancionista. A Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1995.

TINHORÃO, José R. *Música Popular*: *do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.

_____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo, Art Editora, 1991.

_____. *O Samba Agora Vai*: *a Farsa da Música Brasileira no Exterior*. Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969.

TREECE, David. "Guns and Roses: Bossa Nova and Brazil's Music of Popular Protest, 1958-68", in *Popular Music*, Cambridge Univ. Press, 16/1, 1997, pp. 1-29.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Jorge Zahar, 1994 .