

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

MÚSICA POPULAR:
janela-espelho entre o Brasil e o mundo

Autor: Alberto R. Cavalcanti

Tese apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília
(UnB) como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor.

Brasília, outubro de 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Tese de Doutorado

MÚSICA POPULAR:
janela-espelho entre o Brasil e o mundo

Autor: Alberto R. Cavalcanti

Orientadora: Doutora Mariza Veloso Motta Santos (UnB)

Banca: Prof^a Doutora Mariza Veloso (UnB)
Prof^a Doutora Fernanda Sobral (UnB)
Prof. Doutor João Gabriel L. C. Teixeira (UnB)
Prof. Doutor José Roberto Zan (Unicamp)
Prof^a Doutora Thereza Negrão (UnB)
Prof^a Doutora Angélica Madeira (UnB)

Agradecimentos

Teses acadêmicas são em boa parte empreendimentos coletivos, tornados possíveis por uma teia de apoios, incentivos e pacientes tolerâncias. Esta não diverge da regra. É indispensável agradecer:

- à orientação segura e generosa de Mariza Veloso, estendida ao empenho com que ministrou duas das disciplinas cursadas, nas quais pude encontrar caminhos fecundos;
- a Ana Maria Fernandes, pelas indicações metodológicas e a participação na banca de qualificação; Barbara Freitag Rouanet, pelo estímulo ao pensamento teórico; Fernanda Sobral, por me reconciliar com Durkheim, sugerir o tema dos “pais fundadores” e participar da banca de qualificação; João Gabriel Lima Cruz Teixeira, por ministrar o curso – crucial – sobre Bourdieu; Carlos Benedito Martins, por indicações bibliográficas muito úteis e a oportunidade de estudar o “homem plural”; Angélica Madeira, pela certa indicação de Bakhtin, logo no início do curso;
- aos integrantes da banca, Thereza Negrão e José Roberto Zan, além de João Gabriel L. C. Teixeira e Fernanda Sobral, pela acuidade dos comentários e sugestões, que motivaram diversos ajustes nesta versão final da tese;
- aos colegas das turmas de 2003 e 2004, dentre os quais é de justiça destacar as(o) companheiras(o) do grupo de estudos, Julia Maurmann Ximenes, Magda de Lima Lucio, Sayonara de Amorim G. Leal e Adalberto Silva Santos;
- à colega Cláudia Couto Sigilião, por generosamente compartilhar conhecimentos de técnica do canto e dedicar precioso tempo a ajudar-me a ouvir algumas interpretações analisadas nesta tese;
- ao prof. Luís Roberto Pinheiro, por atender com tanto préstimo o pedido de um exemplar de sua original dissertação;
- a Eliseu Roberto de Andrade Alves, conselheiro e amigo, que leu e criticou com impecável perspicácia tantos trabalhos de disciplina e, ainda mais importante, o apêndice estatístico;
- a Vladimir Carvalho, que abriu acesso a diversas fontes ligadas ao PCB e ao longo de anos de amizade compartilhou comigo percepções e impressões sobre a militância comunista;
- a Augusto Marzagão, pelo acesso ao seu caderno de fotografias e pela perene disposição para vasculhar a memória em busca da informação contextualizada;
- a Clodo Ferreira, pelo sereno conhecimento com que iluminou minha compreensão de processos que levam o artista ao disco e o disco ao consumo;
- a Martim R. Cavalcanti, pela leitura e pela crítica de economista à primeira versão do apêndice; a Gil R. Cavalcanti, pelo expressivo *improvement* de matemático na redação do *Abstract*; e a Ataíde Jorge de Oliveira pelo fraterno apoio no *Résumé*;
- aos funcionários da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e do Centro de Documentação da Câmara dos Deputados, pelo simpático apoio na consulta a tantos periódicos;

– à Embrapa, que me permitiu dedicação integral ao curso.

Na introdução à publicação em livro de sua tese de livre docência sobre Max Weber (*Crítica e resignação*), Gabriel Cohn refere-se de maneira particularmente feliz àquilo que significa a elaboração de uma tese acadêmica para a família de seu autor. “Cataclisma”, “estoicismo”, “aparar com bom senso os delírios mais descabelados” do escrevente, “suportar até o limite os horários absurdos e o comportamento particularmente estranho” daquele que está mergulhado em semelhante trabalho são suas expressões. Assim foi. Acrescente-se a sistemática cessão de preferência no uso do computador e a postergação de tantas vontades para “depois da tese”.

Por tudo isso agradeço à Inês e à Moema. E muito especialmente a Ana Maria, razão-intuição de tudo, além de minuciosa revisora de português, tolerante com as idiossincrasias do marido. Sem ela, esta tese não existiria.

Apesar de tanto apoio, erros decerto há. Esses são de minha exclusiva contribuição.

RESUMO

A tese estuda a música popular brasileira do período 1958-68, quando entraram em atividade autores que depois se tornaram intelectuais públicos. Três estilos de canção são considerados: bossa nova, nacional-popular e tropicalista. Para situá-los, são concebidos três tipos paradigmáticos de discurso em face do dilema entre ser *nacional* e *internacional*. As perguntas centrais são: como os autores de música popular imaginam o Brasil e sua inserção nessa comunidade imaginada? Como manejam as diferentes possibilidades de posicionamento discursivo-cancional em face de tal comunidade? Também constata-se a permanência do repertório produzido desde a emergência da *bossa nova*, donde se pergunta se o prestígio musical e o extra-musical estão articulados, e como.

O referencial teórico integra as noções de *campo* e *posição*, de Pierre Bourdieu, de *formação discursiva* e *contradição intrínseca*, de Michel Foucault, de *signo ideológico* e *horizonte apreciativo*, de Mikhail Bakhtin e Valentin Volochínov, e de *estrutura de sentimento*, de Raymond Williams, bem como a de *distinção*, haurida em Norbert Elias, Edmond Goblot e Bourdieu. Compreende a canção e sua enunciação como tendentes à polissemia e, portanto, a servir de objeto e arma em embates discursivos e estratégias de distinção. A noção de *indústria cultural* é criticada e preterida em benefício do enfoque dos *estudos culturais*.

Para responder às perguntas, é formulada a noção de *matriz cultural*, que atenta para a competição e cooperação entre diferentes campos artísticos e intelectuais e respectivos aparatos de produção e ajuda a explicar como uma posição num campo pode ser simbolicamente reforçada pela cooperação entre campos. Conclui-se que a projeção de autores de música popular no espaço social, para lá de seus campos de atuação, tornou-se possível em função da capitalização da posição que eles ocuparam no campo da música popular.

O que sustenta a permanência do repertório produzido desde o início do período é a estrutura de sentimento que nelas se expressa, correspondente ao padrão de gosto legitimado pela classe média universitária como parte de sua estratégia de distinção social. As três estéticas lidam com a incorporação de elementos estrangeiros. Primeiro, modernizam; depois, renegociam as noções de nacional e internacional inscritas no repertório que constituem.

Palavras-chave: música popular, distinção, matriz cultural, classe média.

ABSTRACT

This is a study on Brazilian popular music in the years 1958-68, a time when songwriters who would later become public intellectuals started their careers. Three song styles are considered: *bossa nova*, national-popular and tropicalist. Three paradigmatic types of discourse are conceived, in order to place song authors' response to the dilemma of being musically national/international. The main questions are: how do they imagine Brazil to be and how do they conceive their insertion in this imagined community? How do they manage the different positions they could take in their work and public statements in face of their view of Brazil? Another peculiarity about this period is the endurance of the song repertoire produced by those authors and by *bossa nova*. This leads to the question: are their musical and extra-musical prestige connected with each other? How?

The theoretical framework integrates Pierre Bourdieu's notions of *field* and *position*, Michel Foucault's *discursive formation* and *intrinsic contradiction*, Bakhtin-Volosinov's *ideological sign* and *evaluative purview*, Raymond Williams' *structure of feeling*, and finally the concept of *distinction*, collected from Edmond Goblot, Norbert Elias, and Bourdieu. Songs and song enunciation are taken as polysemy inclined artifacts, and so, they serve as discursive struggling subjects as well as weapons in distinction strategies. Accordingly, the *cultural studies* approach prevails over the concept of *culture industry*.

To tackle the proposed questions, the notion of *cultural matrix* is introduced. It takes into account the competition and cooperation among different art and intellectual fields as well as their means of production. This notion helps to explain how a given position in a given field may be empowered by the way different fields cooperate. The study concludes that the symbolic capitalization of some popular song authors, which enabled them to become public intellectuals, was an effect of that empowerment.

The reason why a noticeable part of the songs produced in those years became enduring items in the current Brazilian popular song repertoire is the structure of feeling that they express, which corresponds to the standards of taste adopted as legitimate by college educated middle class, as part of its social distinction strategy. The sequence of the three song styles first modernizes, then renegotiates the notions of "national" and "international" inscribed in the repertoire that they constitute.

Keywords: popular music, distinction, culture matrix, middle class.

RÉSUMÉ

Il s'agit d'une étude sur la musique populaire brésilienne de la période 1958-68, quand quelques compositeurs sont entrés en activité et sont devenus des intellectuels publics. Trois styles de chansons sont considérés: *bossa nova*, national-populaire et tropicaliste. Pour les situer, on propose trois types paradigmatiques de discours face au dilemme entre être national et international. Les questions centrales sont: comment les compositeurs de musique populaire gèrent les alternatives de positionnement discours-chansons face à la communauté, qu'ils imaginent comme étant le Brésil? Comment imaginent-ils le Brésil et leur insertion dans ce pays? Autre particularité de ce période c'est la permanence du répertoire de chansons produites depuis l'émergence de la *bossa nova*, d'où la question: prestige musical et extra-musical sont ils articulés et comment?

Le référentiel théorique intègre les notions de *champ* et *position* de Pierre Bourdieu, de *formation discursive* et *contradiction intrinsèque* de Michel Foucault, de *signe idéologique* et *horizon appréciatif* de Mikhaïl Bakhtin et Valentin Volochinov, et de *structure de sentiment* de Raymond Williams, ainsi que celles de *distinction* chez Norbert Elias, Edmond Goblot et Bourdieu. On comprend que la chanson et son énonciation tendent à la polysémie, servant ainsi d'objet et d'arme dans les combats discursifs et les stratégies de distinction. La notion d'*industrie culturelle* est critiquée et omise au bénéfice d'un éclairage sur celle des *études culturelles*.

Pour répondre à deux séries de questions est formulée la notion de matrice culturelle qui régule la compétition et la coopération entre les différents champs artistiques et intellectuels et leurs appareils respectifs de production. On conclura que la projection des auteurs de musique populaire dans l'espace social, au delà de leurs champs d'action, est devenue possible grâce à la capitalisation de la position qu'ils occupèrent dans le champ de la musique populaire.

Ce qui sous-tend la permanence de parcelles notables du répertoire de chansons produites depuis le début de cette période, c'est la structure de sentiment qui s'exprime en elles, s'accordant aux normes du goût légitimé par la classe moyenne universitaire comme partie de sa stratégie de distinction sociale. Les trois esthétiques musicales sont liées à l'incorporation d'éléments étrangers. En conséquence, elles modernisent d'abord pour négocier ensuite les notions de national et d'international inscrites dans le répertoire qu'elles constituent.

Mots-clés: musique populaire, distinction, matrice culturelle, classe moyenne.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO, 5

1. *Artistas e intelectuais*, 6
2. *Contradições intrínsecas*, 9
3. *Três discursos*, 11
4. *O universal e o nacional*, 16
5. *Campo e habitus*, 19
6. *Campo em transformação*, 21
7. *Distinção*, 26
8. *Matriz cultural*, 28
9. *O conceito de indústria cultural e a música popular*, 36
10. *Preâmbulo de crítica ao conceito de indústria cultural: Benjamin*, 43
11. *As críticas de Morin e de Eco*, 44
12. *Os estudos culturais*, 46
13. *O signo monolítico de Saussure*, 50
14. *O signo triádico de Peirce*, 54
15. *O signo ideológico de Bakhtin e Volochínov*, 60
16. *O artista-intelectual, o público e a indústria*, 65
17. *Roteiro metodológico*, 69

CAPÍTULO 2 – OS ATORES DA BOSSA NOVA, 73

1. *Introdução*, 74
2. *O núcleo denso da bossa nova*, 80
 - A. *Os autores*, 81
 - B. *Os intérpretes*, 89
3. *Ser ou não ser bossa nova*, 95
 - A. *Os que não pertencem à posição*, 100
 - B. *Os que pertencem mas não marcam posição*, 107
 - C. *Os que chegam à posição*, 111
 - D. *Os que passam pela posição*, 126
 - E. *Os músicos que ocupam a posição*, 141
 - F. *Casos especiais*, 149
4. *Conclusão parcial*, 161

CAPÍTULO 3 – CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA E CONSAGRAÇÃO DA BOSSA NOVA, 163

- 1. *Introdução*, 164**
- 2. *As gravadoras e a dinâmica de ajustamento/desajustamento*, 164**
- 3. *A estética bossanovista*, 185**
- 4. *Possíveis noções de Brasil*, 214**
- 5. *Pais fundadores*, 220**
- 6. *Lutas na imprensa*, 231**
- 7. *Matriz cultural da bossa nova*, 238**

CAPÍTULO 4 – CONTRADIÇÕES INTRÍNSECAS: DA BOSSA NOVA À MPB, 251

- 1. *O povo*, 252**
- 2. *Os estudantes*, 263**
- 3. *Os estudantes encontram o povo*, 269**
- 4. *Comunistas organizam a cultura*, 277**
- 5. *A contradição nacional-popular*, 295**
- 6. *A matriz cultural nacional-popular*, 313**
- 7. *A contradição tropicalista e sua matriz cultural*, 321**
- 8. *Depois do exílio, a articulação da MPB*, 336**

CONCLUSÃO: JÁ TEMOS UM PASSADO, 339

APÊNDICE ESTATÍSTICO, 349

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DISCOGRÁFICAS, 377

- 1. *Referências bibliográficas*, 378**
- 2. *Referências discográficas*, 398**

QUADROS, NO CORPO DA TESE

- 1 Matriz da pesquisa, 16**
- 2 Condições de enunciação em três momentos – 1957-68, 21**
- 3 Participação da música nas transmissões radiofônicas – 1946-53, 34**
- 4 Dinâmica de ajustamento-desajustamento entre o campo e o espaço social, 70**

- 5 Autores e intérpretes associados à bossa nova em 1959-62, **94**
- 6 Esboço de modelo de matriz cultural, **237**
- 7 Matriz cultural da bossa nova, **243**
- 8 Estudantado de nível superior e população: Brasil, 1933-73, **264**
- 9 Concentração geográfica do estudantado de nível superior, 1933-73, **265**
- 10 Taxas anuais de crescimento do estudantado de nível superior: Brasil e alguns estados, 1933-73, **266**
- 11 Matrizes culturais da estética nacional-popular e da bossa nova, **318**
- 12 Matrizes culturais tropicalista, nacional-popular e da bossa nova, **330**

QUADROS, NO APÊNDICE

- 1 Venda de discos de vinil, segundo a ABPD, conforme informado em três fontes intermediárias, **351**
- 2 Participação da população urbana na população total – Brasil e alguns estados – 1940-1970, **354**
- 3 Participação dos domicílios permanentes com iluminação elétrica no total de domicílios permanentes – 1940-1970, **355**
- 4 PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **356**
- 5 PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com máquina de costura, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **358**
- 6 PNAD 1972 Brasil – Comparação das distribuições percentuais de domicílios e de domicílios com máquina de costura, **360**
- 7 PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com rádio, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **361**
- 8 PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com automóvel, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **362**
- 9 PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com televisão, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **363**
- 10 PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com radiovitrola ou eletrola, segundo a classe de rendimento monetário domiciliar e a região, **365**
- 11 PNAD 1972 Brasil – Proporção dos domicílios com radiovitrola ou eletrola sobre os domicílios com máquina de costura, segundo a faixa de renda domiciliar, **366**
- 12 PNAD 1972 Brasil – Proporção dos domicílios com radiovitrola ou eletrola sobre os domicílios com televisão, segundo região e faixa de renda domiciliar, **367**
- 13 PNAD 1972 Brasil – Comparação das distribuições percentuais de domicílios e de domicílios com alguns bens duráveis, segundo a faixa de renda domiciliar, **369**
- 14 PNAD 1972 – Índice de participação das regiões nas distribuições percentuais de

- domícilios e de alguns bens duráveis, **370**
- 15 PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **371**
 - 16 PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com máquina de costura, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **371**
 - 17 PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com rádio, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **372**
 - 18 PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com automóvel, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **372**
 - 19 PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com televisão, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **373**
 - 20 PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com radiovitrola ou eletrola, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar, **373**
 - 21 *Ranking* ECAD, outubro de 2005: autores de maior rendimento em rádios, **374**
 - 22 *Ranking* ECAD, janeiro de 2006: autores de maior rendimento em rádios, **375**
 - 23 *Ranking* ECAD, janeiro de 2007: autores de maior rendimento em rádios, **376**

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO E REFERENCIAL TEÓRICO

1. *Artistas e intelectuais*

Algo aconteceu no campo da música popular no Brasil, nos anos 1960, que deixou marcas duradouras, ainda hoje visíveis na agenda cultural do país. A visibilidade dessas marcas pode ser captada na permanência de vários dos cantores-compositores surgidos naquela época, e que hoje, diferente do que ocorreu com autores e cantores que os precederam no mesmo campo, não são apenas remanescentes de um tempo passado, efigies mais ou menos gloriosas de algo que já passou e que apenas se mostraria capaz de atrair o interesse das gerações mais velhas. Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Roberto Carlos continuam a merecer, na atualidade, uma atenção de que, por exemplo, Ary Barroso, Lamartine Babo, João de Barro – alguns dos principais sobreviventes, no início daquela década, dentre os grandes compositores da chamada “primeira era de ouro da música popular brasileira”, a que despontou no início dos anos 1930 – não gozavam àquela época.

Isto que vamos chamando provisoriamente de “atenção” se pode aferir de diversas formas. Em seu campo específico, o da música popular, ela pode ser observada na numerosa disponibilidade de seus discos e de discos dedicados predominante ou exclusivamente a composições suas, indicando a permanência do interesse do público, seja pelo autor-cantor, seja por suas composições. Pode ser igualmente observada na presença do repertório desses e de outros autores surgidos nos anos 60 entre os mais executados nas emissoras de rádio. E, em ambos os casos, eles se destacam. Mantêm disponíveis nas lojas mais populares parcelas expressivas de suas discografias pessoais – inclusive os discos mais longevos – além de discos que outros cantores e produtores fonográficos dedicam às suas composições, sob a forma de *songbooks*, tributos ou coletâneas.¹ Quanto à programação musical das emissoras de rádio, eles costumam incluir-se entre os autores mais executados.²

Mas, no caso de Caetano, Chico e Gil, essa atenção transborda do campo musical e invade áreas mais amplas, inclusive o campo político. A referência não se faz apenas à incorporação de Gilberto Gil ao primeiro escalão do governo federal, no cargo de ministro da Cultura; nem apenas à participação desses artistas da música em campanhas políticas e eleitorais, situação em que poderiam ser tomados como simples animadores de comícios e programas eleitorais.

Trata-se mesmo de registrar certa reverência com que são recebidas – e, as mais das vezes, solicitadas – suas opiniões sobre questões do Estado, da política, da cultura e da sociedade em geral, reverência que se infere do destaque que suas manifestações recebem, chegando não apenas à primeira página do “segundo caderno”, mas à própria primeira pá-

¹ Conforme levantamento procedido no sítio eletrônico das Lojas Americanas, maior cadeia varejista de *compact discs* (doravante, cedês) no país, em 22-24 jun. 2005, comparado com as respectivas discografias constantes do sítio eletrônico Cliquemusic <<http://cliquemusic.uol.com.br/br/home/home.asp>> e com as apresentadas nos sítios dos próprios autores-compositores, no mesmo período.

² Por exemplo, no trimestre de dezembro de 2002 a fevereiro de 2003, dos 10 autores mais executados nas emissoras AM e FM em todo o Brasil, cinco surgiram e projetaram-se nos anos 1960: Roberto Carlos, Caetano Veloso, Erasmo Carlos, Chico Buarque e Gilberto Gil. Esses mesmos autores, à exceção de Chico Buarque, estavam entre os 10 mais executados no trimestre de junho a agosto de 2004. Informações disponíveis no sítio eletrônico do ECAD <<http://www.ecad.org.br>>, onde são periodicamente atualizadas. V. no Apêndice Estatístico a classificação dos autores, por região, em outubro de 2005 e janeiro de 2006 e 2007.

gina do caderno principal, às colunas jornalísticas mais lidas etc. E, se eles emitem suas opiniões sobre a política e o governo, ao governante tampouco será infenso emitir opinião sobre eles, com intenção política, configurando, nessas manifestações cruzadas, seu pertencimento também ao campo político, se bem que numa disposição diversa da dos políticos profissionais.³

Mas, vão além da política partidária e eleitoral. Tornam-se, a partir do final dos anos 60 e sobretudo desde os anos 70, *intelectuais públicos*, conforme a formulação de Russell Jacoby: atuam sobre a vida pública, principalmente (mas não apenas) sobre a vida cultural. Falam a audiência de elevada escolaridade, não especializada. Empregam o vernáculo, em vez de jargão. Têm voz e presença na cena pública. Expressam-se com vigor e clareza. Sua enunciação é inteligível para amplas setores da classe média. São independentes em relação ao poder político, ao poder econômico e às instituições burocratizadas. Conferem vitalidade à cultura pública.⁴

Metem-se no que não é da conta deles, também podemos dizer, com Sartre. Isto é, têm papel definido na sociedade: produzir e interpretar canções, com as competências socialmente reconhecidas para esse papel. Mas, em vez de se conterem nos limites tradicionalmente prescritos para essa competência, deles transbordam.⁵ Em vez de apenas abordarem as venturas e desditas do amor, apenas despertarem o sorriso ou a melancolia, de apenas comentarem os costumes, criticam os costumes, a sociedade e a política e até usam algumas de suas composições como instrumento de reflexão crítica ou de exortação à luta política.

Que eles caibam nessa definição do intelectual proposta por Jean-Paul Sartre não deve surpreender. O momento em que entraram no campo da música popular – 1965-66 – se caracterizava no plano nacional pela dominância, nesse campo, da posição vinculada ao engajamento político do intelectual, em polarização, em *luta*, contra a ditadura militar, isto é, contra a posição dominante no campo político.

Questionar, protestar e mobilizar por meio de canções tornara-se como que *a continuação da política por outros meios*. Entrar no campo da música popular buscando assumir a posição nele mais prestigiada implicava posicionar-se em face de uma contenda que se situava além do campo intelectual ou do musical, mas que, imantando todo o espaço social, impregnara esses campos profundamente, deles se apossando. Esse era também momento em que o próprio Sartre gozava de imenso prestígio um pouco por toda a parte, e não apenas nos meios intelectuais brasileiros. E o engajamento de artistas e intelectuais em causas públicas, como os direitos civis e o pacifismo, era postura prestigiada também em âmbito internacional.

³ Isso não se dá apenas em tempos de autoritarismo e respectiva censura. No exercício da presidência da República, Fernando Henrique Cardoso declarou que Chico Buarque, que não o apoiava, tornara-se apenas repetitivo, quando pensava ser crítico, e que Gilberto Gil e Caetano Veloso, que o apoiavam, eram mais criativos. No dizer de Cardoso, a declaração provocou “espuma”, isto é, celeuma (foi ter às primeiras páginas dos jornais). V. *IstoÉ*, nº 1536, 10 de março de 1999, entrevista sob o título “Agora mais humilde?”. Disponível em <<http://zaz.com.br/istoe/politica/153621.htm>>. Acesso em 28/6/2005.

⁴ Jacoby (1987: 18ss).

⁵ Sartre (1972: 14-6).

Nem por isso a ocupação dessa posição no campo musical brasileiro era pacífica. Era objeto de disputa, opondo os que propugnavam pelo engajamento político e até partidário – engajamento então frequentemente chamado de *participação*, do que resultava a *música participante* – e os que, minoritários e temporariamente derrotados, questionavam ora (i) a legitimidade desses jovens da classe média para falar em nome do “povo”, cuja realidade desconheciam, ora (ii) o que lhes parecia ser indevida submissão de critérios estéticos a critérios políticos, na criação e na apresentação pública de repertórios musicais.⁶

Porém, mesmo discordando dos postulados de maior prestígio, vinculados a engajamento na luta política contra a ditadura, todos acabavam por situar-se em debate mais amplo, em torno do projeto de uma música popular compreendida como traço definidor, ou descritor, da nacionalidade, de possível, ou almejada, identidade cultural brasileira. Assim, ao romper em 1967 com o partido estético dominante na música popular – cujo programa chamaremos de nacional-popular –, ao introduzir a guitarra elétrica e o ritmo do iê-iê-iê em seus arranjos, ao eleger o paradoxo, a “alegoria alegria” e a irreverência beirando o deboche como instrumentos de sua crítica à estética hegemônica e aos valores que esta privilegiava em seu nacionalismo, os tropicalistas, não obstante se dissessem dedicados a um “som universal”, continuariam discutindo, em suas músicas: o que, afinal, é o Brasil? O que nós somos?

Partiam de enfoque diverso e chegavam a respostas diversas das do programa nacional-popular, mas era ainda do Brasil que queriam falar. Embora propusessem termos diferentes para essa discussão e adotassem partidos estéticos diferentes e conflitantes, estavam aparentemente de acordo com os outros quanto ao tema sobre o qual falavam. Não queriam submeter-se ao programa de *agit-prop* de algum partido político, mas era ainda desse partido e de sua política que falavam. Queriam falar “despudoradamente” dos signos da cultura de massa, que pareciam ausentes das canções da estética nacional-popular dominante – em especial os referentes à cultura *pop*, como as marcas comerciais e produtos simbólicos estrangeiros: a “lua oval da Esso”, a coca-cola, o espinafre de Popeye.

Mas, ainda que estivessem explicitamente ausentes dos enunciados do discurso musical nacional-popular, na realidade esses signos eram apenas o não-dito a eles subjacente, o que se percebe ao lembrar algumas das manifestações mais precoces desse discurso, como a “Canção do subdesenvolvido” (1962) e o folheto “Um dia na vida do Brasilino” (1961). Os tropicalistas queriam enfatizar contradições e paradoxos onde os outros preferiam tentar cimentar unidades. Mas, ainda assim, os defensores do “som universal” se interrogavam sobre possível identidade brasileira, mesmo que essa identidade lhes parecesse irremediavelmente partida ou, melhor, fragmentada numa “geléia geral”.

⁶ Referências ao confronto suscitado pelo espetáculo intitulado “Reação”, estreado no Rio de Janeiro em maio de 1965, e, mais especificamente, pela canção “Resposta”, dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, incluída nesse espetáculo (Cabral, 2001: 98-101), e ao desentendimento entre Caetano Veloso, questionador, e o autor e diretor de teatro Augusto Boal, engajado, durante os ensaios do espetáculo “Arena canta Bahia”, em 1965 (Veloso, 1997: 84-9; Boal, 2000: 233). Para a diferença entre (i) apoiar movimentos políticos apresentando-se em seus eventos públicos e (ii) “participar [ativamente] da preparação dos atos e das manifestações”, “contribuindo e influenciando no processo decisório”, ver a explicação de Aquiles Reis, integrante do conjunto MPB4, em Reis (2004: 42-3).

Não bastasse portanto a coexistência temporal da estética do programa nacional-popular com a do tropicalismo, esses indícios, aqui recolhidos sem preocupação de fazer garimpagem sistemática, sugerem que estamos não diante do limiar entre duas formações discursivas subseqüentes, mas diante de uma única, isto é, diante de um único “espaço de dissensões múltiplas”, de um “conjunto de oposições diferentes”, cujos “níveis e papéis” podem ser descritos e analisados.⁷ De resto, observando os conjuntos de atores sociais envolvidos na elaboração das músicas que obedeciam a um e a outro partido estético, encontramos diversas superposições e intercâmbios de posições.⁸

2. *Contradições intrínsecas*

O tropicalismo tem sido muitas vezes identificado como ruptura ou fratura na “evolução da música popular”, de tal forma que, não raro, autores que se dedicam à sua análise e ao estudo do seu significado enfatizam diferenças entre antes e depois do tropicalismo.⁹ No prefácio à republicação em livro de um desses estudos, o professor Luiz Tatit chama a atenção para a “longevidade do movimento” tropicalista, que “pode ser aferida na produção incansável de seus líderes e na própria revitalização de sua história em 1993” (com o lançamento, por Caetano Veloso e Gilberto Gil, do cedê “Tropicália 2”).¹⁰

Entretanto, como vimos ao início, a longevidade não é atributo exclusivo desses artistas, dentre os surgidos nos anos 1960, nem de seu repertório, apenas. Ela alcança outros repertórios e protege mesmo um ocupante de posição menos prestigiada no campo musical, o Roberto Carlos da “jovem guarda”.

No presente estudo, portanto, diferente dessa perspectiva, tentaremos demonstrar que o tropicalismo, em vez de ruptura-limiar entre duas formações discursivas, em vez de renovar inteiramente o acervo da mpb, de constituir-se em “orla que cerca o tempo” que o sucedeu e que iria soterrando repertórios musicais (aqui equiparados a discursos) “que começaram a deixar de ser os nossos”, representa, sempre seguindo o método de Foucault, a emergência de uma *contradição intrínseca*, isto é, uma contradição interna à mesma formação discursiva a que pertence a produção vinculada ao programa nacional-popular e, talvez, a própria bossa nova.

Contradições intrínsecas propiciam desenvolvimento adicional do campo enunciativo e induzem à reorganização desse campo, exercendo o papel de uma crítica que “põe em jogo a existência e a aceitabilidade da prática discursiva”. Elas rediscutem o objeto dos discursos, sem substituí-lo, mas antes dirigem a atenção para outras partes ou aspectos des-

⁷ Foucault (1969: 175).

⁸ A proximidade entre os defensores do programa tropicalista e os do nacional-popular era tão estreita que Gilberto Gil, um dos principais desses atores, participou do festival da Record de 1967 com duas composições, *Domingo no parque* e *Bom dia*. Cada composição se filiava a um dos programas estéticos que então se confrontaram.

⁹ Veja-se, por exemplo, Favaretto (1979) e Cyntrão (2000), em que a emergência do tropicalismo é qualificada como “explosão”, e a abordagem jornalística de Calado (1997), que qualifica o tropicalismo como “revolução”.

¹⁰ In Favaretto (1979: 11-5).

se objeto: no caso, conforme supomos, o objeto Brasil. Introduzem divergências nas modalidades de enunciação; trabalham conceitos incompatíveis com os que informam o discurso dos detentores da posição de que divergem ou a que se opõem; adotam, enfim, outras opções teóricas e, no caso, estéticas.¹¹

Essa perspectiva permitirá que continuemos a identificar a emergência do tropicalismo como a de discurso perturbador, renovador, com o benefício de nos franquear duas abordagens. Poderemos, por um lado, continuar a analisar o campo da música popular distinguindo, sempre que for o caso, entre antes e depois da emergência desse discurso contestador. Mas podemos, por outro lado, e sem prejuízo dessa perspectiva, também dirigir nossa atenção para o que se mantém nesse campo, apesar da emergência da contestação. Podemos, por exemplo, tentar compreender porque *Lobo bobo* e *Chega de saudade*, canções tipicamente bossanovistas glosadas por Caetano Veloso em sua *Saudosismo*, continuam sendo gravadas e executadas ao longo dos anos, *inclusive bem mais amiúde* que a própria *Saudosismo*.

E, da mesma forma, podemos ampliar o período sob estudo para abranger desde a emergência da bossa nova até a plena caracterização do tropicalismo (1958-1968). Poderemos então examinar a relação do (i) programa nacional-popular, isto é, da estética do *Carcará*, do *Upa*, *neguinho*, da *Disparada*, que emerge principalmente a partir de 1963 e se consolida em 1965, com (ii) a da bossa nova – de “o amor, o sorriso e a flor”, do “barquinho-coração deslizando na canção”, de “um cantinho, um violão” –, abordando-a igualmente como caso de contradição intrínseca, desde que possamos verificar que também ela, a bossa nova, refere-se ao mesmo coisa, isto é, ao Brasil; ou que, talvez, haja outro objeto comum às três, que nos permita reuni-las na mesma formação.

A partir desses sucessivos desdobramentos contraditórios de discursos constituintes de u’a mesma formação discursiva, a partir de sua dispersão e da variedade e riqueza de relações de conjunção e disjunção – composições e oposições entre as canções, as falas e os atores que se põem nas posições compatíveis com tais discursos cancionais, musicais e verbais – a que tal dispersão deve dar ensejo, parece provável que possamos recuperar com maior fidelidade e situar com maior exatidão a pluralidade de enunciados e os matizes das posições ideológicas a que correspondem.

Nessa tarefa, devemos examinar tanto as composições – sejam elas cancionais, sejam apenas musicais – quanto as falas com que essas composições dialogam, enunciadas pelos próprios autores, intérpretes e músicos, bem como por críticos e comentaristas musicais que atuam na imprensa. Não se trata apenas de objetos musicais e cancionais “em si mesmos”, caso em que talvez coubesse examinar a possibilidade de falar aqui apenas em termos de “formação estética”, em vez de “formação discursiva”.

A postulação de que a música não é traduzível em palavras, truísmo e arma de luta freqüentemente empregada nas enunciações de músicos, não anula a percepção de que, como veremos, todo processo de significação “banha-se” nas palavras. São ainda mais fre-

¹¹ Foucault (1969: 173-5).

qüentes – e, para ser exato, inevitáveis – as trocas entre as enunciações musicais e cancionais e as puramente verbais: as primeiras dialogam ininterruptamente com enunciações organizadas segundo outros códigos, especialmente (mas não apenas) o verbal. “Povoam”, umas, as “margens” das outras. Por essa razão, sempre que aqui falarmos de “estética”, estaremos falando de composto de (i) enunciações discursivas, isto é, verbais, e (ii) não-verbais, sendo estas principalmente musicais e cancionais.

A expressão “partido estético” é então aqui empregada, primeiramente, em sentido análogo ao que se lhe atribui em arquitetura, significando a conseqüência formal decorrente dos fatores determinantes da elaboração da composição:

a) o uso previsto por seus produtores – integrar espetáculo musical ou teatral, adequando-se ao seu texto ou roteiro, concorrer em festival, manifestar intenção política, ensinar a dança, etc.;

b) as circunstâncias em que seus produtores pretendem preferencialmente apresentá-la – no rádio, apenas no disco, ao vivo para grande ou pequeno auditório;

c) os recursos instrumentais e vocais que mobiliza ou conta mobilizar no arranjo e, principalmente, a intenção manifesta dos produtores quanto ao efeito que pretendem obter com esse conjunto de opções – intervir musicalmente em debate estético, empolgar a audiência presente ao local da apresentação, experimentar soluções técnicas musicais inusitadas, enternecer, chocar, protestar, etc.

O partido estético impregna a enunciação musical e cancional e a inscreve num quadro de valores e de formas de enunciação que demarcam o que poderíamos designar como “formação estético-discursiva”. Esta idéia, derivada da de formação discursiva, de Foucault, será enriquecida pela de “horizonte apreciativo”, oriunda de Bakhtin e Volochinov, examinada mais adiante neste capítulo introdutório, e pela de “estrutura de sentimento”, cunhada por Raymond Williams, de que também trataremos logo adiante.

3. Três discursos

Parece cabível propor, como ponto de partida do estudo, a existência de três tipos de discurso relacionados com a noção de Brasil que esses e outros artistas do período, percebidos como intelectuais, vão manejar. Chamemo-los, para começar, de (i) “atração do mundo”, (ii) “sertanejo forte” e (iii) “antropofágico”. As referências são óbvias e remetem a outro tempo, às primeiras décadas do séc. XX. Com isso, não se pretende postular aqui que os conceitos e as estratégias discursivas que animam os enunciados dos atores situados na posição de prestígio no campo musical dos anos 1960 sejam os mesmos desse outro momento da história cultural brasileira.

Se parece certo, por um lado, que o desafio intelectual de responder à questão da “identidade cultural brasileira” atravessa a agenda dos nossos intelectuais ao longo de diversos períodos, também parece certo que a maneira como lidam com esse desafio – o campo discursivo em que se situam, as categorias de análise que privilegiam, as estratégias

discursivas que põem em prática – passa por transformações entre as diversas épocas. Pode-se dizer que são formações discursivas distintas.¹²

Não temos, assim, compromisso de fidelidade estrita às intenções manifestas ou implícitas de Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha ou Oswald de Andrade, nem é o caso de submetê-las a exegese. Usaremos essas referências como denominadores de posicionamentos possíveis, buscando explorá-los não somente (nem principalmente) como tipos “puros”, mas, talvez mais, como pontos em torno dos quais podem dar-se dispersões, descontinuidades, falhas, que nos ajudem a perceber o quanto os discursos dos artistas-intelectuais se afastam uns dos outros e também o quanto se aproximam.

A pergunta central é: como eles manejam as alternativas de posicionamento discursivo em face dessa comunidade que imaginam como sendo o Brasil? Aliás, como imaginam o Brasil? Como os eventos situados no campo político e no espaço social – inclusive naquilo que impactam diretamente suas trajetórias pessoais – perturbam e irrompem em suas estratégias de enunciação? Como negociam entre si, num jogo de aproximações e afastamentos, de réplicas entre discursos, os posicionamentos mútuos? Como resolvem – se resolvem – o “dilema entre copiar ou inventar”¹³ ou, talvez mais apropriadamente, e olhando mais de perto, o dilema entre inventar a partir “de fora” ou a partir “de dentro”? Que regularidades podemos evidenciar a partir desses jogos? O que elas nos dizem sobre como esses intelectuais vêem o Brasil e se vêem no Brasil? Até que ponto o fato de terem entrado no campo musical nessa época ajuda a explicar sua longevidade? Se ajuda a explicar, que significado se pode extrair de sua permanência?

A idéia de “atração do mundo” subentende a de pólos opostos, cada qual exercendo sua “atração”. Para Joaquim Nabuco (1849-1910), há uma atração da Europa, imantando o pensamento, a curiosidade, a imaginação, e uma atração da terra natal – que chega a ser menos o Brasil e mais o engenho Massangana –, imantando os afetos, o sentimento, a emoção. Nessa diferenciação, as experiências da infância confundem-se com a atração pela terra natal e as da maturidade com a atração da Europa.

Sua primeira viagem à Europa é momento de “metamorfose pessoal”, “passagem da crisálida para a borboleta”. Adulto, sente-se “espectador do século”, mais do que do seu país. A “peça” que convoca seu interesse é “a civilização” e “se está representando em todos os teatros da humanidade”, não no teatro da política miúda do seu país. Equiparando aqueles pólos a camadas geológicas, dirá que a camada profunda, estratificada, é a da Europa, em que se enraíza profundamente nossa herança cultural: a língua, a história, o direito, as artes. E que a camada correspondente ao Novo Mundo é um sedimento novo, flutuante. Daí considera estarmos, os brasileiros, “condenados à mais terrível das instabilidades”.

A barbárie da I Guerra Mundial teria se encarregado de abalar, em Nabuco, essa confiança na civilização, a solidez dessa camada profunda, européia, se ele ainda estivesse

¹² Conforme a periodização adotada por Veloso e Madeira (2000), que pensam tanto em termos de formações discursivas quanto de “blocos históricos”.

¹³ Veloso & Madeira (2000: 200).

vivo para acompanhá-la. Teria então, talvez, redirecionado o pólo de sua bússola para as glórias culturais da América do Norte, voltando a uma admiração de juventude?¹⁴ Quanto a ele, é especulação, mas, no campo musical dos anos 1960, é para os Estados Unidos que se imanta a bússola de vários artistas musicais:

“Nesta era de *produções em massa*, é com grande satisfação que vejo este meu velho sonho feito realidade... (...) A música brasileira, finalmente, deu um passo à frente, à frente dos ‘standards’, a música com letra que os cantores e o povo cantam. Magníficos compositores têm levado a nossa música a todos os cantos do mundo, chamando para ela as atenções dos intérpretes estrangeiros. Mas há um segundo passo a dar: o dos ‘originais’, a música sem letra feita pelo músico e por ele interpretada. Como nos EUA, onde os standards de sucesso vêm geralmente dos grandes musicais escritos por grandes compositores (...) e os ‘originais’ da pena dos músicos de *jazz* (...), aqui também os músicos, que têm seu veículo de expressão na improvisação, sentem necessidade de uma *música nova, condizente com seu estado de espírito e maneira de tocar*”.¹⁵

Esse excerto de texto de contracapa, escrito para seu elepê de estréia pelo saxofonista J. T. Meirelles, serve para sublinhar o que devemos reter da idéia de “atração do mundo”. Em primeiro lugar, o modelo, que ele vai buscar alhures, nos EUA. Em segundo lugar, a distinção entre “standards” e “originais”, que, não obstante os cuidados que toma, para não melindrar compositores de canções, indica hierarquia intelectual, não fora a originalidade atributo que corresponde a qualidade, em arte, e não fossem, em sua concepção, os originais um “avanço” em relação aos *standards*. Em terceiro lugar, aponte-se sua distinção entre o tipo de música que serve para o povo cantar e outro que, *ça va sans dire*, não se presta a esse uso leigo, o que equivale a afirmar superioridade de elaboração; que não se trata, enfim, de “produção em massa”.

O crítico nacionalista da época possivelmente reprovar-lhe-ia o fato de não reconhecer no choro o tipo de música nacional por excelência em que poderia dar vazão à sua disposição para o improvisado, posto que esse disco de Meirelles inaugura, segundo um comentarista, a linhagem do *samba-jazz*. Daí a ressalva que o músico enuncia, sem ser inteiramente explícito: a tradição do instrumental chorístico não o atrai. Ele quer fazer “música nova”, que considera mais “condizente com seu estado de espírito e maneira de tocar”. É nos procedimentos do *jazz* norte-americano que ele vai buscar esse biscoito fino, essa originalidade.¹⁶

A proposição de que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” era paradoxal ao tempo de Euclides da Cunha (1866-1909). Ela sintetiza o momento da descoberta do intelectual que se vê espremido entre (i) a vontade de fazer ciência referenciada em teorias europeias (as únicas disponíveis), que privilegiam a noção de raça para poder estabelecer graus de

¹⁴ Nabuco (1900: 33-42, 180-92), Freyre (1963: XI).

¹⁵ Meirelles (1964). *Grifamos*.

¹⁶ Em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=7415> encontra-se a qualificação de “marco inicial” e “pedra da rosetta” do *samba-jazz*, conforme resenha de Marco Antonio Barbosa. Acesso em 9/7/2005. Robert Celerier (1964c), cronista especializado contemporâneo do lançamento do disco, identificou antecedentes no gênero desde a época dos elepês de 10 polegadas, mas afirmou que “dos discos de *Samba-Jazz*” realizados até então, “é certamente neste que a influência do *Jazz* moderno se faz sentir com mais força”.

superioridade e inferioridade congênita, “natural”, entre os homens, e (ii) sua própria constatação empírica de que aqueles sertanejos concretos, que conhecera, eram capazes de grande disposição de luta, de bravura, sagacidade e resistência, derrotando seguidamente os batalhões do governo, uniformizados, melhor armados e em princípio melhor treinados.

Eis porque, em sua *magnum opus*, o capítulo dedicado ao sertanejo, que começa com essa frase epigramática, é pontuado do começo ao fim pelas antíteses, como a do “Hércules-Quasímodo”, a da “aparência que ilude”, a da “figura vulgar do tabaréu canhestro” capaz de subitamente transformar-se em “titã acobreado e potente”.¹⁷

Nos anos 1960, a questão racial parece ultrapassada. Todo um período intercalou-se, no qual a miscigenação, de deplorada, passou a ser aceita como valor. No campo da canção popular uma porção de tipos idealizados por gerações anteriores à da bossa nova – o “mulato inzoneiro”, a “morena sestrosa”, a “gente bronzeada”, a mulata que “quando dança, é luxo só” – contribuiu para disseminar, pelo menos na superfície dos textos, noção mais exultante e orgulhosa do cadinho étnico e cultural brasileiro.¹⁸

O que nos interessa reter da noção de “sertanejo forte” é a de aparência fraca que pode se converter em substância forte, o tabaréu que é potencialmente titã, potencialidade que está prestes a realizar-se. Que pode sobrepujar condições naturais ou sociais adversas, como a do boiadeiro que “na boiada já foi boi”, mas que “um dia se montou” e, “com a visão se clareando”, se pôs a “consertar o destino”, que “estava fora de lugar”. Esse sertanejo pode ser também um pescador, violeiro, motorista de caminhão. O importante é que seja um tipo popular, que esteja disposto ao confronto e que, diante do confronto, ou de sua memória, “não lembre de dor nem receio”.

Advirta-se que esse “sertanejo” não se expressa apenas nas letras das músicas. Bem mais amiúde se expressa nos ritmos e, não raro, nas melodias. Por convenção própria da época que vamos estudar, ele está representado em tudo aquilo que, em música, se considera criação popular brasileira: o samba, a marcha-rancho, o frevo, o baião, a toada, a moda-de-violão e até a ciranda infantil. Esses gêneros musicais são investidos de conotações ideológicas nacionalistas-populares, são considerados expressões de um coletivo que “superou”, com invenção própria, modelos musicais importados em épocas anteriores.

Nos modernistas, a idéia “antropófaga” parece em boa medida o oposto da “atração do mundo”. Tudo o que é valorizado e elevado nesta tende a ser escarnecido naquela. A Europa civilizada – mas a Europa de após a I Guerra Mundial – comparece como fonte do superego opressor, da repressão sexual, da instância censora, da “consciência enlatada”, da hipocrisia.

A América selvagem, ao contrário, é a fonte da liberdade, da igualdade, da justiça, de uma barbárie que, em todo o caso, é mais legítima, porque não “queima gente [viva] nas

¹⁷ Cunha (1905: 94-5), Sodré (1963), Ventura (2000).

¹⁸ Se bem que ainda se registram, no período de prevalência do discurso nacional-popular, numerosas composições dedicadas à valorização do elemento negro, como algumas canções do espetáculo *Arena conta Zumbi*, os “afro-sambas” de Baden Powell e Vinicius de Moraes e certas composições de Sérgio Ricardo.

praças públicas” em nome de idéias. “Antes dos portugueses [dos europeus] descobrirem o Brasil, o Brasil [o índio] tinha descoberto a felicidade”. Nessa perspectiva, é o índio brasileiro quem ensina ao europeu, por meio de Montaigne e Rousseau, as idéias libertadoras que informam todas as revoluções: a francesa, a bolchevista, a surrealista. Muito antes do europeu, “já tínhamos o comunismo, a língua surrealista, a idade de ouro. (...) Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais”. “A alegria é a prova dos nove” da nossa superioridade, eis que fizemos o carnaval.

O antropófago postula a “revolução caraíba”, maior que todas as revoluções, “unificadora de todas as revoltas eficazes na direção do homem”, que vai instaurar a “realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituição e sem penitenciárias”, que vai instaurar o “matriarcado de Pindorama”, comunitário, contra o patriarcado europeu, autoritário. A antropofagia se faz restauradora do “homem natural”, é revolucionária-utópica. E seu procedimento consiste em tudo devorar, seja para repudiar, assimilar ou superar, mas sempre na perspectiva da auto-afirmação bárbara, como “vacina”, como ato de força e de vingança: “absorção do inimigo sacro, para transformá-lo em totem”. Oswald de Andrade (1890-1954) concebe a revolução caraíba prevalecendo numa barbárie nova, tecnizada, o progresso técnico servindo para libertar: “a fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue”.¹⁹

Devemos reter desse manifesto a idéia de absorção do outro como prática auto-afirmativa de si, prática revolucionária-restauradora de um estado natural, de liberdade, mas em patamar tecnizado, em que não está inteiramente ausente certo fascínio pelo progresso tecnológico, em clave humanista. Também devemos reter a percepção de que é impregnada de autoconfiança insolente.

O discurso “antropofágico” se distancia da “atração do mundo” na medida em que desautoriza valorativamente a razão exercida em nome da civilização, mas, ao mesmo tempo, aproxima-se da “atração do mundo” na medida em que dirige sua curiosidade para o que o mundo, a civilização, tem a oferecer: “só me interessa o que não é meu”. O “antropófago” quer devorar, não quer ser devorado. Não recusa o contato com o outro, mas quer ser o sujeito nesse contato, não o objeto. O “antropófago” aproxima-se do “sertanejo forte” na medida em que também afirma a força própria do autóctone, mas distancia-se dele na medida em que não recusa o contato com o que é estrangeiro, antes privilegia esse contato como fonte de “alimentação”.

A proposição antropofágica põe seus enunciadores no limite do risco, em contato direto com o “inimigo”. Essa disposição audaciosa os expõe à desconfiada imputação de que capitulam, em vez de triunfar. Para insistir na metáfora antropofágica, é como se deles se dissesse que apenas regurgitam o que dizem digerir. “Assimilar”, “absorver” são termos que prestam-se a leituras ambíguas. Assimilar significa, primeiramente, “assemelhar, tornar semelhante”, e apenas como segunda acepção significa “apropriar-se”. Na lógica oswaldiana, propriamente antropofágica, não pode haver dúvida que a assimilação enquadra-

¹⁹ Andrade (1928), Nunes (1972: XXV-XXXV).

se no segundo significado. Ou, mais ainda, no significado fisiológico: “regenerar, a partir de substâncias simples [contidas nos alimentos ingeridos e no ar que se respira], a matéria viva que se gasta durante a fase catabólica do metabolismo, através das queimas respiratórias intracelulares; é por intermédio destas últimas que *o organismo obtém a energia necessária ao seu funcionamento*”.²⁰ Contudo, a distância entre “absorver” e “ser absorvido” pode ser ampliada ou reduzida, nos embates discursivos.

Neste ponto, podemos esboçar parte do trabalho a realizar segundo as nove interseções indicadas no Quadro 1, onde se cruzam as três estéticas com os três tipos de discurso.

QUADRO 1
Matriz da pesquisa

Estética	Tipo de discurso		
	Atração do mundo	Sertanejo forte	Antropofágico
Bossa Nova	←???	←???	←???
Nacional-popular	←???	←???	←???
Tropicalismo	←???	←???	←???

Trata-se, em primeiro lugar, segundo essa matriz, de verificar a presença, em cada programa estético, dos tipos de discurso aqui identificados. O senso comum talvez prenuncie as identificações entre estéticas e tipos de discurso sugeridas pelas interseções sinalizadas em negrito: (i) bossa nova e atração do mundo, (ii) nacional-popular e sertanejo forte, (iii) tropicalismo e antropofagia. Entretanto, parte da possível originalidade deste trabalho consiste em recusar liminarmente tais identificações como “puras” e, em vez disso, procurar verificar o que existe, nos discursos, que as “polui”. Trata-se, portanto, de buscar possíveis (prováveis) fraturas e dispersões daquilo que, não raro, tem sido considerado típico de cada uma dessas estéticas, daí as setas “centrífugas” que cercam as interrogações, “puxando-as” para as interseções vizinhas.

4. O universal e o nacional

Retomemos a questão das convenções próprias de uma época, sugerida há pouco. Devemos avançar afirmando que, em vez de “próprias de uma época”, sejam *próprias de um discurso*, evidenciando assim com mais clareza o seu vetor ideológico e, portanto, o quanto se prestam a ser objeto e instrumento de disputas. A questão é particularmente intrincada no caso da música, que se baseia em convenções “universais” (digamos assim).

²⁰ Cf. Dicionário Aurélio Século XXI. *Grifamos*. O Dicionário Houaiss registra, como primeira acepção, as duas operações opostas: “converter em substância própria ou converter-se em substância de outro”. E, ao apontar a sinonímia com “absorver”, abona: “assimilou o estilo de Eça e passou a escrever como ele”.

“Entendida a música como linguagem, desfazem-se todas aquelas velhas questões entre forma e conteúdo, música nacional e cosmopolita, tão ao gosto brasileiro, pois constataremos que ela é uma só em toda a arte do Ocidente. (...) As estruturas significantes fundamentais da música (...) são as mesmas em qualquer país ocidental. Trata-se, portanto, de uma mesma linguagem musical, comunicada por compositores de nacionalidades diversas. E a música brasileira é um dos aspectos dessa linguagem, em sua ramificação para as Américas, no período Barroco, quando ela se manifestou pela primeira vez entre nós, principalmente em Minas Gerais. Primeiramente ela é barroca, depois diremos que é brasileira. Da mesma forma, quando ouvimos Vivaldi, falamos em música barroca, não em música italiana”.²¹

Esse enunciado ilude e esclarece. Ilude porque, ao ilustrar sua tese recorrendo à música do período barroco, sécs. XVII e XVIII, remete à formação social européia anterior à emergência e triunfo da idéia nacionalista. A música barroca e a rococó, tanto quanto a renascentista e a clássica, eram “música de corte”. Os mesmos repertórios podiam ser apresentados, e obter a mesma receptividade, em qualquer corte européia: Paris, Viena, Roma ou Weimar, Londres, Mannheim, Veneza ou Salzburgo. Por volta de 1713, J. S. Bach transcrevia para o cravo, em Weimar, os solos de violino que Vivaldi compunha em Veneza – e que eventualmente eram publicados em Amsterdã –, e assinava como seus os concertos do italiano que dessa forma reelaborava.²²

É apenas no séc. XIX, e na proporção em que a idéia de cultura vai se impondo sobre a de civilização, a noção de arte vai ganhando inicial maiúscula e se despregando da de artesanato, em que a cultura burguesa se impõe sobre a aristocrática, que a estética do romantismo passa a valorizar crescentemente a expressão musical de culturas nacionais. E o faz com tal afinco que mesmo na França e na Itália, dominantes na tradição musical dos séculos anteriores, o nacionalismo vai encontrar expressão em música, ainda que seja sob o pretexto do patriotismo. Na prevalência do moto nacionalista, autores e executantes musicais passam a procurar meios de diferenciar seu trabalho privilegiando elementos que, quase sempre por origem popular demarcável em termos histórico-geográficos ou étnicos, possam ser geralmente aceitos como característicos da cultura musical do lugar ou da comunidade em que se inserem.²³ Nesta perspectiva, a música é passível de *nacionalização*.

Por outro lado, a proposição ajuda a iluminar o fato de que o fenômeno musical ocidental moderno tornou-se supranacional em suas convenções fundamentais, constituindo como que um idioma, no qual são elaboradas obras musicais que podem ser usufruídas por pessoas que falam línguas diferentes e que estão inseridas em culturas nacionais diferentes, sem para tanto requerer esforço comparável ao de aprender nova língua. A base dessa característica do fenômeno musical é todo um sistema comum de procedimentos e codificações, isto é, sistema internacionalmente compartilhado, constituído na Europa Ocidental antes do prevalectimento da noção de “cultura nacional”. Esse sistema compreende notação

²¹ Mendes (1972: 127-8).

²² Por exemplo, o *Concerto para quatro cravos e cordas em lá menor BWV1065*, de Bach, que é transcrição do *Concerto para quatro violinos e violoncelo em si menor RV580*, de Vivaldi.

²³ Carpeaux (1967: 48-58, 88-91, 163-5, 182-204, 232, 268-71), para os dados históricos relacionados à emergência do nacionalismo musical, inclusive o uso de música de origem popular como procedimento e critério de aferição desse nacionalismo, na esfera da música “erudita”, desde o final do séc. XVIII. Elias (1991: 15-31), para a noção de “música de corte” e sua significação histórico-social.

musical unificada, sistematização de acordes, definição exata – “temperamento igual” – de escalas musicais, concepção, produção e afinação de instrumentos de acordo com tais escalas, composição e estruturação de obras musicais segundo princípio harmônico racionalmente unificado etc., o que permite ao procedimento musical ser intercambiável, independente da nacionalidade do autor, executante ou ouvinte. Nesse sentido, pode-se entender a música ocidental moderna como *uma* linguagem e, em especial, adotar “uma” na condição de numeral, não na de artigo indefinido.²⁴

No campo da música popular, a versão – composição estrangeira que recebe letra em vernáculo, não necessariamente correspondente ou relacionada com a letra da composição no lugar de origem – é demonstração típica da universalidade da linguagem musical. Graças a esta universalidade e àquela *nacionalibilidade* é que se torna possível estabelecer tensão entre dois programas estéticos que pareçam privilegiar, na percepção dos atores sociais, a afirmação do “caráter nacional” ou a absorção, mais ou menos crítica, de características musicais “alheias”.

Desta forma as enunciações musicais podem funcionar, nos embates ideológicos, como uma espécie de janela envidraçada, nas quais pode-se ver, simultânea ou alternadamente, elementos nacionais e elementos estrangeiros. Mário de Andrade registra: “às vezes em nosso canto [popular] passam acentos nórdicos, suecos, noruegueses... Como que vieram parar aqui? Acentos idênticos também se encontram em Portugal e principalmente Espanha. Às vezes um canto nosso é... russo numa vez. Outras vezes é um canto russo que, mudando as palavras, todos tomariam por brasileiro”.²⁵

Há então qualquer coisa de furta-cor na alegada universalidade dos códigos musicais. Insistindo na metáfora da música-janela, cabe sugerir que através dela quem está dentro pode ver o que está fora ou dentro, e vice-versa, dependendo do ângulo do qual olha e do jogo de luzes que, em cada momento, mais favorece perceber o que está do lado “de cá” ou o que se encontra do lado “de lá” desse vidro ao mesmo tempo transparente e especular. Os atores, ao se incorporarem a determinada posição, tendem a assumir o respectivo “ângulo de visão”. Os embates ideológicos que tomam a música por referente e que se desenrolam no campo musical, tendo a questão nacional-universal como *pièce de résistance*, é que dirigem o “jogo das luzes” que incidem sobre esses objetos transparentes-especulares.

²⁴ Entendemos o termo *linguagem* como “sistema de signos que serve de comunicação entre os indivíduos”. Em Weber (1911), encontra-se recuperação histórica dos processos de racionalização dos procedimentos musicais no Ocidente e discussão da importância das principais conquistas incorporadas a esses procedimentos – notação, harmonização, temperamento, construção de instrumentos musicais – para a consolidação da música ocidental sob a forma como é hoje conhecida e que se tornou hegemônica em âmbito universal. Em Schurmann (1988: 39-48, 96-105, 123-41), encontra-se uma abordagem da música ocidental moderna como linguagem sonora não verbal, bem como das relações e trocas entre os processos de racionalização na música e na ciência, em diversas épocas e, especialmente, nos sécs. XVII e XVIII. Neste trabalho, termos técnicos musicais são empregados em conformidade com as definições de Dourado (2004).

²⁵ Andrade (1944: 189).

5. *Campo e habitus*

A noção de campo em Foucault parece compatível com a noção homônima em Bourdieu. O campo enunciativo (ou discursivo) de Foucault corresponde a uma área disciplinar, dotada de certo grau de institucionalização, na qual “emergem” e circulam discursos reconhecíveis pelos sujeitos enunciadorees como pertencentes a essa disciplina. O campo discursivo é capaz de acolher “a emergência sucessiva ou simultânea de conceitos discordantes”. Esses conceitos discordantes animam a formação de discursos – isto é, de conjuntos de enunciados. Reciprocamente, o enunciado só tem existência num campo enunciativo, pois é necessariamente relacional: só existe em relação com outros enunciados, que “povoam suas margens” e aos quais se refere, precede ou sucede; enunciados, esses outros, que o replicam ou aos quais replica.

E, o que é mais importante, o enunciado é sempre passível de ter determinada “qual é a *posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito*”. O aparecimento de enunciados, em vez de progressivo, coerente e sistemático, antes mostra-se tentativo, desencontrado, sujeito a avanços e recuos, a dispersões. Estamos diante de uma formação discursiva quando verificamos que em tais dispersões pode-se detectar um sistema, isto é, quando se pode verificar – entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas – uma regularidade em termos de uma ordem, correlações, posições, funcionamentos recíprocos, hierarquias e transformações.²⁶

O campo de Bourdieu é um espaço especializado, dotado de posições definidas, que cabe aos agentes ocupar. Essas posições têm, cada qual, seu *habitus*, “sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”.

Uma das leis fundamentais do campo artístico é a da diferenciação e oposição das posições que privilegiam, uma, o primado da arte, outra, o interesse material, seja ele econômico ou político. Mas essa oposição fundamental – entre prestígio artístico e interesse material – pode desdobrar-se em mais de duas posições, distinguindo-se, por exemplo, vanguarda emergente, vanguarda consagrada, arte convencional (“burguesa”) e arte de consumo popular.

O campo artístico, a par de suas regras específicas, é uma porção dominada, inscrita no campo do poder, que é dominante, e que por sua vez se inscreve no espaço social. O campo é espaço de lutas entre as posições, com a finalidade de conquistar e manter o “monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas”, ou seja, de conquistar e manter um poder simbólico.²⁷

Além do uso comum do termo “campo”, são, mais ainda, as “posições” do campo bourdieusiano e as do campo enunciativo de Foucault que permitem a articulação das duas proposições teóricas, pois em ambos os casos trata-se de identificar o que poderíamos

²⁶ Foucault (1969: 42-3, 62, 107-12). *Grifamos*.

²⁷ Bourdieu (1971: 191; 1985; 1992: 166, 181).

chamar de “lugares de fala”. Em especial, as segundas permitem associar a idéia de dispersão à de necessidades surgidas nas peripécias e escaramuças das lutas pelo poder simbólico, em que, pode-se supor, a formulação de enunciados não raro corresponde a argumentações *ad hoc*. Obtém-se, assim, ferramenta teórico-metodológica potencialmente muito útil para dar conta da multiplicidade de dados empíricos, permitindo classificá-los segundo categorias expressivas dos valores pelos quais lutam os atores presentes no campo.

Mais problemático é o emprego da noção de *habitus*. Modificou-se ao longo da obra de Bourdieu. Observam Accardo e Corcuff que, “se a palavra não muda, pode, ainda assim, remeter a *construções teóricas sensivelmente diferentes*, mesmo que existam entre elas elementos de continuidade”. Bourdieu partiu de versões mais deterministas, nas primeiras obras em que empregou o conceito, como *La reproduction* (1970), em que se dedicava à questão da *reprodução* das estruturas sociais, até chegar a versões mais abertas, nos anos 1980, em que o conceito passa a considerar a questão da *invenção*. Limitar sua significação à expressão espirituosa “estrutura estruturada e estruturante”, sedutora por sua feição poética e ao mesmo tempo distintiva de habilidade de pensar e pronunciar – e talvez por isso facilmente disseminável – antes corresponde à aplicação de sua versão determinista. Na versão mais aberta, o *habitus* poderia ser designado resumidamente como “um sistema de disposições adquiridas, permanentes e geradoras”.²⁸

Ora, se um termo vem servindo simultânea ou alternadamente para designar dois fenômenos diversos e até opostos, como *reprodução* e *invenção*, esse termo torna-se ambíguo e passa a parecer mais avisado substituí-lo por dois termos que designem, cada qual, um desses fenômenos.

Essa questão apresenta-se com mais clareza quando se examina a assimetria entre as condições de produção e as de fruição de bens simbólicos. Como advertiu o próprio Bourdieu, “a transformação dos instrumentos de produção artística *precede necessariamente* a transformação dos instrumentos de percepção artística”.²⁹ A iniciativa e a invenção estão mais presentes na prática do artista do que na do público.

Logicamente, poder-se-ia simplificar a questão afirmando que a disposição para criar e inventar é parte inseparável do *habitus* do artista. Isto, contudo, colocaria todos os artistas dentro de um só tipo de disposição, quando é sabido que há artistas – a grande maioria – que se ocupam de explorar códigos assentes, elaborando variações dentro dos limites desses códigos, enquanto há outros que contraditam e revolucionam os códigos e ocasionam rupturas nas práticas do campo.

Esta diferenciação de disposições também ocorre na ciência. Em ambos os campos, o artístico e o científico, pode ocorrer de se apresentarem atores cujas proposições estão de tal forma afastadas das condições de aceitabilidade em sua disciplina, ou cuja disposição de pensamento é de tal forma diferenciada dos *habitus* que correspondem às posições existentes em seu campo de atuação, que, não obstante detenham uma verdade, a absorção de

²⁸ Accardo & Corcuff (1986: 67-9, 83). *Grifamos*.

²⁹ Bourdieu & Darbel (1969: 77). *Grifamos*.

sua contribuição sofre substancial retardo. Nesses casos, as estruturas estruturadas não estruturam as disposições do ator-inventor. Foucault chama-os *monstros verdadeiros*. E diferencia-os do *erro disciplinado*, que, ao contrário, consiste em estar errado, porém dentro das regras do discurso prevalecente no campo.³⁰ E, com isso, evidencia que é preciso dar nomes diversos a conceitos que se ocupam de fenômenos diversos.

O conceito de *habitus, tout court*, não consegue enquadrar fenômenos tão diversos quanto a fruição bem comportada de obras construídas dentro de códigos assentes – que é o que Bourdieu estuda em *O amor pela arte* – e a criação de código novo, que é o que esse autor aborda em *As regras da arte*. Eis porque, nesta última obra, enfrenta incomum dificuldade para explicar a atuação de Flaubert e de Baudelaire com a ferramenta conceitual do *habitus*. Há substancial diferença entre as duas situações, se se tem em mente o risco assumido pelos atores empenhados na produção da ruptura ou da contradição, em face das coerções socialmente estabelecidas. E os atores têm essa percepção. Gilberto Gil, que chegou a desistir de participar do III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, poucas horas antes de apresentar pela primeira vez sua composição *Domingo no parque*, explicou-se depois: “eu sentia que nós estávamos mexendo em coisas muito perigosas”.³¹

6. Campo em transformação

As experimentações estéticas tendem a ser mais freqüentes – e os riscos e prêmios a elas associados, mais expressivos – em períodos de rápidas mudanças nas condições de enunciação. Nos dez anos que estamos considerando (1958-68), essas condições passaram por transformações significativas, seja quanto ao patamar tecnológico do suporte fonográfico, seja quanto aos ambientes de apresentações ao vivo, seja quanto ao estrato social que mais significativamente contribuía para compor a audiência dessas apresentações ao vivo, o que se evidencia quando tentamos capturá-las nos momentos em que despontaram as três estéticas que disputaram a posição de maior prestígio no campo.

QUADRO 2
Condições de enunciação em três momentos – 1957-68

Estética (ano)	Suporte fonográfico	Meio de comunicação	Apresentações “ao vivo”	Público nas apresentações
Bossa Nova (1957-9)	78rpm, LP 10, LP 12	Rádio AM	Escolas/Boates	Estudantes/ Freq. da noite
Nacional-popular (1964-5)	Compacto, LP 12	Televisão	Gdes. auditórios	Estudantes
Tropicalismo (1967-8)	LP 12, Compacto	Televisão	Progr. auditório Boate-discoteca	Freq progr aud Vanguarda

³⁰ Conforme Foucault (1970: 33-6), para quem “a disciplina é um princípio de *controle da produção do discurso*”. *Grifamos*.

³¹ Veloso (1997: 179-80, 303), Ribeiro (2003: 106), Mello (2003: 195-6).

No Quadro 2, essas transformações estão lançadas sinteticamente, pelo duplo critério de selecionar aquilo que é (i) traço característico de cada momento, no sentido de “diverso dos demais momentos”, especialmente no que toca ao seu uso para enunciação da estética então emergente, sem deixar de ser (ii) representativo de uma prática disseminada, mesmo que não seja a mais freqüente ou numerosa.

No que toca ao suporte fonográfico, importa observar a migração da tecnologia do disco de 78rpm, confeccionado em goma laca e trazendo o som gravado em sulcos largos, cuja reprodução doméstica ficava em geral bastante aquém da qualidade técnica do fonograma original, para a tecnologia *high fidelity* (*hi-fi*), incorporada ao disco de microsulco reproduzido em 33¹/₃rpm e confeccionado em vinil. Boa parte dos fonogramas mais importantes do programa estético da bossa nova teve lançamento naquele suporte “atrasado”, que correspondia, no entanto, ao padrão mais disseminado entre os consumidores brasileiros. A convivência, nessa época, (i) do elepê com diâmetro de 10 polegadas com o de 12 polegadas, que estava se tornando o formato-padrão da indústria, e (ii) de ambos com o disco de 78rpm, indica quão titubeante ainda era a adoção da nova tecnologia no ambiente brasileiro.³²

Nessas condições, a tecnologia mais moderna e aperfeiçoada pode servir, por pouco disseminada, como referente para práticas de distinção social, ainda mais nas sociedades periféricas, em que a adoção e o consumo de modernidades não raro assumem conotações de prática de elite. Esse dado pode adquirir importância ao se considerar que a estética da bossa nova vincula-se, desde o surgimento, às possibilidades da tecnologia mais moderna, isto é, depende dela para mostrar-se em sua plena significação: a bossa nova é concebida para o *hi-fi*.

Quanto aos meios de comunicação de massa, o rádio ainda prepondera no Brasil, no período de surgimento e triunfo da bossa nova (1958-62). Embora já existam programas musicais em emissoras de televisão, a cobertura social desse meio de comunicação é tão parca que não se registram relatos sobre seu impacto no campo musical.³³ O espaço típico das apresentações ao vivo do novo repertório e do novo estilo são auditórios de faculdades e colégios – em apresentações gratuitas –, além de pequenas boates freqüentadas por público limitado e específico, cosmopolita, mais adulto do que jovem, onde a bossa nova compete com o samba-canção, identificado à temática do desamor ou “dor-de-cotovelo”.

No momento seguinte, o da plena emergência da estética nacional-popular (1964-5), as condições encontram-se substancialmente modificadas. Embora ainda sejam produ-

³² No Brasil, a substituição do padrão 78rpm pelo microsulco de vinil e 33¹/₃rpm consumiu 13 anos, desde o lançamento dos primeiros discos na nova tecnologia, em 1951, até o fim da produção na tecnologia antiga, em 1964. As primeiras gravações bossanovistas de João Gilberto saíram inicialmente no formato 78rpm. Mesmo a primeira gravação de “Garota de Ipanema”, por Peri Ribeiro, em 1963, foi lançada em 78rpm, talvez simultaneamente com a comercialização em suporte *hi-fi*. A discografia brasileira em 78 rpm pode ser consultada em <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>, compreendendo todo o 1902-1964.

³³ São várias as referências a programas musicais na televisão, nos anos 1950, em que se apresentam artistas identificados à bossa nova e ao rock. Todavia, antes colhe-se dos relatos a impressão de que servem de instância de treinamento profissional de jovens intérpretes do que para a efetiva divulgação desses artistas e seus repertórios.

zidos discos de 78rpm, estão já confinados a estrato muito minoritário e desprestigiado do mercado consumidor. Não há discos de Elis Regina, desse período, lançados nesse suporte. Os de Geraldo Vandré são muito poucos – apenas quatro lados. Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, todos são lançados em discos de vinil.

O microsulco desdobra-se, então, entre os elepês de 12 e os compactos de 7 polegadas, simples ou duplos. O disco que, na perspectiva dos dirigentes da indústria fonográfica, demonstra a inequívoca viabilidade comercial da nova proposta musical é um compacto com um *pot-pourri* de sambas, extraído de espetáculo ao vivo de Elis Regina e Jair Rodrigues. São muito numerosos os compactos lançados pelos artistas da estética nacional-popular e é comum que seus sucessos apareçam primeiro nesse formato e sejam depois incorporados a elepês, reunidos a outros fonogramas.³⁴

A televisão, nessa fase, já assume importância na divulgação de músicas e artistas, mantendo vários programas musicais em diversas emissoras, principalmente a Record de São Paulo. E, sobretudo, esses programas desempenham papel central na divulgação dos artistas e repertórios vinculados a essa estética. São gravados em videotape e distribuídos às emissoras filiadas, que os exibem com alguns dias de defasagem, permitindo que audiências geograficamente mais disseminadas participem da fruição desses bens simbólicos em primeira mão.

Os espetáculos ao vivo se dão, a partir de 1964, em grandes teatros paulistanos, com público presente da ordem de 1,5 a 2 mil espectadores. Promovidos por iniciativa de diretórios estudantis de diversas faculdades da USP, bem como da PUC/SP e outras, esses espetáculos, assistidos principalmente por estudantes, proporcionam aos artistas cachês muito superiores aos que lhes propiciam as boates, que continuam sendo uma alternativa profissional, mas já perdendo a primazia na fixação do padrão que se torna típico na relação entre artistas e público, no período de prevalência da estética nacional-popular.³⁵ Os principais programas musicais de televisão do período derivam desses espetáculos promovidos pelos diretórios acadêmicos, copiando a receita quanto a repertório, *cast* de artistas e locais de gravação, inclusive com o mesmo tipo de público no momento da realização ao vivo.

³⁴ Os dados sobre vendas de discos no Brasil não são muito confiáveis, possivelmente refletindo os desacertos nas relações entre firmas produtoras de discos, artistas-intérpretes, autores das músicas gravadas e editores de partituras. O país teve, ao longo do séc. XX, o mais desorganizado e conflituoso sistema de arrecadação de direitos autorais em todo o mundo. Ou, como constatou Rita Morelli (2000: 27), “o campo brasileiro das organizações autorais parece ser, já à primeira vista, um objeto antropológico privilegiado, capaz de dispensar o antropólogo nativo” de realizar “o esforço deliberado de tornar exótico o familiar”. Há indicações de que a gravação do *pot-pourri* de sambas por Elis Regina e Jair Rodrigues, feita ao vivo no Teatro Paramount, S. Paulo, em abril de 1965, teria alcançado vendagem superior a 1 milhão de cópias. Esse número, além de incerto, não permite discernir qual teria sido a venda desse fonograma no formato elepê e no formato compacto, esta certamente muito mais numerosa. Na década anterior, o disco mais vendido, o dobrado “São Paulo quatrocentão”, lançado ao final de 1953, teria alcançado 700 mil cópias. Silva (2002: 210), Marcondes (1998: 319).

³⁵ Segundo dados fornecidos pelo produtor de vários desses espetáculos, Walter Silva, a proporção dos cachês seria da ordem de 13 para 1, comparados com os das boates do Beco das Garrafas, em Copacabana; e a proporção de público seria de até mais de 60 para 1, cf. Silva (2002: 18).

O tropicalismo surge nesse mesmo meio, mas com a televisão havendo assumido plenamente a iniciativa. Já são raros os espetáculos promovidos por diretórios acadêmicos, substituídos pelos programas televisivos, de que os festivais são a manifestação mais elaborada. Embora os tropicalistas também tenham várias de suas músicas lançadas em formato de disco compacto, o elepê assume proeminência, pois eles dedicam-se a realizar *álbuns conceituais* (ou *discos-manifestos*), que transcendem a condição de mera coleção de fonogramas. No álbum conceitual, todo o disco é idealizado para funcionar como uma unidade, com os diversos fonogramas dialogando entre si e com a intenção de constituir uma *obra*. A idéia de álbum conceitual se estende à concepção da capa e à elaboração do – e, eventualmente, tratamento gráfico diferenciado para o – texto de contracapa.

Os tropicalistas se propõem a conduzir amplo *aggiornamento* do meio musical brasileiro. Uma das dimensões desse projeto é a incorporação de códigos próprios do universo *pop* internacional – e aqui a referência não se faz apenas, nem principalmente, à *pop art* do campo das artes plásticas, mas principalmente às manifestações do *rock* inglês e norte-americano – e da cultura de consumo de massa. Outra dimensão consiste em associar-se a manifestações de arte culta – música experimental, poesia concreta, instalações.

Coerentemente com esse projeto, tanto se apresentam em *programa de auditório*, como o de Chacrinha, dirigido a segmentos de classe média baixa, suburbana, quanto em boate-discoteca, como a Sucata, às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, em espetáculo *sui generis*, que também funciona como evento alternativo, e simultâneo, ao Festival Internacional da Canção, quase como se fosse um “salão dos recusados”. Nesse espaço, recebem um público apropriado ao que se poderia chamar de arte de vanguarda: intelectuais, artistas plásticos, cineastas, outros músicos, além de “moças grã-finas com seus noivos e maridos, amantes e namorados”.³⁶

Em princípio, privilegiar o elepê, *vis-à-vis* do compacto, indica a eleição de público mais restrito como destinatário do produto fonográfico, dado o preço mais elevado do elepê.

Operam aí, todavia, pelo menos dois tipos de fatores na determinação do significado do elepê, enquanto mercadoria com valor de troca e enquanto bem dotado de valor de uso propriamente simbólico. O primeiro é que, enquanto mercadoria, esse objeto experimental ao longo do tempo a queda do seu valor de mercado, mercê (i) da amortização dos investimentos inicialmente feitos em seu desenvolvimento tecnológico e instalação dos equipamentos industriais de produção, permitindo a progressiva redução do seu custo de produção e do seu preço de venda, e (ii) da ampliação do universo dos seus consumidores, dando ensejo, ao menos potencialmente, à prensagem de tiragens maiores. Essa ampliação é viabilizada, em parte, pela progressiva disseminação da posse dos aparelhos domésticos que permitem a reprodução do novo suporte. A comercialização dos aparelhos também

³⁶ No mesmo ano de 1968 mantêm, por curto período, um programa de televisão em S. Paulo. O espetáculo no Rio é cancelado e a boate, fechada, por ordem judicial, sob alegação de apologia ao crime. E o programa é descontinuado após a prisão de Gil e Veloso, em seguida à decretação do AI-5. Veloso (1997: 304-44; 307 para a citação).

está sujeita à lógica do barateamento progressivo. Trata-se aqui, portanto, e em certa medida, daquilo que alguns economistas definem como *trickle-down effect*.

Dessa forma, diante da adoção de tecnologia nova, as empresas produtoras de discos buscariam lucrar, inicialmente, na *margem*, isto é, na diferença entre o custo variável de produção e o preço de venda de cada unidade, vendendo relativamente poucas unidades. O produto assim comercializado admite conotações de item de luxo. E está implícito nessa estratégia o reconhecimento de que se trata de item cujo público potencialmente consumidor ainda é relativamente restrito. À medida que a adoção da nova tecnologia se dissemina e o público potencial para os discos se amplia, as empresas passariam a lucrar progressivamente cada vez mais no *giro*, isto é, com ganho decrescente por unidade vendida, vendendo muito mais cópias de cada disco. E o suporte vai assumindo, cada vez mais, características de item de consumo de massa.

Mas, e aqui entra em ação o segundo tipo de fator, as empresas também dispõem de estratégias para frear, ao menos parcialmente, essa tendência ao barateamento da mercadoria que produzem e vendem, ou, pelo menos, para evitar que a tendência se imponha a todos os itens de seu catálogo. Empregam então ferramentas simbólicas, por meio das quais estabelecem diferenças mais ou menos acessórias entre os produtos, permitindo-lhes colocar no mercado, a preços mais elevados, uma parte da produção.

No caso da música popular no Brasil, a Philips, uma das principais gravadoras, a que detém, no início dos anos 1970, contratos com a quase totalidade dos artistas que integram esse segmento prestigioso do mercado, identificado como “mpb”, produz a série rotulada “De Luxe”, que é exatamente a que enfeixa os elepês desse segmento. Seu quase-monopólio trabalha para evitar, dentro do segmento, uma competição de mercado que poderia pôr por terra o esforço de distinguir os discos da série enquanto mercadorias.

O álbum conceitual coincide com essa estratégia, e mais ainda porque, diferente do repertório dos demais elepês, que admitiam mais facilmente a oferta, em discos compactos, das faixas de sucesso comercial mais promissor, sua unidade de concepção estimula a compra do formato elepê, pois as faixas “perdem sentido” se tomadas separadamente do conjunto que integram. No álbum conceitual, não raro são empregadas técnicas especiais de edição, reduzindo ou eliminando o intervalo entre as faixas e até fundindo-as. Esse tratamento, que assumidamente orienta-se pelo procedimento dos Beatles no álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, de 1967, parece encontrar seus ancestrais em “elepês temáticos” produzidos na Columbia norte-americana dos anos 50, sendo essa, aliás, a empresa fonográfica que desenvolveu e lançou o formato elepê, em 1948, e que desde o início investiu em sua glamorização.³⁷

³⁷ Para as estratégias de valorização comercial e simbólica do formato elepê, v. De Marchi (2005). Para os álbuns conceituais *avant-la-lettre*, de Duke Ellington na Columbia em 1956-7, como parte de estratégia de acumulação de prestígio artístico, v. Hasse (1993: 327-35). Para o quase monopólio da Philips no segmento da mpb, no final dos anos 60 e início dos 70, v. Motta (2000: 196-8, 216, 256). A série “De Luxe” da Philips teve início em 1966, com elepê de Elis Regina, então no auge de sua popularidade. Os discos dessa série dispunham de orçamento de produção mais elástico, incluindo produção de fotos, *design* de capa, textos de contracapa e, com frequência, também encartes com as letras das músicas ou outros elementos, tudo

Devemos reter, para posterior exploração, as possíveis analogias entre, por um lado, a noção de “bens culturais restritos” e a estratégia empresarial de ganhar na margem, vendendo relativamente poucas cópias de cada disco, e, por outro, entre a noção de produção ampliada de bens culturais (“para o mercado”) e a estratégia empresarial de ganhar no giro. Às análises sugeridas por essas analogias talvez se possa aplicar operacionalmente a noção de distinção.

7. Distinção

Decerto é problemática a aplicação da categoria da distinção à análise da produção e consumo de bens da indústria cultural, dada sua característica de produção em escala, de “cultura de massa” subordinada à lógica do capital, que controla as empresas que dominam a produção e a distribuição desses bens, bens que são sempre fixados em suportes como cópias – e cópias numerosas –, sob formatos padronizados.

Para Bourdieu a distinção baseia-se em oposições profundamente enraizadas na ordem social de desigualdade – e profundamente inculcadas nos indivíduos –, contrapondo o único ao comum, o singular ao trivial, o espiritual ao temporal, o intelectual ao material, o que é “alto” ao que é “baixo”, todas essas oposições reproduzindo, afinal, aquela que se dá entre estratos sociais dominantes e dominados. A distinção vai muito além dos diferentes padrões de gosto na apreciação estética e das diferenças de acesso a bens materiais e simbólicos. Manifesta-se, como soube ver Edmond Goblot, nos gestos, na maneira de falar e até num simples jeito de vultear das mãos: é “uma questão de juízos de valor”, são “máximas secretas de conduta” e “hábitos do corpo, hábitos do espírito, hábitos da linguagem”.³⁸

Em certa leitura dessa proposição, a dimensão inevitavelmente comercial da música popular trabalharia contra a possibilidade de se tomá-la como objeto de práticas sociais de distinção. Assim parece haver entendido Renato Ortiz, para quem a categoria da distinção, tal como estudada por Bourdieu, teria aplicação em formações sociais em que a classe superior, burguesa, dispusesse da hegemonia do gosto legítimo, historicamente consolidado e formalmente reproduzido nas escolas, museus e salas de concerto, como referência do bom gosto na apreciação estética. Essa distinção basear-se-ia na diferenciação entre a esfera de produção artística “restrita”, da arte pela arte, e a da grande produção, subordinada à demanda de público ampliado, regida, enfim, por regras de mercado.

Eis que no Brasil a formação cultural dos estratos sociais superiores não possui tal enraizamento, nem se estabeleceu, antes da implantação das indústrias da cultura, diferenciação entre esfera de produção cultural restrita e outra ampliada, “seria difícil aplicarmos

contribuindo para propiciar ao consumidor a sensação de possuir bem mais valioso que o padrão comum do mercado. Esta análise poderia ser detalhada e enriquecida se lhe agregássemos a variável relativa à diferenciação entre reprodução monoaural e estereofônica. O disco estereofônico, lançado no exterior em 1958, só foi adotado como padrão no Brasil nos primeiros anos da década de 1970. Até então, alguns discos tinham apenas versão monoaural, outros, duas versões – sendo a cópia estereofônica vendida ao consumidor com sobrepreço – e raros discos eram lançados apenas na versão estéreo.

³⁸ Bourdieu (1979: 545-8), Goblot (1925: 26, 32, 37).

este modelo [o da *distinção* de Bourdieu] à sociedade brasileira, devido à precariedade da própria idéia de hegemonia cultural existente entre nós”.

Daí decorre que, na fase inicial da implantação da indústria cultural na periferia, empreendimentos que, nos centros mais avançados, são típicos dessa indústria, passam por período em que operam sob duas lógicas: uma, de mercado, a outra, cultural. “A lógica da legitimidade cultural, determinada na área da ‘cultura erudita’ pelos pares, penetra o universo da produção em massa”. Estabelece-se *temporária* hierarquia entre produtos, em diferenciação de *status* que “se associa à própria noção de distinção”. A recepção dos filmes da Vera Cruz, percebidos como correspondendo a ideal estético da burguesia paulista, e a inclusão de encenações teatrais, ou mesmo do teleteatro, na programação televisiva dos primeiros anos, seriam demonstrações dessa duplicidade de lógicas em pleno funcionamento.

Mas, uma vez vencida essa fase inicial e amadurecidos os empreendimentos da indústria cultural, eles já não se prestariam a tal função dúplice, especializando-se a partir daí na produção ampliada.³⁹

Podemos, talvez, propor outro enfoque, fixando-nos naquilo que é a base da idéia de distinção: desigualdades significativas entre os indivíduos, tanto no acesso à educação formal quanto no que toca à origem social.⁴⁰ Diante dessa proposição, a distinção *pode* tomar como referência de gosto legítimo aquele que é herdado de período clássico de constituição da arte pela arte e transmitido sob práticas formais, institucionalizadas, de educação e de apreciação culta dessa arte, *desde que* a formação social disponha de tal herança e de tais mecanismos de transmissão.

Noutra formação social que não disponha daquela herança nem daqueles mecanismos de transmissão cultural, mas que seja fundada nos mesmos tipos de desigualdade, a distinção necessariamente opera, pois são as desigualdades que inscrevem, nos grupos sociais e nos atores, individualmente, o princípio gerador da distinção. Ela deve, então, ser procurada noutra tipo de herança e de prática social.

Nesta chave, a distinção não deriva das coisas de que se serve como referentes para ser praticada, nem mesmo das coisas imateriais, como o amor pela arte. A distinção deriva dos atores sociais, formados em sistema fundado no convívio de desiguais. Para ser exercida, ela independe do surgimento da arte pela arte ou da indústria cultural. Em cada formação social, a distinção usa, para expressar-se e ser exercida, aquilo que for pertinente às condições em que tal formação existe e se desenvolve.

Antes de Bourdieu, Norbert Elias já havia mostrado mecanismos de distinção operando em formações sociais anteriores à revolução industrial. Esse autor associa o princípio gerador de distinção tanto à diferenciação de classes sociais – divisão do trabalho – quanto ao que designa como progressiva “elevação do patamar do embaraço ou da vergo-

³⁹ Ortiz (1988: 17-21, 64-5, 72-6).

⁴⁰ Bourdieu (1979: I).

na”, estando essa elevação associada ao incremento da interdependência e do convívio entre pessoas de condições sociais diferentes.⁴¹

Este entendimento da noção de distinção vai permitir-nos abordar o fenômeno da música popular do período aqui considerado atentando para a distinção social que pode estar em operação, seja em sua produção, seja em sua fruição. Ele confere plena significação à diferenciação das posições no campo, entre classificações, comuns à época, como as de “música comercial”, “música sentimental” etc. e, muito especialmente, as oposições e aproximações entre o que veio a ficar conhecido como *mpb* e *rock*, este então denominado “iê-iê-iê”.

Duas pessoas detentoras de diferentes capitais social e cultural podem gostar da mesma música e até do mesmo fonograma, e o princípio da distinção fazer com que a apreciem e, sobretudo, manifestem sua apreciação de formas diferentes. Mas, sem recusar tal possibilidade, parece preliminarmente mais provável, no sentido de mais encontradiço, que diferentes repertórios musicais indiquem mais claramente o princípio de distinção atuando entre os que os preferem. Isto é, as escolhas de repertórios devem corresponder a diferentes padrões de julgamento que, por sua vez, devem corresponder à posse de diferentes acúmulos de capital cultural e social.

8. *Matriz cultural*

A distinção entre a posição de maior prestígio – aqui assumida como sendo a que corresponde, sucessivamente, às estéticas da bossa nova, do nacional-popular e do tropicalismo – e outra a que se imputava interesse mais comercial do que artístico, como a da “jovem guarda”, pode ser mais problemática do que consideramos até aqui, se quisermos estabelecer com clareza alguma diferenciação de posições em função de classes sociais.

Ao final de 1965, a TV Record de São Paulo exercia, na programação musical, um quase monopólio comparável ao da Philips no setor fonográfico, e até mais amplo, por também incluir em seu *cast* os artistas do iê-iê-iê nacional, contratados de outras gravadoras, principalmente a CBS, bem como expoentes da música brasileira anterior à emergência da bossa nova. Seus programas musicais alcançavam altos índices de audiência, suplantando mesmo as telenovelas.

Existem indicações suficientes de que esses programas segmentavam sua audiência principalmente por faixa etária, e não tanto por faixa de renda ou classe social, ainda que não se deva abandonar liminarmente esta última perspectiva. A expansão do número de domicílios dotados de aparelho televisor foi acelerada, da ordem de 20,6% ao ano, de 1960 a 1970. A televisão ia se tornando um meio de comunicação de massa estrito senso, avançando progressivamente em direção aos estratos mais baixos da pirâmide sócio-econômica, bem como em direção ao interior, no caso de um estado mais desenvolvido e eletrificado como São Paulo. Nessas condições, parece plausível a proposição de que a programação das tardes de domingo fosse alcançando, a cada ano, e em proporção mais elevada do que a

⁴¹ Elias (1939: 110, 120, 143, 154, 161).

dos “horários nobres” de meio de semana, alguns estratos sociais menos capitalizados econômica ou culturalmente.

O programa de maior prestígio, chamado “O fino da bossa”, ancorado por Elis Regina e Jair Rodrigues, ia ao ar na noite de quarta-feira, a partir das 19:40hs. Seu repertório e seus artistas correspondiam ao programa estético nacional-popular. Na seqüência, já extrapolando do horário nobre e começando às 22:10hs, era transmitido o “Bossaudade”, com artistas “da velha guarda”, apresentado por Elizete Cardoso e Ciro Monteiro. O terceiro programa a ser lançado, liderado por Roberto Carlos, era o “Jovem guarda”. Ia ao ar aos domingos, a partir das 16:30hs, cobrindo um “buraco” na programação, ocasionado por inesperada proibição de transmissões ao vivo de jogos de futebol, vinham sendo então a mais forte isca de audiência para esse dia e horário.

Essa diferença de tratamento por parte da emissora, em termos de dia e horário, bem como o caráter algo improvisado dessa escolha, indicam a falta inicial de prestígio e mesmo uma possível baixa expectativa comercial em relação a esse tipo de música. Isto é: ela podia ter repercussão junto a públicos adolescentes, mas não se podia contar com a perspectiva de essa audiência refletir-se em vendas dos possíveis patrocinadores.⁴²

Não parece impróprio admitir, ainda que seja apenas como parte dominante de característica dúplice dessa programação dominical, a idéia de especialização etária, dirigida aos mesmos estratos sociais dos outros programas. O próprio “Fino da bossa” teria caráter um tanto dúplice, expresso nas diferenças entre as *personae* de seus dois apresentadores, uma vinculada à corrente então ainda identificada como “bossa nova”, o outro como representante de um samba mais popular. A duplicidade de públicos corresponderia, em ambos os casos, à insuficiente penetração do meio televisão junto a diferentes estratos sociais, inibindo assim o desenvolvimento de programações de segmentação mais nítida. A segmentação etária mostra em princípio ser a possibilidade mais forte, quando se leva em conta a quase absoluta ausência de certos tipos de música nessa programação: a música “sentimental”, a caipira e a “regional” em geral. Essa ausência pode ser tomada como suficiente indicação de que a programação musical como um todo visava a público relativamente homogêneo, indiferenciado, a uma elite sócio-econômica.⁴³

Em 1967, explicitaram-se conflitos indicativos de que o iê-iê-iê nacional (“jovem guarda”) disputava a preferência do gosto junto a público que, por critérios sócio-econômicos relacionáveis à posse de aparelhos de televisão, seria aproximadamente o mesmo que apoiava a estética nacional-popular. Os eventos se sucedem rapidamente:

1) registra-se, já há algum tempo, queda da audiência do programa “O Fino” e aumento da audiência do “Jovem guarda”;

⁴² Para as dificuldades de obter patrocínio, v. Martins (1966: 48-50) e Araújo (2006: 133-4).

⁴³ Nossa hipótese está desenvolvida no *Apêndice estatístico*. V. Mello (2003: 110-4), para a estratégia da TV Record, programas, horários, elencos, índices de audiência e segmentação por faixa etária. Ortiz (1988: 129) para os dados sobre domicílios com televisão – 760 mil em 1960, 4.931 mil em 1970 – a partir dos quais calculamos a taxa geométrica de expansão anual.

2) realiza-se a “passeata contra a guitarra elétrica” ou “ato público em defesa da música popular brasileira”, ou ainda “protesto contra a invasão da música estrangeira”, sob a liderança ou com a empenhada participação de vários próceres da estética nacional-popular, vinculados à TV Record, em julho;

3) Geraldo Vandré reage contra a intenção de Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil e Maria Bethania de incluir Roberto Carlos no novo programa, “Frente única”, idealizado para substituir “O fino” na programação da Record e contrapor-se à queda da audiência;

4) há um recuo, a homenagem ao “rei do iê-iê-iê” é mantida, mas sem sua participação pessoal e desprovida de outros elementos provocativos inicialmente cogitados;

5) o conflito vaza para a imprensa;

6) Vandré dá entrevista imputando à direção da TV Record preferência pelo iê-iê-iê, em detrimento da música popular brasileira, por motivações comerciais;

7) a TV Record demite Vandré;

8) Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto rompem com a estética nacional-popular em favor de um “som universal”, absorvendo elementos da estética do iê-iê-iê, em outubro.⁴⁴

Observe-se que todas as manifestações do conflito referem-se à – ou mesmo ocorrem dentro da – televisão. O que se disputa não é apenas o “monopólio da imposição dos padrões legítimos de gosto”, conforme a expressão de Bourdieu. É, além disso, e de maneira bastante concreta, a primazia na ocupação desse meio de comunicação, crescentemente poderoso perante estratos sociais significativos e, portanto, crescentemente importante para qualquer estratégia de imposição de padrões de gosto. Não há qualquer menção, nos relatos de jornalistas ou na literatura acadêmica, a semelhantes disputas no espaço radiofônico nesse período.

A hipótese que vamos assumir, para explicar essa evidência empírica, é de que rádio e televisão encontravam-se, em meados dos anos 1960, em estágios notavelmente diferentes de implantação e consolidação no Brasil, sobretudo se considerados em sua capacidade de contribuir para a formação da agenda pública e para comunicar-se com diferentes setores sociais. Era diferente, por exemplo, a distribuição da programação musical das emissoras de rádio, mesmo em época anterior à emergência da estética nacional-popular, em que já contemplava diferentes padrões de gosto. Isto é, o rádio já se consolidara como marcadamente *plural*, num momento histórico em que a programação musical da televisão ainda era, comparativamente, bastante *singular*, no que diz respeito às respectivas coberturas.⁴⁵

⁴⁴ Calado (1997: 107-13), Mello (2003: 181-3).

⁴⁵ Uma extensiva discussão das diferenças entre cobertura de rádio e de televisão está no Apêndice estatístico.

Nos anos 1950, os programas de auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, então os de maior importância na formação de *star system* musical baseado em popularidade, obtinham parte significativa de sua audiência junto a estratos mais baixos da pirâmide social. As emissoras que disputavam quantitativamente a audiência mantinham programas de auditório, ao passo que outras dedicavam-se a outros repertórios musicais. Na virada dos anos 1950 para os 60, as emissoras radiofônicas de grandes cidades, como o Rio de Janeiro e São Paulo, ofereciam “programas de discos para gostos bem diferentes”.⁴⁶

Decerto isso correspondia, ao menos em parte, ao fato de as rádios, sendo muito mais numerosas do que as emissoras de televisão, identificarem na diversificação dos programas e até em certa especialização de cada emissora estratégias válidas de disputa de segmentos do mercado consumidor dos produtos que o comércio e a indústria se disputavam a anunciar. Mas, por outro lado, tais estratégias só se mostravam lógicas porque já havia essa ampliação do público, no rumo da universalização do hábito de ouvir rádio, assim como havia certa diversificação da pauta de produtos anunciáveis e capazes de serem absorvidos por diferentes estratos sociais consumidores.⁴⁷

É preciso problematizar, portanto, a proposição de Ortiz de que os aparatos da indústria cultural – rádio, televisão, cinema, indústria fonográfica, indústria livreira, publicidade – só se consolidam no Brasil, e de maneira bastante sincrônica, ao final dos anos 1960.⁴⁸ Ao invés de um processo único, que rege *pari passu* todas as manifestações dessa indústria, é preciso introduzir a noção de que, embora diferentes setores da indústria cultural tendam a obedecer à mesma lógica dentro de determinada formação social, podem ocorrer, como de fato ocorrem, defasagens entre uns e outros. Raciocinando em termos de formações discursivas, podemos acompanhar Foucault na proposição de que esses diferentes setores apresentem diferentes “índices de ‘viscosidade’ temporal”:

“A idéia de um único e mesmo corte que divide de uma só vez, e em um momento dado, todas as formações discursivas, interrompendo-as com um único movimento e reconstituindo-as segundo as mesmas regras, não poderia ser mantida. A contemporaneidade de várias transformações não significa sua exata coincidência cronológica: cada transformação pode ter seu índice particular de ‘viscosidade’ temporal”.⁴⁹

⁴⁶ A numerosa e rumorosa participação de mulheres negras e mestiças na composição da audiência presente aos programas de auditório da Rádio Nacional inspirou nos anos 1950 a expressão “macaca de auditório”, cuja autoria é reivindicada pelo (e reconhecida ao) jornalista, compositor e escritor Nestor de Holanda. De evidente conotação racista, denota reação à popularização do rádio. Goldfeder (1980: 137-88) analisa o auditório da Rádio Nacional como “espaço de manifestação [relativamente] autônoma e espontânea de anseios e expectativas dos públicos que o freqüentavam”, especialmente mulheres das classes subalternas, ali sujeitas à manipulação e à repressão disciplinadora. Mello (2003: 31-4), de onde se extrai o trecho aspeado, descreve o panorama do rádio paulistano no início dos anos 60, identificando emissoras, programas, horários, *disc-jockeys* e repertórios musicais.

⁴⁷ Em 1951, ano seguinte ao da instalação da primeira emissora de televisão, a TV Tupi, em S. Paulo, já havia 111 emissoras de rádio em todo o estado de São Paulo e 13 emissoras apenas na cidade do Rio de Janeiro, conforme dados do IBGE, publicados no Anuário Estatístico do Brasil, 1953. Em 1965, havia, tanto na cidade do Rio quanto na de S. Paulo, 18 emissoras de rádio AM e 5 emissoras de televisão, além de 4 emissoras FM no Rio e 2 em S. Paulo. Anuário Estatístico do Brasil, 1967.

⁴⁸ Ortiz (1988).

⁴⁹ Foucault (1969: 196).

Além de pôr em discussão o próprio conceito de “indústria cultural” – o que virá nas próximas seções deste capítulo –, trata-se de transpor, para a abordagem do desenvolvimento de diferentes setores dessa indústria, uma noção que Foucault auferiu ao comparar as transformações aproximadamente contemporâneas de diferentes formações discursivas: a história natural, a gramática geral e a análise das riquezas. Aqui, procura-se reservar condições de entendimento das especificidades do campo musical dentro das indústrias da cultura no Brasil, o que requer abordagem diferenciada do fenômeno da “música popular”, do advento do disco e suas indústrias – a fonográfica e a de aparelhos domésticos de reprodução –, e do advento do rádio, que é o meio de comunicação de massa mais propriamente musical.

Ainda que reconhecendo a existência de uma “fase de ouro” do rádio, anterior à consolidação da indústria cultural e do próprio rádio como parte dessa indústria, Ortiz entende que é apenas após o final dos anos 1960 que esse meio de comunicação assume integralmente o papel que os frankfurtianos atribuem àquela indústria, graças (i) à formação de redes de emissoras, que transmitem conteúdos padronizados, (ii) à virtual universalização da cobertura social do rádio, com a disseminação dos aparelhos receptores junto à população e o acesso indiscriminado ao sinal das emissoras, e (iii) à maior racionalização empresarial na gestão dessas emissoras, mercê de sua perda de participação relativa no bolo da receita publicitária disponível.⁵⁰

Em vez dessa perspectiva, vamos propor abordagem que se mostre mais congruente com a noção de que, ao alcançar uma “era de ouro”, é aí, e não noutra tempo, que o rádio desempenha em toda a plenitude o seu papel social mais significativo. Os relatos que mostram esse papel sendo desempenhado são numerosos, encontram-se por toda a parte. Basta recolher três deles para que comecemos a compreender o fenômeno. Ao final de 1937, decretado o Estado Novo, Hermes Lima escapa da repressão no Rio de Janeiro indo refugiar-se em Caetité, no sertão baiano:

“À noite, ouvia pelo rádio em casa de Helena e de Nizinha, nossa irmã caçula, música até de países distantes. Já no caminho [de Montes Claros a Caetité], varando o sertão, geladeiras movidas a gás ofereciam picolés e bebidas frias. O sertão estava mudando. *Cantores e estrelas do rádio despertavam admirações e preferências*. Não havia mais as vistosas lojas de grande sortimento. Era fácil [ir] comprar utilidades na capital. O sertão começava a ter cerimônia de exibir seus festejos tradicionais. Sinais do encontro do mundo velho com o mundo nascente”.⁵¹

Em maio de 1938, Carmen Miranda grava *Meu rádio e meu mulato*, choro em ritmo de samba, cujos primeiros versos descrevem a seguinte situação:

“Comprei um rádio muito bom à prestação
Levei-o para o morro e instalei-o no meu próprio barracão

⁵⁰ Ortiz (1986), para uma abordagem da noção de indústria cultural, e Ortiz (1988: 113-4, 132-4), para a abordagem de como o rádio só vem a cumprir plenamente o papel de indústria cultural após os anos 1960. Embora admita “passos diferenciados” no desenvolvimento dos diferentes setores da indústria cultural, enfatiza as “transformações estruturais por que passa a sociedade brasileira” e que conduzem àquela consolidação, em conjunto, apenas no momento histórico indicado.

⁵¹ Lima (1974: 131-2). *Grifamos*.

E toda tardinha quando eu chego pra jantar
Logo ponho o rádio pra tocar.
E a vizinhança pouco a pouco vai chegando
E vai-se aglomerando o povaréu lá no portão...⁵²

Em 1950, meninos muito pobres, vivendo na roça, no sertão pernambucano, vão por vezes ao pequeno arruado mais próximo (ou menos distante):

“Tinha um lugar lá chamado ‘a bodega do Tozinho’, que era um armazém. Eu tinha a impressão de que ele era uma coisa quase do tamanho do Carrefour, depois que eu voltei lá eu vi que era do tamanho de uma casinha popular aqui, ou de um barraco pequenininho. Eu tenho lembrança dessa bodega do Tozinho porque em 1950, eu tinha 5 anos de idade, mas meus irmãos mais velhos já escutaram pela primeira vez a Copa do Mundo pelo rádio. O único que tinha rádio era ele (o Tozinho). Então *o pessoal ia lá pra ouvir o rádio, ouvir programas musicais e coisas desse tipo*”.⁵³

O que relatos como esses revelam é que, mesmo antes de o aparelho receptor de rádio ser artigo de posse disseminada entre as pessoas de todas as classes e lugares, pessoas de todas as classes e lugares podem se relacionar com o rádio – meio de comunicação – e tomá-lo como referência para a elaboração de seus imaginários, inclusive como referência para práticas de socialização e como sinal de inserção na modernidade. É, decerto, u’ a modernidade “fora do lugar”, se quisermos adotar como parâmetro a forma como se deu a inserção social desse meio de comunicação nos países em que primeiro se desenvolveu. Mas, nesse caso, enfrentamos o risco de não captar sua significação aqui, neste lugar onde a inserção social do rádio ocorre de outra forma.

Evidentemente, não se pode cogitar de pleitear, diante de fenômenos como esses, que o rádio já funcionasse no Brasil, em 1950 – nem, muito menos, em 1937 – como o típico aparato da indústria cultural. Entretanto, tal negação pouco nos faz avançar. Diante desse tipo de empiria, abordagem mais apropriada parece ser a de *matriz cultural*, que queremos trazer, por analogia, da noção de *matriz energética*. A noção de matriz põe em evidência não somente as grandezas absolutas dos quantitativos de seus diversos elementos: ela dá ensejo à análise das relações entre os elementos e entre suas grandezas.

Um exemplo ajuda-nos a compreender a diferença. Neste momento (2007), a extração de carvão mineral se dá em quantidades notavelmente maiores do que há cem anos, os processos tecnológicos empregados são muito mais eficientes do que então, assim como as empresas mineradoras e processadoras são hoje administradas de maneira mais racional. Entretanto, o carvão deixou de ser, há bastante tempo, o item estratégico na matriz energética de quase todas as economias nacionais. Em consequência, diferentemente do que ocorria no passado, já não se observam agora conflitos eminentes motivados pela disputa do controle da produção ou comercialização dessa matéria-prima. Tal centralidade estratégica passou a pertencer ao petróleo. E a produção de material físsil para geração de energia termonuclear, dadas as possibilidades de uso bélico da respectiva tecnologia, também tornou-se estratégica, pautando as relações entre os países. Por isso, ouve-se com freqüência men-

⁵² Composição do carioca Herivelto Martins, disco Odeon, nº 11.625-B.

⁵³ Depoimento de Luiz Inácio Lula da Silva, in Paraná (2002: 47).

ções a conflitos econômicos ou militares relacionados com a OPEP, com programas nucleares nacionais e à Agência Internacional de Energia Atômica, mas não se ouve menções ao WCI.⁵⁴

É preciso cuidado ao trabalhar com a noção de matriz cultural. A analogia não proporciona paralelismos automáticos entre o campo da energia e o da cultura. Há, decerto, aspectos quantitativos a considerar: o número de escolas e de alunos, a proporção do alumnado em relação à população total das mesmas faixas etárias, o número e a distribuição de aparatos de transmissão cultural, como bibliotecas, museus, salas de apresentação musical, salas de exibição de filmes, emissoras de rádio e de televisão, a respectiva capacidade de recebimento de pessoas e o efetivo afluxo de público, a audiência potencial e a efetiva do conjunto de emissoras e assim por diante.

Mas há também, com relevância pelo menos igual, aspectos qualitativos a tomar em conta, como a capacidade de, num determinado momento, os ocupantes da posição dominante em cada um dos campos culturais servidos por aqueles aparatos – o campo literário, o teatral, o musical, o cinematográfico etc. – intervirem no campo político e na agenda pública. Ao inventar a posição do intelectual, a partir do campo literário francês, na aurora do século XX, Émile Zola evidenciou a força potencial desse campo naquela formação social naquele determinado momento. Nos anos 1960, são os estudantes que, em diversas formações sociais, evidenciam a força potencial do campo acadêmico para intervir na agenda pública, inclusive a partir de um papel “subalterno” dentro do campo, como era o seu, quando o comparamos com os dos mestres e dirigentes.

QUADRO 3
Participação da música nas transmissões radiofônicas – 1946-53⁵⁵

Ano	Horas de irradiação acumuladas no ano	Música total (%)	Música “de classe” (%)	Mús. “ligeira e popular” (%)
1946	386.401	57,2	11,8	45,4
1947	453.003	57,8	8,8	49,0
1948	744.844	51,1	8,6	42,6
1949	835.820	54,3	7,3	47,0
1950	1.070.495	57,6	6,7	51,0
1951	1.299.157	54,3	6,2	48,1
1953	1.488.753	53,4	5,9	47,5

⁵⁴ A estimativa da produção mundial de carvão mineral para 2005 é 78% superior à de 25 anos antes. O carvão gera 40% da energia elétrica consumida no mundo. Os principais países importadores eram, em ordem decrescente, Japão, República da Coreia, Taiwan, Reino Unido e Alemanha. Dados do World Coal Institute (WCI), disponíveis em <http://www.worldcoal.org/assets_cm/files/PDF/coal_fact_card_2006.pdf>. Acesso em 13 mar 2007.

⁵⁵ Anuários Estatísticos do Brasil de 1948, 1949, 1951, 1952, 1953 e 1954. Os números relativos, referentes à transmissão de música, são comparados com o total da irradiação, menos o tempo dedicado às inserções publicitárias, computadas à parte. As tabelas, em forma de arquivos de planilhas, podem ser baixadas do sítio do IBGE <<http://www.ibge.gov.br>>, na opção Estatísticas do século XX. Acesso em 17 jul 2005.

A “era de ouro do rádio”, a que se refere Ortiz, corresponde ao momento em que, no desenvolvimento da matriz cultural brasileira, especialmente em sua dimensão comunicacional, o rádio representou a vanguarda da modernidade, em que ocupou a posição centralmente estratégica que, mais tarde, coube à televisão. Galvanizando as atenções e dedicando mais da metade do tempo de transmissão diária à veiculação de música, sobretudo música popular (Quadro 3), o rádio desempenhou no Brasil, na esfera cultural e, especialmente, em relação ao campo musical, já a partir dos anos 1930, o papel central e estratégico de “despertar admirações” e incitar “preferências”, contribuindo para criar uma tradição nesse campo. O alcance social desse papel não pode ser avaliado apenas pelo número de emissoras, nem pelo de aparelhos receptores ou de sua disseminação nos domicílios, ainda que esses dados sejam muito relevantes para se avaliar como o rádio impactava culturalmente a nação.

Mas o fato é que, mercê da popularização radiofônica de artistas e repertórios musicais ao longo de 30 anos, uma vez chegados os anos 1960, enquanto a dramaturgia televisiva ainda tentava se desvencilhar de concepções cubanas, rumo à elaboração de um modelo de telenovela perceptível como propriamente brasileira, e portanto capaz de consolidar uma audiência comercialmente importante, o que só veio a alcançar no final dessa década e a consolidar nos anos 1970, a música popular gravada já dispunha de uma tradição em que se referenciar, já contava com um repertório de vozes, estilos, temáticas e ritmos a que recorrer. Chico Buarque já podia ser saudado como “o novo Noel Rosa”.

E a TV Record podia conquistar a liderança de audiência ancorando sua programação em espetáculos musicais, sobrepujando as emissoras que se dedicavam principalmente às telenovelas. Enquanto atores e diretores de telenovelas ainda precisavam se desdobrar entre múltiplos afazeres e se superexpor em encenações consecutivas, em troca de salários não muito estimulantes, uma “superestrela” como a cantora Elis Regina já era contratada por salário superior aos dos próprios diretores de emissoras de televisão.⁵⁶

A idéia de matriz cultural pode revelar-se metodologicamente útil, porque, sendo compatível com a idéia de campo – seja na perspectiva de Foucault, seja na de Bourdieu –, apóia a análise dos espaços sociais de enunciação musical, permite associá-los a noções como “prestígio” e “interesse comercial” (ou “econômico”), é congruente com a apreciação crítica da articulação entre esses espaços e o campo de poder, além de ensejar abordagens que ponham em evidência tanto a possível cooperação entre esses espaços de enunciação quanto a competição entre eles.

⁵⁶ Ortiz (1988: 88, 93-4, 136) associa a superexposição de atores em diversas novelas simultâneas ou consecutivas, bem como a indiferenciação de papéis profissionais (ator e diretor, por exemplo) à “precariedade” da televisão dos anos 1950, superada nos anos 1960 pela sua consolidação e racionalização, de que a TV Excelsior teria sido o exemplo fundador. Entretanto, essa emissora, sustentada por outros empreendimentos do grupo Simonsen (sobretudo exportação de café), era provavelmente deficitária e não resistiu aos reveses do grupo nas outras áreas. Já em 1965, embora detendo a liderança de audiência no segmento da telenovela, praticou a mesma superexposição e a mesma indiferenciação, conforme se pode verificar analisando a ficha técnica das 15 telenovelas que levou ao ar nesse ano. São comuns os casos de atores com papéis em 4 novelas e até o caso de um ator que participou de 5. Fichas consultadas em 1 jul 2005, disponíveis em <<http://us.imdb.com>>. Para o salário de Elis Regina na Record, cf. Mello (2003: 108-10). Outro superastro musical-televisivo desse período é o cantor Wilson Simonal.

Entendendo-se a canção popular, a encenação teatral, o filme cinematográfico, a obra literária (i) como dotados de especificidades próprias de seus campos e, ao mesmo tempo, (ii) como possíveis componentes de uma só matriz cultural num determinado momento histórico, decerto nos habilitamos a explorar as trocas e sinergias que se estabelecem entre essas especializações do espaço cultural.

Enfim, a idéia de matriz parece, liminarmente, capaz de ajudar a compreender a força cultural e política que, no Brasil, a música popular tem conferido a alguns de seus mais eminentes praticantes; parece ser uma força acumulada no campo musical, mas que o ultrapassa, a ponto de literatos, dramaturgos e cineastas interessarem-se por ela e se envolverem com sua prática, e de, na direção oposta, ensinar que atores situados na posição mais prestigiosa desse campo intervenham além de suas fronteiras.

9. O conceito de indústria cultural e a música popular

Na verdade, é preciso determo-nos um pouco mais no exame da idéia de *indústria cultural*. Proposto por Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Adorno (1903-1969), esse conceito foi desenvolvido num dos ensaios que integram *Dialetik der Aufklärung*, livro elaborado durante a etapa californiana de seu exílio norte-americano. Concluído em 1944 e retocado em 1945, ainda na América, o livro foi publicado pela primeira vez em 1947, na Holanda.

Ao tratar da implantação da indústria cultural no Brasil, Renato Ortiz procura operar dentro dos limites desse conceito frankfurtiano, segundo o qual “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança; filmes, rádio e semanários constituem um sistema” e “cada setor se harmoniza em si e todos entre si”.⁵⁷ Assim, para que se considere implantada no Brasil a indústria cultural, é preciso esperar que todos os seus setores alcancem grau de amadurecimento equiparável, que lhes permita “harmonizarem-se todos entre si”.

Esse conceito cunhado por Horkheimer e Adorno também se impregna explícita e fortemente da idéia de *standardização* ou *padronização* dos produtos que constituem a cultura de massa: não haveria diferenciação significativa entre as numerosas canções, assim como não haveria diferenciação notável entre os enredos dos filmes, entre os conteúdos veiculados pelos numerosos títulos de tiras de histórias em quadrinhos ou entre as histórias que constituem o típico livro de bolso e assim por diante – sempre considerados, em cada um desses setores da indústria cultural, os diferentes gêneros de que são constituídos seus repertórios. No caso da música popular, por exemplo, Adorno identificou a rigidez rítmica dos gêneros de música de dança, que deu como compreensível até certo ponto, mas por outro lado apontou alguns gêneros que comporiam o cardápio da oferta de canções industrializadas: (i) as “canções maternas”, (ii) as “domésticas”, (iii) as de “nonsense”, (iv) as “pseudo-infantis” e (v) os “lamentos pelo amor perdido”.⁵⁸

⁵⁷ Horkheimer & Adorno (1947: 7).

⁵⁸ Adorno (1941: 438), que identifica como “nonsense or ‘novelty’ song” o que o jargão norte-americano chama “novelty songs”: têm por tema algo novo ou incomum ou são difíceis de enquadrar em outra categoria.

Essa característica padronizadora corresponde à mercantilização da arte e da cultura: os produtos da indústria cultural seriam pura mercadoria. A indústria, estrito senso, fixa padrões para seus produtos de modo a racionalizar a fabricação e distribuição e a propiciar previsibilidade ao consumidor que os adquire, ao mesmo tempo em que lhe concede um leque limitado de opções para cada tipo de mercadoria. Analogamente, a padronização na indústria cultural corresponderia à racionalização da produção e ao estabelecimento de uma previsibilidade fundamental, (mal) disfarçadamente inscrita na aparente variabilidade dos produtos:

“Desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre”.⁵⁹

A padronização da “canção de sucesso” – e toda canção, no âmbito da indústria cultural, teria sua produção imantada pela busca do sucesso comercial e por isso seria subordinada ao mesmo padrão – respeitaria, além do enquadramento num daqueles gêneros, as seguintes características:

1) o tema musical e sua estrutura de apresentação, com primeira e segunda parte e o invariável retorno à primeira parte, encaixar-se-ia no padrão de 32 compassos;

2) os marcos harmônicos fundamentais de cada parte da canção enfatizariam sempre o esquema de acordes mais pobremente convencional, não importando que recursos harmônicos fossem empregados dentro do desenvolvimento de cada parte;

3) a tessitura não iria além do intervalo de nona, de tal modo que se, por exemplo, a nota mais grave da linha melódica é um dó natural, a mais aguda não iria além do ré natural acima da oitava desse dó.⁶⁰

Tão estruturada e presa a fórmulas, a canção de sucesso prestar-se-ia à produção em série, quase como numa linha de montagem, num processo em que não haveria mais lugar para compositores dotados de certo grau de autonomia, para autores de obras de arte originais. Em vez disso, teríamos produtores dedicados a meramente intercambiar partes em cada produto. Eles se limitariam a encaixar aqui ou ali, na fórmula-fôrma adrede estabelecida e imutável, truques ocasionais e embelezamentos mais ou menos complicados, capazes de produzir efeito suficientemente discernível para conferir, àquela composição musical específica, algo capaz de (pseudo-)individualizá-la no ouvido do destinatário. A principal função da letra da canção, por sua vez, seria conter uma frase ou expressão que lhe servisse de rótulo identificador, “marca comercial”, isto é, que funcionasse como título e elemento mnemônico, facilitador do reconhecimento, que é uma das etapas do processo de consumo.

Cada canção seria então apenas *uma variação do mesmo*. Já não seria capaz de portar, para o ouvinte, um valor de uso verdadeiramente estético, que seria sua dimensão pro-

⁵⁹ Horkheimer & Adorno (1947: 14).

⁶⁰ Adorno (1941: 437-9).

priamente humana, espiritual, correspondente ao *ser* autônomo e individual. Restringir-se-ia, ao invés, a apresentar um valor de troca, sua dimensão de mercadoria, que serviria para confirmar, em quem supõe apreciá-la, a *posse* de determinado *status* social, ou a garantir a esse destinatário a sensação de “estar por dentro” do que é moda, de fazer parte da massa, algo como um membro (falsamente) integrado na *multidão solitária*. Estaríamos, portanto, diante da fetichização da música.⁶¹

A reiterada apresentação desse produto em meios massivos como o rádio e o filme se incumbiria, à maneira das campanhas publicitárias, de torná-lo conhecido, reconhecível e, logo, apreciado. Contudo, essa apreciação, pelo público, tampouco seria uma audição verdadeira. Na sociedade em que triunfou o poder da indústria cultural, não apenas perdeu-se a “capacidade de conhecer conscientemente a música” como “nega-se com pertinácia a própria possibilidade de chegar a tal conhecimento”. A audição tornou-se “atomística”, limita-se à diversão desatenta, a uma flutuação que vai e volta entre o “amplo esquecimento” e o “repentino reconhecimento”, fenômeno que Adorno denominou “regressão da audição”.⁶² Na música popular, a mesmice configura-se como material “pré-digerido” e uma frase célebre resume toda a idéia: “a composição ouve pelo ouvinte”.⁶³

No pensamento de Horkheimer e, principalmente, no de Adorno, que mais o desenvolveu, toda essa feição da indústria cultural – fetichização e padronização da música, regressão da audição, desindividualização e reificação do ouvinte – subordina-se a um totalizante esquema de dominação e obediência. Pela padronização dos produtos culturais padroniza-se e embota-se a mente do respectivo consumidor. “A estandardização da canção de sucesso mantém o consumidor na linha, ao escutar por ele. A pseudo-individualização [da canção], por seu turno, mantêm-nos na linha fazendo-os esquecer que o que eles escutam já está ouvido para eles, ou ‘pré-digerido’”.⁶⁴

O consumidor pensa classificar os produtos culturais, quando na realidade seria por eles classificado. Mediante o bombardeamento ininterrupto de produtos culturais pré-digeridos, que não apenas dispensam como são incompatíveis com o emprego da atenção ativa do destinatário, oblitera-se a capacidade deste de pensar por conta própria e de desenvolver competência para a crítica.⁶⁵

Se no séc. XIX Karl Marx via na religião o “ópio do povo”, por proporcionar a este uma felicidade ilusória, que cumpria abolir para em seu lugar instaurar a demanda da felicidade verdadeira, no séc. XX Adorno vê a indústria cultural como provedora dos “estimu-

⁶¹ Adorno (1938: 180-2, 189-90; 1941: 442, 446). A expressão *multidão solitária* é de David Riesman (1909-2002), cuja obra foi apreciada por Adorno (1966: 661), especificamente quanto à noção de personalidade “other-directed”, que, segundo Riesman (1961: 19-22), seria típica do americano de classe média alta do final da primeira metade do século XX, com tendência a tornar-se o tipo dominante em toda a sociedade estadunidense. Esse autor também enfatiza a importância da ação monopolística dos meios de comunicação de massa, e das grandes corporações que neles inserem sua publicidade, para a moldagem desse tipo de personalidade nas novas gerações de norte-americanos (id. pp. 96-8). V. Leppert (2005: 678) para a compatibilidade entre certos postulados de Riesman e de Adorno. V. tb. Ortiz (1986: 58).

⁶² Adorno (1938: 187-8).

⁶³ Adorno (1941: 442). A frase é reiterada em Adorno (1968: 35).

⁶⁴ Adorno (1941: 445).

⁶⁵ Horkheimer & Adorno (1947: 11, 16, 31, 68-9).

lantes” que os dominados “imploram” e que lhes proporcionam um escape do tédio em suas horas de folga do trabalho nas linhas de montagem e nos escritórios.⁶⁶ Pelo emprego de estímulos inscritos nesses produtos, a indústria cultural obtém comportamentos pré-determinados. Em vez de vontades livres, têm-se “quereres institucionalizados”. Na música popular, predominam amplamente os ritmos sincopados, que induzem ao movimento obediente do corpo e à dança, em especial à dança frenética, em que os próprios objetos da dominação se autodenominavam, quando Adorno estudou o fenômeno, “insetos nervosos”.

“Enquanto nas ditaduras européias os caudilhos de ambos os matizes berravam contra o decadentismo do *jazz*, a juventude dos outros países deixava-se eletrizar – como por marchas militares – pelos bailes sincopados, cujas orquestrinhas originam-se tecnicamente da música militar, e não casualmente. E a divisão entre as forças de choque e séquito desarticulado tem algo em comum com a distinção entre elite de partido e restante base popular”.⁶⁷

Essa aproximação entre (i) a música de dança popular dos grandes salões de baile norte-americanos dos anos 20 e da Depressão e (ii) as práticas de mobilização popular dos regimes fascistas europeus da mesma época não surge casualmente nesse texto de 1955. Ela reitera, em termos especificamente musicais, uma análise mais abrangente da sociedade impregnada pela indústria cultural: é uma sociedade onipotente que estimula e recompensa o indivíduo passivo, em que é falsa a identificação do indivíduo com a sociedade, em que a integração está fundada na renúncia do indivíduo e no recalque da sua relutância e que, portanto, “tende ao fascismo”.⁶⁸

Os beneficiários dessa ordem são os controladores das grandes corporações monopolistas. As empresas da própria indústria cultural, economicamente débeis quando comparadas com aquelas corporações, são por elas controladas direta ou indiretamente. Ou o controle se dá por vínculos de propriedade – as grandes corporações elétricas controlam o rádio que controla a indústria fonográfica –, de financiamento – os bancos controlam a indústria cinematográfica – ou de patrocínio: os grandes anunciantes, eles também monopolistas em seus ramos de atividade, bancam os meios de comunicação de massa.⁶⁹

Diante desse poder maior, a cogitável resistência do *expert* artístico invariavelmente sucumbe. Todavia, para Horkheimer e Adorno esse *expert* não é, por exemplo, o autor do *script* original ou o diretor do filme, mas sim um empresário como Darryl F. Zanuck, fundador e formalmente dono de um dos mais importantes estúdios cinematográficos de Hollywood, a Twentieth-Century Fox, e personagem destacado no chamado *studio system*, que marcou a indústria cinematográfica norte-americana dos anos 30 aos 60. Quanto a um autor e diretor rebelde como Orson Welles, os dois frankfurtianos afirmam que suas “vio-

⁶⁶ Marx (1844), Adorno (1941: 459).

⁶⁷ Adorno (1955: 194). V. tb. Adorno (1941: 460-1) para o tipo “ritmicamente obediente” de comportamento da massa de consumidores musicais, comportamento em que a música, mero receptáculo de “quereres institucionalizados”, provê os meios de “ajustamento psíquico” aos mecanismos da vida no tempo presente. O outro tipo de “comportamento sócio-psicológico de massa”, voltado para o mesmo ajustamento, é o emocional. *Insetos nervosos* é leitura literal de “jitterbugs”, os adeptos da dança homônima, uma das variantes de coreografia popular afro-americana para a música jazzística, que esteve na moda nos anos 1930 nos EUA, a chamada era do “swing”. O termo já fora explorado em sentido literal em Adorno (1941: 465-7).

⁶⁸ Horkheimer & Adorno (1947: 54-5).

⁶⁹ Horkheimer & Adorno (1947: 10-1, 66-9).

lações do exercício da profissão [...] são perdoadas porque – incorreções calculadas – só fazem confirmar e reforçar a validade do sistema”. Isto é, aparentemente eles não localizam as possíveis tensões entre a pretensão artística e os cerceamentos do *establishment* nas relações entre (i) escritores e diretores e (ii) empresários donos de estúdios, mas entre estes últimos e os empresários das grandes corporações que, em sua teoria, controlam a indústria cultural, numa espécie de totalitarismo disfarçado.⁷⁰

Não há espaço, nesse corpo teórico, para negociação entre os consumidores culturais e a significação dos produtos que consomem. Aos dominados, o triunfo totalitário da racionalização da vida social retira até mesmo a capacidade de produzir significação no emprego das palavras:

“Se a palavra, antes da sua racionalização, tinha promovido junto com o desejo, mesmo a mentira, *a palavra racionalizada tornou-se uma camisa-de-força* para o desejo mais ainda que para a mentira. A cegueira e o mutismo dos dados a que o positivismo reduz o mundo atingem mesmo a linguagem que se limita ao registro daqueles dados. Assim, os próprios termos se tornam impenetráveis, adquirem um poder de choque, uma força de adesão e de repulsão que os torna parecidos com seu extremo oposto, as fórmulas mágicas. [...] *A camada de experiência que fazia das palavras as palavras do homens que as pronunciavam está inteiramente achatada*, e mediante a rápida assimilação, a língua assume uma frieza que, até então, só caracterizava as colunas publicitárias e as páginas de anúncio dos jornais. Infinitas pessoas usam palavras e expressões segundo o seu valor behaviorista de posição, como símbolos protetores que se fixam tanto mais tenazmente aos seus objetos quanto menos ainda se está em grau de compreender o seu significado lingüístico”.⁷¹

Se as palavras são apenas o que os amplos esquemas racionalizados de dominação social determinam que sejam, a mesma estreiteza significadora se dá com os produtos da indústria cultural. No seu consumo tampouco há espaço para qualquer negociação quanto ao possível valor de uso, valor este que já foi virtualmente banido das cogitações. Em sua “teoria sobre o ouvinte”, de pronunciado teor psicológico, Adorno concebe em cinco etapas o processo pelo qual o ouvinte se convence de que a canção é boa e de que gosta dela:

- 1) a vaga recordação (“acho que já ouvi isso”);
- 2) o momento da identificação ou reconhecimento, que não se dá por elaboração, mas por lampejo;
- 3) a subsunção da canção a partir do rótulo (título da canção ou parte mais conhecida de sua letra); a subsunção consiste em incluí-la num repertório de conhecimento classificatório; nessa etapa, o ouvinte se conforta com o sentimento de sua própria inclusão, de integrar a comunidade dos que conhecem a canção;
- 4) a auto-reflexão no ato do reconhecimento, momento em que o ouvinte passa a se sentir “proprietário” da canção, a sentir uma gratificação associada à capacidade de evocá-la quando quiser; e

⁷⁰ Horkheimer & Adorno (1947: 19-20).

⁷¹ Horkheimer & Adorno (1947: 70, 72). *Grifamos*.

5) a transferência psicológica, para o objeto, da autoria do reconhecimento e, portanto, da gratificação do sentimento de sua posse; é nesta etapa que o ouvinte se assegura de que a canção *é* boa.

Essas etapas são acompanhadas e reforçadas pela divulgação intensa e forçada da canção. Ao cabo, o consumidor não faz mais do que “*cumprir a ordem* de transferir para a canção a auto-congratulação por essa ‘propriedade’”.⁷²

Portanto, nessa teoria sobre o ouvinte e no corpo teórico geral aqui brevemente esboçado, o ouvinte não dispõe de espaço para real interpretação, assim como não dispõe da menor autonomia para elaborar significados próprios que viesse a atribuir aos objetos que lhe são impingidos pela indústria cultural. Vê-se então diante de apenas duas opções: aceitar passivamente ou com relutância.

“Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência. [...] A totalidade das instituições existentes aprisiona [os consumidores] de corpo e alma a ponto de, sem resistência, sucumbirem diante de tudo o que lhes é oferecido. E assim como a moral dos senhores era levada mais a sério pelos dominados do que pelos próprios senhores, assim também *as massas enganadas de hoje são mais submissas ao mito do sucesso do que os próprios afortunados*. [...] O *funesto apego do povo ao mal que lhe é feito* chega mesmo a antecipar a sabedoria das instâncias superiores ...”.⁷³

Diante de percepção tão profundamente pessimista, caberia, antes de desistir totalmente de qualquer ação, experimentar iniciativas localizadas, para romper a muralha da indústria cultural? Já nos anos 50, na Alemanha, onde a radiodifusão era dominada pelas emissoras estatais, Adorno examinou, para logo descartar, a possibilidade de êxito em se lançar programas radiofônicos que orientassem o ouvinte e o ensinassem a desenvolver capacidade crítica de audição. Ele só via a solução revolucionária, não a reformista, que seria “demasiado ingênua”. Meras mudanças de programação em algumas emissoras, pensadas por “alguns bem intencionados pedagogos” não lograriam “conseguir para o homem violentado algo melhor, ou simplesmente, diferente. Qualquer mudança séria da política de programação seria rechaçada com indignação *se não se superasse amplamente todo o âmbito da indústria da cultura*.”⁷⁴

E em que consistiria essa ampla superação? A resposta só pode apontar para a reconversão da música de mercadoria de consumo ligeiro em objeto de arte séria; para a submissão do valor de troca dos objetos musicais ao seu valor de uso; para a transformação do consumidor violentado, musicalmente inculto, em ouvinte consciente, musicalmente instruído. Tais transformações seriam impossíveis na vigência da indústria cultural, pois ela não tolera dissensões. Na vigência da indústria cultural, que a tudo nivela por baixo, tentativas localizadas seriam inevitavelmente “rechaçadas com indignação”, porque dirigidas a ouvidos, mais que moucos, hostis. Seria preciso, portanto, subtrair a produção e a

⁷² Adorno (1941: 453-7).

⁷³ Horkheimer & Adorno (1947: 25-6).

⁷⁴ Adorno (1955: 191). *Grifamos*.

fruição da cultura e da arte à esfera da racionalização mercantilizadora. Seria possível fazê-lo no âmbito das sociedades capitalistas? Certamente, não.

Há decerto um *quantum* de exagero nas formulações frankfurtianas. Para Martin Jay, Adorno “ênfatizava o papel crítico do exagero no campo da cognição”.⁷⁵ O próprio Adorno afirmou que só se pode delimitar as esferas da música séria (ou superior) e da música ligeira (ou música popular, ou canção de sucesso) dirigindo a atenção para seus extremos, e não para o espaço de transição entre elas. E admitiu que havia a “boa má música” – isto é, boa música ligeira, ou popular – ao lado de “toda a má boa música” – ou seja, música séria ruim.

“Sob a pressão do mercado, numerosos talentos autênticos são absorvidos pela música ligeira, sem se deixar submeter totalmente. Mesmo na fase tardia inteiramente comercializada, sobretudo na América, não se pára de encontrar achados originais, volteios rítmicos, harmonias surpreendentes...”

Todavia...

“...mesmo as escapadas mais talentosas no âmbito da música ligeira são deformadas pela consideração dada àqueles que cuidam de que a coisa se venda”.⁷⁶

Para Jay, essas e outras relativizações pontuais, feitas nos anos 1960, das críticas mais pessimistas à cultura de massa, não permitem afirmar que Adorno houvesse “abrandado sua hostilidade à indústria cultural como um todo”.⁷⁷ De fato, o artigo sobre música ligeira, publicado em 1968 em segunda edição, revista pelo autor, do qual foram extraídas as duas últimas citações, é no geral a reafirmação, não raro literal, de postulados constantes dos textos das três décadas anteriores. Na mesma linha deve ser lido o artigo *Culture industry reconsidered*. O que mesmo analistas benevolentes de Adorno não deixam de registrar é “seu desgosto visceral” e “incansável animosidade com relação à cultura de massa”, seu “preconceito jamais superado” em relação à cultura americana, acompanhado de “eurocentrismo extremado”, bem como sua “incansável animosidade com relação à cultura de massa” e “o ódio que dedicava ao jazz”.⁷⁸ Para Richard Leppert, a posição de Adorno em relação ao jazz é “indefensável”. Além disso, o pensador alemão não teria alcançado a “natureza híbrida” da música popular.⁷⁹

10. Preâmbulo de crítica ao conceito de indústria cultural: Benjamin

Breve recensão das etapas da crítica ao pensamento frankfurtiano é aqui indispensável, eis que, na prevalência do pessimismo de autores como Adorno e Horkheimer, não caberia examinar uma atuação intelectual quer no âmbito da indústria cultural, quer no da canção popular. Essa discussão também mostra-se útil na medida em que a teoria crítica

⁷⁵ Jay (1984: 17). V. tb. Leppert (2005: 248), para menção à “retórica obviamente inflamada” de Adorno.

⁷⁶ Adorno (1968: 37).

⁷⁷ Jay (1984: 116).

⁷⁸ Jay (1984: 18, 34, 108).

⁷⁹ Leppert (2005: 347, 356).

frankfurtiana e o correspondente conceito de indústria cultural estão vivos na tradição acadêmica brasileira.⁸⁰

Renato Ortiz, embora opere, na obra acima discutida, predominantemente dentro do marco frankfurtiano quando mobiliza a noção de indústria cultural, já nos adverte que, à postulação de que a indústria cultural converteu tudo em pura mercadoria, na qual resta apenas o valor de troca, “prefere a postura de Edgar Morin”, que subordina a produção dessa indústria à contradição fundamental entre padronização e originalidade. Pois, afirma Ortiz, “a cultura, mesmo quando industrializada, não é nunca inteiramente mercadoria, ela encerra um ‘valor de uso’ que é intrínseco à sua manifestação”.⁸¹

Walter Benjamin (1892-1940) já havia se dedicado a essa questão. Em seu conhecido texto de 1936, ele vinculava a capacidade do público de manifestar espírito crítico em face das obras cinematográficas à vinculação destas com a *experiência vivida* daquele. Era essa experiência vivida, quando compartilhada entre público e obra, que conferia a esta uma *significação social*. Ou, formulando de outra maneira: na massa, o prazer do espectador estaria em correspondência com a experiência vivida. Por isso, o espírito crítico da massa manifestava-se durante a projeção de um filme de Chaplin, mas não diante de uma tela de Picasso. Diante do filme, o público era capaz de combinar espírito *crítico* e sentimento de *fruição*. Diante da obra pictórica, não.

O paralelo com a arquitetura, provido por Benjamin, é útil e revelador. Se, numa arte como a pintura em tela, a apreciação concentrada do objeto só pode dar-se mediante esforço de atenção visual, a apreciação da obra arquitetônica pode desdobrar-se em duas maneiras distintas:

“Existem duas maneiras de acolher um edifício: pode-se *utilizá-lo* ou pode-se *fitá-lo*. Em termos mais precisos, a acolhida pode ser tátil ou visual. Desconhece-se totalmente o sentido dessa acolhida, se não se toma em consideração, por exemplo, a atitude concentrada adotada pela maioria dos viajantes, quando visitam monumentos célebres. No âmbito tátil, nada existe, deveras, que corresponda ao que é a contemplação no âmbito visual. *A acolhida tátil faz-se menos pela atenção do que pelo hábito*. No tocante à arquitetura, é esse hábito que, em larga escala, determina igualmente a acolhida visual. Esta última, de saída, consiste muito menos num esforço de atenção do que numa *tomada de consciência acessória*”.⁸²

O que está subsumido nessa maneira de entender desdobradamente a “acolhida” da obra arquitetônica é a capacidade, por Benjamin reconhecida nos atores sociais, de operar simultaneamente em duas “frequências”, digamos assim. Ou, se quisermos recorrer a analogia mais atual, a atitude da “massa” em face da obra é operada simultaneamente segundo dois “programas”: um, que “roda” em primeiro plano, imediatamente perceptível para o observador, e outro, que “roda” em segundo plano, em nível de “consciência acessória”.

⁸⁰ Veja-se, por exemplo, no domínio sociológico, Dias (2000); no filosófico, Duarte (2003); em comunicação, Rüdiger (2002).

⁸¹ Ortiz (1988: 146-7).

⁸² Benjamin (1936: 32). *Grifamos*. Existem duas versões desse ensaio de Benjamin: a mais estendida, publicada no Brasil em tradução de S. P. Rouanet, e a mais reduzida, em tradução de J. L. Grunnewald. Consulte esta última, mas verifiquei que elas não diferem significativamente nas partes aqui referidas.

Concebida essa possível dicotomia da atenção, Benjamin postula que o público que vai ao cinema “é bem um examinador, porém um examinador que se distrai”, ou seja, um sujeito que opera simultaneamente em dois planos.⁸³

Outra idéia bastante rica, lançada nesse excerto há pouco transcrito, é a que aproxima os termos *acolhida pelo uso* – acolhida que se faz menos pela atenção do que pelo *hábito*, portanto, *acolhida desatenta* – e *consciência acessória*. Nas análises da indústria cultural e da música popular feitas por Adorno é negada a possibilidade desse tipo de apreensão. Sabemos, de resto, que alguns dos textos de Adorno sobre indústria cultural e música popular foram escritos como parte de debate mantido entre esses dois frankfurtianos; e que os esforços argumentativos de Adorno visavam, em muitos casos, contestar exatamente essa proposição de Benjamin. O que Benjamin aí refere é a elaboração contínua de pensamento pelos indivíduos incluídos na “massa” – que ele, aliás, concebe como conjunto de indivíduos cujas reações se somam e se controlam mutuamente. Dado que esse autor também se refere à *experiência vivida* – portanto, à práxis – como informadora da atitude do público em face da obra, ele está reafirmando, em outros termos, o vínculo marxiano entre pensamento e práxis. Se para Adorno a ideologia contida nos produtos da indústria cultural era sempre uniforme e se apresentaria sempre como falsa consciência, Benjamin, ao invés, ressalva a possibilidade de o pensamento do espectador do filme operar com relativa autonomia, ainda que seja como “tomada de consciência acessória” ou, como propusemos em nossa analogia, “em segundo plano” e de maneira menos imediatamente observável. E o possível *valor de uso* da apreciação cinematográfica seria apropriado parte como distração, parte como reflexão ou, melhor, “exame”.

11. As críticas de Morin e de Eco

Em texto de 1962, Edgar Morin (1921) principia por pôr em xeque a posição do intelectual, cuja reação negativa à cultura de massa dever-se-ia à perda de poder na definição dos padrões de gosto estético. Na perspectiva desse autor francês, a *intelligentia* via-se “despojada”, “espoliada”, num “mundo cultural em que a *criação* [fora] deslocada” do domínio dos artistas para o dos artífices da *produção*. Dado que, para ele, o observador crítico possuía um *parti pris* em relação ao objeto de sua ojeriza, então tornava-se “preciso primeiramente que o observador se estudasse, pois o observador ou perturba o fenômeno observado, ou nele se projeta de algum modo”.⁸⁴

O método de abordagem de Morin é, então, autocrítico. E a autocrítica, em sua concepção, deve subordinar-se a um “método da totalidade”, que incluía “a participação do observador no objeto de sua observação”, isto é, a vivência direta das relações próprias da cultura de massa. Essa observação tem que relativizar a posição do observador, evitar que a relação observador-observado seja apenas de acrescentar (os preconceitos do observador ao objeto) ou de subtrair (aspectos do objeto para fazê-lo caber na idéia preconcebida do observador). É como se o francês dissesse, à maneira do antropólogo, que para conhecer a

⁸³ Benjamin (1936: 33).

⁸⁴ Morin (1962: 19, 21).

cultura indígena não basta visitar os índios, é preciso viver durante algum tempo na aldeia. Daí, ele se propõe a superar o impasse entre a pesquisa eminentemente empírica e a abordagem predominantemente teórica, *costurando* uma à outra:

“...o método da totalidade deve ao mesmo tempo evitar o *empiricismo parcelado*, que, isolando um campo da realidade, acaba por isolá-lo do real, e as *grandes idéias abstratas* que, como as vistas televisionadas de um satélite artificial, só mostram um amontoamento de nuvens acima dos continentes. É preciso seguir a cultura de massa, no seu perpétuo movimento da técnica à alma humana, da alma humana à técnica, lançadeira que percorre todo o processo social. Mas, ao mesmo tempo, é preciso concebê-la como um dos cruzamentos *desse complexo de cultura*, de civilizações e de história *que nós chamamos de século XX*”.⁸⁵

Morin encaminha a discussão para um *aggiornamento*, que implica reconhecer liminarmente que, com vícios e virtudes, a cultura de massas é a cultura do século XX. A leitura do livro de Morin encoraja Umberto Eco (1932) a aprofundar essa idéia.⁸⁶

Sua crítica é ainda mais acerba. O conceito “indústria cultural” seria, ele próprio, um fetiche, cuja peculiaridade seria a de “bloquear o discurso, enrijecendo o colóquio num ato de reação emotiva”. Para o italiano, o fenômeno denunciado por Horkheimer e Adorno como sendo próprio do século XX – rebaixamento e padronização dos referenciais estéticos e culturais inscritos nos produtos oferecidos ao público pela indústria cultural – seria na verdade típico de processo cujo desenvolvimento atravessaria toda a cultura ocidental desde meados do século XV, a partir do advento das técnicas de impressão xilográfica e de tipos móveis. Essas técnicas permitiram multiplicar mecanicamente as cópias de cada texto, baratear sensivelmente o custo unitário do livro, ampliar o universo de seus potenciais compradores e assim propiciar sua maior difusão, dando ensejo ao hábito da leitura. A regra geral desse processo seria, desde o nascedouro, que os produtores de objetos culturais procuram adequar tais produtos aos padrões de gosto e de linguagem característicos da “capacidade receptiva” do consumidor médio. E tais objetos culturais já se desincumbiam, desde esse início, de múltiplas tarefas: (1) “difundir entre o povo os termos de uma moralidade oficial”, portanto (2) “desempenhar tarefa de pacificação e controle” social, (3) “fornecer material de evasão” (4) “prover a existência de uma categoria popular de ‘literatos’” e (5) “contribuir para a alfabetização de seu público”.⁸⁷

O processo social instaurado com o livro mecanicamente reproduzido se aprofunda. Cada livro diz, de uma vez por todas, o que autor e editor entendem que lhe cabe dizer.

⁸⁵ Morin (1962: 22-3). *Grifamos*. Trata-se aí, muito provavelmente, de menção implícita aos impasses que frustraram a colaboração entre Theodor Adorno, que seria o teorizador abstrato, e Paul Lazarsfeld, que seria o adepto do empirismo parcelador. Essa tentativa de colaboração ocorreu na Costa Leste dos EUA, em 1938-41, no âmbito do Princeton Radio Research Project. As questões suscitadas foram um pouco mais complexas do que permite entrever essa oposição simplista. Posteriormente, tanto Lazarsfeld (1969: 322-5) enfatizou a importância das idéias críticas para a pesquisa em sociologia da comunicação, quanto Adorno (1969: 352-3) reconheceu a necessidade de comprovar as idéias teóricas mediante pesquisa empírica. V. tb. Jay (1984: 107-8) e Wiggershaus (1986: 263-73).

⁸⁶ “...leggo *L'Esprit du Temps*, di Edgar Morin, il quale dice che per poter analizzare la cultura di massa bisogna segretamente divertircisi, non puoi parlare del *juke box* se ti fa schifo infilarci la monetina...”. Eco (2005: XI).

⁸⁷ Eco (1964: 11-3).

Mas, com o surgimento da imprensa periódica, nova situação se apresenta. O periódico é obrigado a dizer, a cada edição, algo relativamente novo e em quantidade suficiente para preencher todas as suas páginas. Cria-se outro tipo de laço, entre o periodista e seu leitor: uma regularidade de produção e de leitura de textos que é um novo hábito e uma nova condição. Na concepção do ensaísta italiano, o jornal diário já é a indústria cultural. E corresponde, na esfera propriamente cultural, a processo histórico muito mais amplo, que tem no avanço da democracia, no igualitarismo político e civil, na conscientização das classes subalternas, suas outras dimensões. Daí Eco extrai a proposição de que aquilo que Horkheimer e Adorno denominaram indústria cultural é um “sistema de condicionamentos” que integra, dialética e inseparavelmente, a formação social moderna. É um dos atributos característicos dessa sociedade, de sua modernidade. Não há sociedade moderna sem indústria cultural. Nessa sociedade, todo agente social que queira “comunicar-se com seus semelhantes” deve “prestar contas” ao sistema da indústria cultural.⁸⁸

Diante dessa realidade, impossível de reverter, Eco propõe atitude análoga à dos que, no século anterior, em vez de quebrar as máquinas – que seria a postura *apocalíptica* – ou de acreditar que as máquinas vinham para libertá-los – que seria a postura dos *integrados* –, trataram de lutar para se libertar em relação às máquinas. O estudo das manifestações da indústria cultural deve, então, dedicar-se à “*descrição analítica* desses fenômenos e à sua *interpretação com base no contexto histórico em que aparecem*”. Umberto Eco censura nos *apocalípticos* “o jamais tentarem, realmente, um estudo concreto dos produtos [culturais] e das maneiras pelas quais eles são, na verdade, consumidos”.⁸⁹

Tanto quanto Adorno, Morin e Eco não realizam pesquisas empíricas do tipo “administrativo” para examinar os objetos culturais ou para verificar como se dá sua apropriação pelos consumidores. O que neles muda mais significativamente em relação aos dois frankfurtianos é a posição intelectual de que partem, é sua filosofia.

12. Os estudos culturais

Exame teórico e empírico – mas não “administrativo” – dos processos da cultura popular sob as condições de produção, distribuição, exibição e consumo vigentes no marco do que Horkheimer e Adorno chamaram de indústria cultural é encontrado na abordagem dos auto-intitulados *estudos culturais*. A ênfase desses estudos, cuja matriz se localiza nos anos 70 em um centro de estudos da Universidade de Birmingham, Inglaterra, está no pólo da recepção, isto é, no exame de como os consumidores se apropriam dos objetos culturais colocados em circulação pela indústria fonográfica, pela televisão, pelos produtores de “video games” e como se dão outras atividades de lazer, a exemplo da frequência aos “shopping centers”, o uso da praia, a prática do “surf”, etc.

Nem por privilegiar o estudo da recepção e apropriação os culturalistas britânicos deixam de formular uma teoria da sociedade para dar sustentação ao seu enfoque. A idéia fundadora é haurida em Karl Marx (1818-1883), especialmente na *Introdução de Para a*

⁸⁸ Eco (1964: 14).

⁸⁹ Eco (1964: 15, 24). *Grifamos*.

crítica da economia política, texto de 1857, segundo o qual a produção de mercadorias, sua distribuição, troca e consumo são momentos do circuito econômico na sociedade capitalista, encadeados e interdependentes, que podem ser analiticamente examinados cada qual em sua vez, mas devem ser concebidos como elos igualmente necessários e mutuamente determinantes de todo o circuito, sem que se possa afirmar que, constitutivamente, um momento tenha precedência sobre os outros. Nessa perspectiva, a produção só se realiza no consumo, o consumo é o “retoque final” da produção. Se um objeto é produzido mas não é consumido, sua produção resta incompleta: “um vestido converte-se efetivamente em vestido quando é usado; uma casa desabitada não é, de fato, uma casa efetiva”, já que o produto não é produto por ser “atividade materializada”, mas apenas na medida em que se torne “um objeto para a atividade do sujeito” que o consome. Portanto, “a produção engendra o consumo” tanto quanto “o consumo engendra a *disposição* do produtor”. Ou, na enunciação de Stuart Hall referindo-se a essa passagem, “o consumo determina a produção, assim como a produção determina o consumo”.⁹⁰

Outra idéia fundamental vem de Antonio Gramsci (1891-1937), com a noção de hegemonia como dominação consentida. Os culturalistas trabalham no âmbito de sociedades em que a estrutura política e social é fundada na hegemonia, não na coerção. A hegemonia consiste em conquistar e manter o “consenso ‘espontâneo’ dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social”.⁹¹ A hegemonia gramsciana funda-se em prestígio – econômico, político, social – e é trabalhada por intelectuais no campo especificamente ideológico.

A terceira contribuição fundamental ao corpo teórico dos estudos culturais vem de Louis Althusser (1918-1990). Os culturalistas haurem nesse autor, em primeiro lugar – analiticamente falando –, a idéia de que a ideologia não é um corpo estático de idéias que as classes dominantes impõem aos dominados, mas um processo dinâmico que deve ser constantemente reproduzido e reconstruído na prática cotidiana. Em segundo lugar, está a idéia de sobredeterminação, pela qual, em vez de a base econômica da sociedade determinar unicausalmente toda a sua superestrutura ideológica, as instâncias desta última são relativamente autônomas, dotadas de uma eficácia específica própria, também determinantes dos fenômenos sociais. Estes estão sujeitos à multicausalidade e à sobredeterminação, em que a base econômica tende a funcionar como causa primordial, determinante apenas em última instância. Em terceiro lugar, vem a noção dos aparelhos ideológicos de Estado, instituições que exercem seu poder na formação das pessoas e que as levam a comportar-se e a pensar de maneiras socialmente aceitáveis, isto é, conformes ao *status quo*.⁹²

Esta última noção não é incompatível com a de “estado ampliado” em Gramsci, na qual à sociedade política acrescenta-se a sociedade civil, com as organizações desta servindo de trincheiras protetoras do Estado *tout court* e, portanto, da ordem estabelecida, isto é, da organização social constituída de acordo com o feitio que aproveita a determinado

⁹⁰ Marx (1857: 113-22; os trechos citados estão às págs. 115-6). *Grifado* no original. Hall *et al.* (1989: 356).

⁹¹ Gramsci (1932: 21).

⁹² Fiske (1987: 256-60), Geras (1983: 9-10).

“bloco histórico”. Tampouco a noção althusseriana de ideologia recusa a da hegemonia gramsciana.

Mediante a junção das contribuições desses dois autores, os culturalistas entendem que a hegemonia que se expressa em um bloco histórico, mesmo mantida, não pára de ser desafiada. Na vida cotidiana os dominados são reiteradamente confrontados com situações em que se evidenciam as desvantagens de sua subordinação. Para que não se rebelem nem ponham em xeque a dominação, a hegemonia sobre eles exercida precisa ser continuamente conquistada e reconquistada: o processo é dinâmico e ininterrupto. E o fato de prevalecer a situação de hegemonia não implica a inexistência de irrupções de formulações ideológicas contra-hegemônicas. A hegemonia é então território de lutas simbólicas, nas quais se disputam as significações socialmente válidas.⁹³

A essas três contribuições soma-se a semiologia de Mikhail Bakhtin (1895-1975), para quem o signo lingüístico vivo é sempre ideológico e abriga uma “dialética interna”, de modo a comportar interpretações diferentes, e até diametralmente opostas, feitas por atores situados em posições diferentes, e até opostas, na formação social cuja língua o signo integra. O signo é, portanto, polivalente: “em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes”. Nessa luta, “a classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente”.⁹⁴

Introduzida a noção de polissemia e tratados os objetos culturais como “textos” – coleções organizadas de signos –, os culturalistas aduzem a noção de luta pelos significados (“struggle over meaning”) e procuram evidenciar as diferentes “leituras” que podem ser e são feitas pelos consumidores dos produtos da indústria cultural. Trata-se de perquirir a significação social desses produtos não apenas nas instâncias e momentos de sua produção, mas principalmente no âmbito de seu consumo efetivo, isto é, de sua *apropriação*, de seu *uso* pelos consumidores, nas elaborações simbólicas que estes perfazem nesse uso: as significações que atribuem a tais objetos.

No que toca à fruição dos objetos culturais industrializados, o ponto central da formulação culturalista, no marco dessa armação teórica, é o postulado de que a codificação operada pelos que os produzem não coincide necessariamente com a decodificação produzida por todos os que os consomem. O código empregado no momento da produção seria o código hegemônico na sociedade. Na decodificação, pode ser estendida a dimensão conotativa dos signos empregados: trabalhar-se-ia as leituras segundo códigos não-hegemônicos e mesmo contra-hegemônicos. Não se trataria, pois, de atribuir as disjunções entre significações no âmbito dos produtores e dos consumidores a “ruídos” de comunicação, a deficiências culturais dos consumidores ou a eventual inépcia profissional dos produtores – ain-

⁹³ Fiske (1987: 259).

⁹⁴ Bakhtin & Volochinov (1929: 47-8), Hall (1981: 258-9). Além dessas quatro fontes teóricas, também caberia mencionar as contribuições dos britânicos Raymond Williams, Richard Hoggart e E. P. Thompson, bem como de Roland Barthes, mas parece desnecessário analisá-las aqui. Do primeiro, mobilizaremos no próximo capítulo a noção de “estruturas de sentimento”.

da que todos esses fenômenos tenham lugar. Mas cuida-se, ao invés, de propor uma “teoria da ‘comunicação sistematicamente distorcida’”.⁹⁵

Num primeiro momento, em ensaio teórico dedicado especificamente à análise dos processos de significação relativos a programas de televisão, Stuart Hall (1932) propôs a hipotética existência de três tipos ideais de posição a partir dos quais se daria a decodificação, tipos que deveriam ser posteriormente testados e refinados mediante pesquisa empírica: (i) a posição dominante-hegemônica, na qual o telespectador “opera dentro do código dominante” e faz a leitura desejada pelos produtores da emissão; (ii) a posição do “código negociado”, no qual se compõem elementos de adaptação com outros de oposição; e (iii) a posição oposicionista ou contestatória, que opera uma decodificação “globalmente contrária” à do código dominante.⁹⁶

Esse primeiro esboço de modelo de “codificação/decodificação” recebeu diversas críticas, inclusive de seu autor. O esquema desenhado por Hall era incompleto,⁹⁷ pois enfatizava em demasia uma parte do circuito: aquela que vai da produção-codificação à recepção-decodificação. Faltava-lhe contemplar a parte que cumpre o percurso inverso, indo dos destinatários dos programas aos seus produtores. Isto é, faltava considerar adequadamente o quanto os produtores já inscrevem, na apresentação e no conteúdo dos programas televisivos, aquilo que sabem sobre como as audiências tendem (i) a receber aqueles produtos e (ii) a retrabalhar seus significados explícitos e implícitos. Portanto, a codificação, no momento da produção, é também ela uma decodificação dos códigos dos consumidores. Nessa operação, os produtores acautelam-se: prevêm as leituras negociadas e procuram circunscrever e reduzir as possibilidades de leitura contestatória. Daí decorre que já se torna mais problemático caracterizar, na pesquisa empírica, qual seria exatamente a leitura dominante, em relação à qual o pesquisador procuraria caracterizar as leituras divergentes praticadas pelos consumidores.⁹⁸

Outras críticas dizem respeito ao simplismo dos três tipos ideais hipoteticamente deduzidos por Hall e a uma excessiva ênfase que ele teria emprestado às diferenças de classe ao sugerir qual seria a base social das posições de decodificação. A pesquisa empírica tenderia a não encontrar os dois tipos extremos e a encontrar variadas posições distribuídas no espaço da negociação, inicialmente dado como singular.⁹⁹

Para consolidar o resultado dessas críticas, John Fiske (1939) postula que “o texto televisivo não é uma entidade auto-suficiente que porta seu próprio sentido”. Em vez disso, é “conjunto de sentidos potenciais que podem ser ativados de diferentes maneiras”, dependendo da amplitude das experiências sociais constituídas pela variedade de seu público. Uma pluralidade ampla de telespectadores ativará diferentes compostos de significações em relação a esse “texto” e em face dele. Tais leituras serão negociadas entre dois pólos: o da “similaridade”, que corresponde à dominância, e o da “diferença”, que responde à resis-

⁹⁵ Hall (1980: 400).

⁹⁶ Hall (1980: 399-402).

⁹⁷ O diagrama do processo de codificação/decodificação está desenhado em Hall (1980: 391).

⁹⁸ Hall *et al.* (1989: 356-7, 362-4).

⁹⁹ Fiske (1987: 266-9), Hall *et al.* (1989: 370-1).

tência. Mas o potencial de significação não é infinito, é prescrito: cada texto “delimita a arena da luta pelos significados, marcando o terreno em que a variedade de leituras pode ser negociada”.¹⁰⁰

Saindo do terreno específico da televisão rumo ao campo da cultura popular em geral, Fiske formula a seguinte proposição:

“A cultura popular é feita por várias formações de pessoas subordinadas ou desprovidas de poder, a partir dos recursos, tanto discursivos quanto materiais, providos pelo sistema social que lhes nega poder. Ela é, portanto, contraditória e conflituosa até o âmago. Os recursos – televisão, discos, roupas, *video games*, linguagem – são portadores dos interesses dos econômica e ideologicamente dominantes; e possuem linhas de força dentro deles que são hegemônicas e que trabalham em favor do *status quo*. Mas o poder hegemônico só é necessário, e mesmo possível, porque há resistência. Então, esses recursos também devem portar linhas de força contraditórias, que são apreendidas e ativadas diferentemente por pessoas diferentemente situadas dentro do sistema social”.¹⁰¹

Vamos reter dos enunciados dos culturalistas: (i) a idéia de polissemia inscrita nas enunciações; (ii) a noção de que os textos, ou enunciados, sejam eles cancionais, textuais ou audiovisuais, são momentos de significação que se inscrevem num espaço social de disputas e que são eles próprios objetos de disputa simbólica nesse espaço social; (iii) que essas disputas se dão entre forças hegemônicas e forças subordinadas. A esse conjunto de proposições devem ser agregadas as noções bourdieusianas de que (iv) os campos intelectuais são espaços dominados dentro do campo do poder (político, econômico); e (v) a posição de maior prestígio num campo artístico autonomizado, isto é, a que detém maior parcela de poder simbólico, tende a não ser a que corresponde, por homologia, à posição dominante no campo do poder político ou do poder econômico.

13. O signo monolítico de Saussure

A dimensão lingüística do corpo teórico da abordagem culturalista sugere-nos um último passo nesta resumida discussão da questão da dominação/resistência no âmbito da produção e fruição dos produtos da indústria cultural. Um cotejo de concepções do signo lingüístico, desenvolvidas em três linhas distintas, poderá prover-nos de alguns marcadores mobilizáveis na análise do material empírico, além de fornecer novos termos de comparação entre as teorias da cultura popular no séc. XX. Porque tratamos de intelectuais e porque intelectuais, em qualquer definição que se lhes dê, são reconhecidos como especialistas na produção de significação, parece apropriado salientar aqui a questão do signo.

A tradição reconhece em Ferdinand de Saussure (1857-1913) a autoria da obra fundamental de uma dessas três linhas de abordagem do signo, ainda que o genebrino não tenha, ele próprio, composto a *magnum opus* fundadora da respectiva lingüística.¹⁰²

¹⁰⁰ Fiske (1987: 269).

¹⁰¹ Fiske (1989: 1-2).

¹⁰² Morto Saussure em 1913, a primeira edição do *Cours de linguistique générale* só foi publicada em 1916. O texto atual foi fixado na 3ª edição, em 1931. Os editores do livro, C. Bally e A. Sechehaye, não frequen-

Embora admita que a língua falada é a “esfera natural” da língua, a lingüística de Saussure principia por deixar de fora de suas cogitações a fala.¹⁰³ Com esse procedimento, já favorece liminarmente o esmaecimento do estudo das variações de significação dos vocábulos devidas às diferentes entonações possíveis no seu emprego. Essa é uma das opções epistemológicas que fazem do objeto de estudo de Saussure algo como “a língua em abstrato”.

Um segundo passo, coerente com essa direção, é considerar a língua como uma espécie de “depósito” sedimentado na mente dos falantes. O objeto de estudo de Saussure “é o produto social *depositado no cérebro* de cada um, isto é, a língua”. O “indivíduo falante” está sempre diante de um “estado da língua”; escapa-lhe inteiramente qualquer “sucessão [temporal] de fatos da língua”. Saussure parece estar menos interessado nas variações observáveis na prática das línguas no cotidiano das comunidades que as falam do que na busca de elementos comuns a todas elas, que lhe permitam constituir a Lingüística enquanto ciência em seus próprios termos.¹⁰⁴

Saussure, evidentemente, reconhece que as línguas evoluem, inclusive que “evoluem sem cessar”. Contudo, ao distinguir os fenômenos lingüísticos entre sincrônicos e diacrônicos, impõe separação insuperável entre as duas ordens: “a oposição entre os dois pontos de vista – sincrônico e diacrônico – é absoluta e não admite compromissos”. E, para ele, o que se modifica entre um “estado” e outro não tem importância. Na analogia que propõe, entre os processos evolutivos da língua e os lances de uma partida de xadrez, afirma:

“O deslocamento de uma peça é um fato absolutamente distinto do equilíbrio precedente e do equilíbrio subsequente. A troca realizada não pertence a nenhum dos dois estados: ora, *os estados são a única coisa importante*”.¹⁰⁵

É necessário enfatizar aqui a percepção de Saussure de que um “estado da língua” corresponde, por definição, a uma situação de “equilíbrio”. Mas, o lingüista adverte: diferentemente da partida de xadrez, em que as peças são movidas de acordo com as intenções conscientes e inteligentes dos jogadores, os deslocamentos na língua são inteiramente fortuitos. “Para que a partida de xadrez se parecesse em tudo com a língua, seria mister imaginar um jogador *inconsciente* ou *falto de inteligência*”. O que produz as modificações da língua é “uma força cega *em luta com a organização* de um sistema de signos”: força cega e, fica dito, desorganizadora, pois os “estados da língua” – objeto da lingüística sincrônica – são a manifestação de uma “organização”, de um “equilíbrio”, de uma “ordem” que, mesmo “precária”, é dotada de “princípio de regularidade” e, portanto, é suscetível de explicação segundo uma “lei geral”. Bem diferente é a situação da lingüística diacrônica, cujos fenômenos “têm sempre caráter acidental e particular”. Na diacronia, Saussure não consegue “distinguir os diferentes fatores de alteração”. Prefere, então, “renunciar, provi-

taram qualquer dos três cursos ministrados por Saussure em 1907-1911. Compuseram a edição com base nas anotações de seis aluno(a)s e contaram com a colaboração de um deles, A. Riedlinger, que participou dos dois primeiros.

¹⁰³ Saussure (1931: 28, 30).

¹⁰⁴ Saussure (1931: 33, 97). *Grifamos*.

¹⁰⁵ Saussure (1931: 37, 98, 104-5). *Grifamos*.

soriamente, a dar conta exata” das respectivas causas. Por isso, “não se fala de lei” em relação à lingüística diacrônica.¹⁰⁶

Em Saussure, o taxôno sobrepuja o evolucionista. Difícil, senão impossível, é disfarçar o caráter marcadamente subalterno dos fenômenos da diacronia em face dos da sincronia, no sistema saussureano: os primeiros são desprovidos de inteligência, são inconscientes, acidentais, regidos por “força cega”. Na Europa de 1910, fatos irreduzíveis a leis – portanto, *ça va sans dire*, irreduzíveis ao estudo científico – são fatos degradados ou de segunda categoria, especialmente no sistema de pensamento de quem se propõe a fundar uma nova ciência.

O sujeito dos fenômenos diacrônicos, no sistema de Saussure, é quase sempre “o tempo”: “o tempo altera todas as coisas; não existe razão para que a língua escape a essa *lei universal*”. Eventualmente se faz menção a “forças sociais”, que contudo comparecem como causa secundária, pois “atuam *em função* do tempo”.¹⁰⁷ “O tempo” pode ser sujeito gramatical, mas não um sujeito social. É manobra evasiva dar o tempo como sujeito na tentativa de explicação de processos sociais. Equivale a dizer, com o personagem de Eça, que “as conseqüências vêm depois”. No sistema de Saussure é ainda mais difícil vislumbrar como atuam aquelas forças sociais, visto que, para esse autor, “*a massa social é naturalmente inerte*” e por isso constitui, “antes de tudo, um fator de conservação social”.¹⁰⁸

É dentro desse quadro que se coloca o signo saussureano, conceito pertinente à sua lingüística sincrônica e que é concebido como uma díade: (i) imagem acústica ou significante e (ii) conceito ou significado. O vínculo entre esses dois elementos do signo de Saussure é de tal forma biunívoco e “íntimo” que a imagem escolhida pelo lingüista para produzir uma analogia é a de uma folha de papel, em que o pensamento (conceito, significado) é o anverso e o som (imagem acústica, significante) é o verso, o que implica que não se pode “cortar” um sem simultaneamente “cortar” o outro.¹⁰⁹ Assim, não obstante a arbitrariedade da associação entre imagem acústica e conceito, própria do signo, uma vez constituída essa unidade de significação, cessa toda a liberdade dos falantes:

“...com relação à comunidade lingüística que o emprega, [o signo] não é livre: é imposto. Nunca se consulta a massa social nem o significante *escolhido pela língua* poderia ser substituído por outro. [...] Um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também *a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra: está atada à língua tal qual é*”.¹¹⁰

Nessa maneira de expressar-se – “escolhido pela língua” –, em que “a língua” é dada freqüentemente como sujeito gramatical e vai assumindo por acumulação uma conotação de sujeito social, de tipo idealista, quase supra-humano, colhe-se a impressão de que,

¹⁰⁶ Saussure (1931: 91, 105, 107, 108-9). *Grifamos*.

¹⁰⁷ Saussure (1931: 88, 91). *Grifamos*.

¹⁰⁸ Saussure (1931: 88). *Grifamos*.

¹⁰⁹ Saussure (1931: 80-1, 131, 133-4).

¹¹⁰ Saussure (1931: 85). *Grifamos*.

em vez de as pessoas falarem a língua, é a língua que fala nas pessoas: “em cada estado [da língua] *o espírito* se insufla numa matéria dada e a vivifica”.¹¹¹

Chegamos aqui, então, a formulação que guarda certa analogia com aquela de Adorno segundo a qual “a composição ouve pelo ouvinte”, sugerindo que se trata de maneiras próximas de se pensar o processo social em sua dimensão simbólica. Aqui, como lá, “a massa” é percebida como inerme/inerte. Ambos os autores, aliás, trabalham com a idéia de “massas”. Aqui, como lá, importam pouco as variações individuais ou grupais quanto ao que ou como as pessoas falam, porque, em ambos os casos, um sistema ou uma estrutura mais elevada ou muito mais poderosa – sempre impessoal e de lógica interna impenetrável, na perspectiva do ouvinte ou do falante – “se deposita” na mente dos atores sociais, impregnando-a. Nem o indivíduo nem “a massa” têm capacidade de intervir, nem dispõem de qualquer autonomia. Aqui, como lá, a idéia de permanência de um “estado” parece muito mais forte que a de mudança. Em ambos os casos, a atenção escrutinadora dos fenômenos é muito mais taxonômica do que evolucionista.

Evidentemente, há muitas assimetrias entre Saussure e os frankfurtianos. Se, por exemplo, fosse cabível tentar discernir no texto que nos chegou do lingüista um pensamento pessimista ou otimista, antes se suporia este último atributo, mas não talvez exatamente no texto, e sim implícito na atitude de quem, confiante até certo ponto, sabe estar elaborando os fundamentos de uma nova ciência. Tampouco parece aceitável afirmar que Horkheimer e Adorno tenham buscado na lingüística de Saussure um fundamento para sua teoria e suas análises. Se bem que apenas uma pequena parte da copiosa produção dos frankfurtianos tenha sido examinada na realização desta pesquisa, nada se encontrou que permita afirmar ou mesmo sugerir tal débito. Antes da voga estruturalista e da descoberta de Bakhtin no Ocidente, lingüística e fenômenos culturais eram em geral tratados como domínios distintos e desconexos. Havia muito mais disposição para conectar, por exemplo, sociologia e psicologia.

O que aqui se deseja sublinhar são as semelhanças e diferenças que se pode mapear ao conectar-se um pensamento social votado ao exame de fenômenos simbólicos a um pensamento do signo que lhe seja mais ou menos correspondente, como fizeram os culturalistas britânicos.

14. O signo triádico de Peirce

O signo de Charles Sanders Peirce (1839-1914) é concebido como ferramenta conceitual da Lógica, antes que da Lingüística. Se a Lógica se ocupa das formas do pensamento e se o pensamento se desenvolve pelo encadeamento de signos, então “a lógica é apenas o outro nome para semiótica”.¹¹² Com esse programa em mente, Peirce introduz no processo de significação um elemento capaz de individualizar o sujeito interveniente, um “alguém”. Daí decorre que seu signo, em vez de constituir-se de uma díade, como o de Saus-

¹¹¹ Saussure (1931: 101). *Grifamos*.

¹¹² Peirce (1897: 45).

sure, é triádico. Compõe-se de objeto, representâmen e interpretante. Em definição de 1897, Peirce diz:

“Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um *tipo de idéia* que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen”.¹¹³

Nesse sistema, o representâmen é um “signo material”, que existe fora do indivíduo engajado em procedimento de significação, ao passo que o interpretante é um “signo mental”, situado no pensamento do indivíduo, e que é mobilizado pelo signo material. Deve-se de início observar nessa definição que o interpretante pode ser “equivalente” ou “mais desenvolvido” que o representâmen. Deve-se ainda reter a percepção de que o representâmen não representa integralmente o objeto, mas, sim, que representa-o “sob certo aspecto ou modo”. Também retomaremos, um pouco mais adiante, a aproximação aí feita entre *idéia* e *fundamento*.

O matemático francês Robert Marty encontrou, em pesquisa “não exaustiva”, 76 ocorrências de definição do signo na obra de Peirce, das quais 60 têm sua data definida na origem dos textos ou atribuída por Robin. Essas ocorrências datadas se distribuem de 1865 a 1911, concentrando-se, oitenta por cento delas, no período 1902-11.¹¹⁴ De acordo com a análise de Marty, uma constante em todas essas abordagens é a afirmação do caráter triádico do signo, ainda que os termos adotados para designar os elementos da tríade sofram variações. O termo *representâmen*, por exemplo, parece ter sido abandonado em 1905, substituído por *signo*, simplesmente. Mas, mais importante, Marty defende que, a partir dessa época, Peirce teria mudado sua compreensão das relações entre os elementos da tríade, passando da afirmação de relação perfeitamente simétrica, não redutível a um complexo de relações diádicas, para compreensão em que prevaleceriam relações assimétricas entre os pares de elementos. Por essa chave, Peirce teria passado a considerar que o objeto determina o signo e este determina o interpretante. Daí, Marty postula que há dois conceitos peirceanos do signo. O primeiro em ordem cronológica é pelo francês chamado “triádico global”; o segundo, que esse analista considera mais preciso e refinado, poderia ser chamado “triádico analítico” e prestar-se-ia melhor “a uma definição formal do signo que seja operativa e matematicamente formalizável”.¹¹⁵

Se o resultado da análise de Marty representa fielmente a apontada evolução do pensamento de Peirce, este último teria partido de uma compreensão em que se reconhece, comparativamente, maior liberdade do intérprete – que é, em seu sistema, o lugar da elaboração do interpretante –, para o amadurecimento de uma visão em que, sempre comparativamente, diminui essa liberdade.

¹¹³ Peirce (1897: 46). *Grifamos*. A data do fragmento de onde se extrai esse excerto é atribuída.

¹¹⁴ Marty (1990: 367-84).

¹¹⁵ Marty (sd).

Essa nova compreensão das relações entre os elementos do signo, todavia, não nega a variedade dos interpretantes passíveis de existência em face de um mesmo signo, dados os diferentes graus de *familiaridade* dos intérpretes em relação ao objeto designado. Essa variável – familiaridade – é importante no âmbito desta pesquisa porque vincula-se à noção de uso e, portanto, de práxis. A familiaridade se constrói no uso. E essa noção perpassa os textos de Peirce antes e depois de 1905.

Em 1902, ao explicar como se encadeiam, na mente do intérprete, as relações triádicas que fazem, da associação entre um representâmen e seu objeto, o objeto de um novo interpretante, o norte-americano refere-se à “idéia familiar de um signo”, desta forma:

“Um *Signo*, ou *Representâmen*, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu *Objeto*, que é capaz de determinar um terceiro, denominado seu *Interpretante*, que assuma a mesma relação triádica com seu Objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo Objeto. **A relação triádica é genuína, isto é, seus três membros estão por ela ligados de um modo tal que não consiste em nenhum complexo de relações diádicas.** Essa é a razão pela qual o Interpretante, ou Terceiro, não se pode colocar numa mera relação diádica com o Objeto, mas sim deve colocar-se numa relação com ele do mesmo tipo da assumida pelo Representâmen. Tampouco pode a relação triádica na qual o Terceiro se coloca ser meramente similar àquela na qual se coloca o Primeiro, pois isto faria da relação do Terceiro com o Primeiro mera Secundidade degenerada. O Terceiro deve realmente colocar-se numa relação dessa espécie e, assim, deve ser capaz de determinar um Terceiro que lhe seja próprio; mas, além disso, deve ter uma segunda relação triádica na qual o Representâmen, ou melhor, a relação deste para com seu Objeto, será seu próprio (do Terceiro) Objeto, e deve ser capaz de determinar um Terceiro para essa relação. **Tudo isso deve ser igualmente verdadeiro em relação ao Terceiro do Terceiro e assim por diante indefinidamente; e tudo isto, e mais ainda, está envolvido na idéia familiar de Signo [...]**”¹¹⁶

Como resulta evidente do primeiro trecho que *destacamos* nesse excerto, essa abordagem se coaduna com o conceito de signo peirceano triádico global, proposto por Marty. Pois, nela, a relação entre objeto e interpretante é do mesmo tipo da relação entre objeto e representâmen, *mas não é similar*: não é uma “secundidade degenerada”. E as relações entre os três elementos não podem ser reduzidas a um “complexo de relações diádicas”. Peirce explicita aí como se dá a familiarização com o objeto. Ela ocorre mediante acréscimos sucessivos, nos quais cada relação entre representâmen e objeto, depois de interpretada, constitui o objeto para um novo interpretante – “o Terceiro do Terceiro” – num processo de desenvolvimento da interpretação. Dessa forma, na nova relação,

- a) representâmen₁ ↔ objeto₁ = objeto₂ e
- b) interpretante₁ → representâmen₂, em que
- c) o representâmen₂ “determina” um interpretante₂.

Daí, uma nova relação triádica, desenvolvida a partir da primeira, constitui-se de representâmen₂, objeto₂ e interpretante₂, e assim sucessivamente, pois

¹¹⁶ Peirce (1903a: 63). *Grifamos e sublinhamos*.

d) representâmen₂ ↔ objeto₂ = objeto₃ e

e) interpretante₂ → representâmen₃...

Neste ponto, cumpre registrar que, ao final do excerto de Peirce há pouco transcrito, a tradução brasileira omite o artigo indefinido “um”. Onde na tradução brasileira se publica “...está envolvido na idéia familiar de Signo”, o texto em inglês diz: “...is involved in the familiar idea of a Sign”, implicando que a familiaridade aí afirmada por Peirce não se refere à idéia de signo em geral, mas, sim, à “idéia” – isto é, ao fundamento, explicação, preceito – que vincula cada interpretante aos respectivos objeto e representâmen. Este entendimento é inteiramente compatível com a proposição peirceana de 1897, transcrita acima, segundo a qual o interpretante pode ser um signo “mais desenvolvido” que o representâmen.

Num texto de 1910 a noção de familiaridade associada à interpretação do signo surge mais clara:

“O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse Objeto; isto é o que se pretende significar, nesta obra, por Objeto de um Signo, ou seja, que ele pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre esse algo. [...] se existe algo que veicula informação e que, entretanto, de forma alguma se relaciona com ou se refere a algo com que a pessoa a quem esse algo veicula a informação tem, quando percebe a informação, a menor familiaridade, direta ou indireta – e essa seria uma espécie de informação bem estranha –, esse algo, nesta obra, não é chamado de Signo”.¹¹⁷

O exemplo acionado por Peirce para pôr essa idéia em funcionamento é o de dois observadores numa praia, olhando para o mar, sendo que um deles consegue discernir um navio ao longe e ainda é capaz de identificar o tipo de embarcação; e o faz em voz alta. O outro, que não tem as mesmas capacidades, embora advertido pelo primeiro, não consegue ver esse navio particular e apenas pode recorrer, para representá-lo em sua mente, à idéia de navio que elaborou anteriormente e com a qual está familiarizado. Nesse caso, operando já no âmbito do que Marty chamou de conceito do signo triádico analítico, Peirce faz a variação de interpretações emergir de diferentes capacidades dos intérpretes, mas estabelece um parâmetro ótimo, segundo o qual o objeto está sempre lá e o primeiro intérprete está, digamos assim, perfeitamente capacitado para interpretar a imagem que o próprio objeto oferece, ao passo que o segundo é afetado por um *handicap* e, por isso, somente pode formar uma idéia defeituosa ou limitada do objeto de que se está tratando.¹¹⁸

Podemos explorar essa proposição de Peirce, bem como seu exemplo, desenvolvendo um exemplo nosso, em que consigamos detalhar vários níveis de conhecimento e de familiaridade do intérprete com o objeto, mesmo com o risco de nos afastarmos dos estritos termos do conceito peirceano do signo triádico analítico, tal como identificado por Marty.

¹¹⁷ Peirce (1910: 47-8).

¹¹⁸ Peirce (1910: 48).

Vamos supor que topemos com a seqüência de letras *n o r i t o*. Se nunca ouvimos nem vimos essa seqüência antes, podemos ficar em dúvida quanto a tratar-se de um arranjo de letras lançadas aleatoriamente, sem intenção de significação – escritas numa folha avulsa ou pixadas num muro – ou se é um signo verbal. Será o nome de alguém, talvez apelido de um *Waldenor*? Mesmo admitindo, para raciocinar, que seja um signo verbal, se ainda não sabemos o que significa e nem mesmo temos certeza da língua a que pertence, essa “suposta palavra” ainda não é, na lógica peirceana, um signo *para nós*, pois não conseguimos estabelecer uma relação entre ela e qualquer objeto diferente dela. Será no máximo um enigma ou o signo dela mesma. Poderemos orientar alguém que se perdeu a virar na primeira esquina “depois do muro do *norito*”.

Porém, se a encontramos num texto não-especializado impresso em português e sem que lhe tenham conferido qualquer caracterização gráfica especial (aspas, itálico etc.), passamos a ter quase certeza de que é um signo da língua portuguesa, embora continue não sendo um signo *para nós*. Tentamos deduzir, a partir dos outros elementos do texto, a que objeto a palavra se refere e podemos talvez chegar a uma suposição mais ou menos razoável. Se a aceitarmos, *norito* já passa ser um signo *para nós*, se bem que débil, porque muito incertamente *fundamentado*. Mas, se o esforço de dedução é malogrado, também podemos supor que houve erro tipográfico e alguma letra esteja sobrando, faltando ou tenha sido trocada, ou que as letras estejam dispostas numa ordem incorreta. Então, *norito* permanece um não-signo ou um quase-signo *para nós*. Nesse caso, se não temos dicionário à mão, mobilizamos nosso *dicionário pessoal* – isto é, nossa coleção particular de interpretantes – na busca de signos verbais quase idênticos, para avaliar as possibilidades do suposto erro tipográfico. Mas se, finalmente, vamos ao dicionário, encontramos o verbete e uma *explicação*:

“**norito**. s.m. variedade de gabro cujo piroxênio pertence ao sistema ortorrômbico”.¹¹⁹

Agora sabemos que *norito* é um signo, porém ainda só o é muito fracamente *para nós*, porque, de toda essa explicação, estamos familiarizados apenas com os termos que pouco explicam: *variedade, de, cujo, pertence, ao e sistema*. Falta-nos toda familiaridade com os elementos da explicação que carregam as informações mais concernentes ao objeto, que realmente o definem: *gabro, piroxênio e ortorrômbico*. Depois de muito folhear de verbete em verbete o dicionário, pois cada explicação torna outras necessárias, num encadeamento de “terceiros de terceiros”, já saberemos mais. *Norito* já será de pleno direito um signo *para nós*, pois agora já saberemos relacioná-lo a um objeto.

Todavia, viremos a saber bem mais se um mineralogista exhibir-nos pequenas amostras de *norito* e, mostrando-as sob os ângulos mais pertinentes, puder nos dar uma explicação compreensível sobre as características significativas dessa rocha, suas condições de ocorrência, seus usos etc. Em tal situação, podemos fazer-lhe perguntas cujas respostas nos ajudarão ainda mais a entender o que é importante saber desse objeto, pois algumas das nossas questões poderão evidenciar, para o técnico, os possíveis equívocos da nossa com-

¹¹⁹ Dicionário Aurélio Eletrônico, versão 3.0, 1999.

preensão *em progresso*. Também podemos tomar as amostras nas mãos, sentir as regularidades e irregularidades de suas superfícies, sopesá-las etc. A partir dessa experiência *em presença*, em contato tanto visual quanto tátil, passamos a ter conhecimento “prático” ou “concreto” do objeto, constituímos uma *lembrança pessoal* vívida, nos *apropriamos* dele. Em lugar desse conhecimento *mais desenvolvido*, o dicionário apenas nos proporcionara um conhecimento “teórico” ou “abstrato” – no máximo, “imaginado” – com base no qual, por exemplo, dificilmente teríamos reconhecido o respectivo objeto.

Não obstante esse conhecimento adquirido quanto ao objeto designado pela palavra norito, nossa curiosidade diletante não nos proporciona grau de familiaridade tão elevado quanto o que pode ser alcançado por aqueles que – por exemplo, por razões profissionais – habitualmente se relacionam com os objetos designados por esse signo. E, sobretudo, a descontinuidade da nossa relação com esse objeto possivelmente fará com que se apaguem, da memória prontamente acionável, substantivas parcelas da explicação mais desenvolvida que por pura curiosidade chegáramos a reunir. No futuro, por falta de uso, esse signo encontrará em nossa mente um interpretante relativamente mais fraco.

Eis então como e porque um signo determinado, mesmo ligado a um único objeto, pode representar diferentemente esse objeto na perspectiva peirceana, em função dos diferentes graus de familiaridade que diferentes intérpretes detêm em relação ao objeto, podendo até mesmo perder a condição de signo lingüístico, por não ensejar sua vinculação a qualquer objeto. A “familiaridade” e a “explicação prévia” – às quais acrescentamos a *experiência pessoal* favorecedora da *apropriação* – integram o que, no texto de 1897, Peirce chamou de “idéia” e “fundamento”. E é também porque o intérprete pode possuir mais ou menos familiaridade com o objeto que o interpretante pode ser um signo mais (ou menos) desenvolvido que o representâmen, porque o intérprete pode agregar ao interpretante um cabedal próprio de experiências ricas e incomuns relacionadas ao objeto representado pelo signo.

A familiaridade do intérprete com o objeto – a qual constitui o fundamento, a idéia, o preceito de explicação do signo – desempenha portanto papel importantíssimo na semiótica de Peirce. Inexistente na lingüística de Saussure, ela “quebra” a rigidez do signo, torna-o relativamente maleável. Implícita no “para alguém” da definição de 1897, a familiaridade pode ser diferenciada – como no exemplo dos dois observadores do mar, no texto de 1910 a que recorremos acima – ou pode ser comum aos indivíduos que se comunicam, como ocorre noutro exemplo, de 1909. Neste, Peirce analisa certas implicações das relações entre os três elementos do signo, distinguindo-os, cada um deles, entre “imediate”, “dinâmico” e “último ou final”: objeto imediato, objeto dinâmico, interpretante dinâmico, interpretante final, etc. A situação é das mais triviais: ele se levantou antes da esposa e esta ao acordar, estando as cortinas ainda fechadas, pergunta-lhe:

– Como é que está o dia, hoje?

Há toda uma série de implicações na pergunta e na resposta, referentes a diferentes níveis de significação e que vão repercutir, por exemplo, na ação dos interlocutores, na

organização que vão imprimir às suas atividades no dia em função do estado do tempo (*weather*).

“Devemos distinguir entre o Objeto Imediato – *i.e.*, o Objeto como representado no Signo – e [...] o Objeto Dinâmico que, pela natureza das coisas, o Signo *não pode* exprimir, que ele pode apenas *indicar, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por experiência colateral*. [...] O *Interpretante Imediato* é aquilo que a pergunta expressa, *tudo aquilo* que ela imediatamente expressa [...]. O *Interpretante Dinâmico* é o efeito real que ela tem sobre mim, seu intérprete. Mas a Significação dela, ou o *Interpretante Último*, ou *Final* é o *objetivo* de minha mulher ao fazer a pergunta, qual o efeito que a resposta à pergunta terá sobre seus planos para aquele dia. Suponhamos que eu responda: “Está um dia feio”. Aqui está um outro signo. Seu *Objeto Imediato* é a noção do tempo presente *na medida em que isto é comum à mente dela e à minha* – não seu *caráter*, mas sim sua *identidade*. O *Objeto Dinâmico* é a *identidade* das condições meteorológicas Reais ou concretas naquele momento. O *Interpretante Imediato* é o *esquema* na imaginação dela, *i.e.*, a vaga Imagem ou aquilo que há de comum nas diferentes Imagens de um dia feio. O *Interpretante Dinâmico* é o desapontamento ou qualquer outro efeito concreto que recai sobre ela. O *Interpretante Final* é a soma das *Lições* da resposta, da Moral, da Ciência, etc.”¹²⁰

Nesse texto tardio, bastante posterior ao momento em que Peirce teria, segundo Marty, adotado o conceito analítico de signo triádico, a importância da experiência e da familiaridade do intérprete com o objeto continua tão central quanto na definição de 1897, e de tal forma que uma parcela da significação não pode ser expressa pelo signo, cabendo ao intérprete preenchê-la mediante mobilização de informações auferidas em “experiência colateral”. Mais: de uma frase interrogativa simples e econômica, um interlocutor deduz a intenção não expressa pelo outro e lhe oferece resposta igualmente concisa, porém consentânea com essa dedução e, por isso, útil. O que lhe permite operar tal dedução e confere utilidade à resposta é o conhecimento recíproco dos “esquemas de imaginação” que ambos mobilizam, isto é, o compartilhamento de “experiências colaterais” inscritas em suas subjetividades, constituindo uma intersubjetividade.

Por vezes, Peirce refere-se a situações em que as “experiências colaterais” não são compartilhadas e que, portanto, dão margem a diferentes “atribuições de valor” no procedimento de interpretação. Em 1903, ao comentar o livro de Lady Victoria Welby (1837-1912), intitulado *What is meaning?— Studies in the development of significance*, ele adverte que...

“...não é aquilo que se entende por livro científico. Não é um tratado, e está isento de qualquer sombra de pedantismo ou pretensão. *Pessoas diferentes atribuir-lhe-ão valores bem diferentes*. É um livro feminino, e uma mente demasiado masculina poderá achar que algumas de suas partes são dolorosamente fracas. Recomendaríamos ao leitor masculino que lesse com atenção os capítulos XXII a XXV antes de ler o todo, pois esses suportam uma segunda leitura”.¹²¹

¹²⁰ Peirce (1909: 168). *Grifamos*. A idéia de “interpretante último” encontrará certa correspondência nas formulações de Bakhtin e Volochinov, expostas mais adiante.

¹²¹ Peirce (1903b: 157-8). *Grifamos*.

Sem explicitá-la nem, menos ainda, desenvolvê-la, Peirce trabalha aí com a idéia subjacente de posição: homens e mulheres ocupam posições diferentes na sociedade norte-americana de 1900 e interpretam diferentemente os signos, inclusive os que se encontram num livro dedicado exatamente às questões do sentido e da significação. Embora o leitor de hoje, à leitura apenas do excerto aqui transcrito, possa ser induzido a pensar que Peirce sugere alguma “fraqueza” na abordagem do tema por Victoria Welby, não devemos nos enganar. A partir da publicação desse livro e da resenha que Peirce lhe dedicou em *The Nation*, Lady Welby tornou-se uma de suas principais interlocutoras, sobretudo em questões de semiótica, o que se atesta pela extensa correspondência que trocaram nos oito anos seguintes e pelo grau de complexidade sem concessões que esses textos não raro alcançavam.¹²²

15. O signo ideológico de Bakhtin e Volochínov

Mas, Peirce não incluía entre suas várias áreas de interesse o estudo da sociedade. Disso decorre que seus textos não sistematizam as eventuais abordagens das diferenças de “atribuição de valor” a signos e a textos em função das diferentes posições ou situações sociais dos intérpretes. É em Mikhail Bakhtin e Valentin Volochínov (1895-1936) que se encontra tal desenvolvimento.¹²³

O desafio escolhido por esses autores foi articular sociologia, psicologia e semiologia na compreensão dos processos de significação que têm lugar no indivíduo consciente, entendidos como processos ideológicos. “Ideológico” tem aí o significado genérico de *corpo de idéias*. Para esses dois russos, a palavra é o signo ideológico por excelência. Deve isso a cinco propriedades:

a) a palavra é um signo “puro”, que só existe para significar; “é o modo mais puro e sensível de relação social”;

b) ela é um signo “neutro”, o que lhe permite incorporar “qualquer espécie de função ideológica – estética, científica, moral, religiosa”;

¹²² As cartas estão reunidas em *Semiotic and signification: the correspondence between Charles S. Peirce and Lady Victoria Welby*; Bell & Howell Information & Lea, 1977.

¹²³ Na tradição acadêmica francesa, inaugurada por Roman Jakobson, a autoria de *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* é atribuída a Mikhail Bakhtin, cujo temperamento recluso e insubmisso a exigências do editor teria levado a abrir mão do crédito em favor de Volochínov, dado como adepto e discípulo. Volochínov seria responsável pela escolha do título e por alterações ou inclusões de pequena monta, para adaptar passagens do texto ao título escolhido e aos humores do editor, conforme explicação introdutória de Jakobson, constante da edição francesa e da tradução brasileira, feita do francês. Por outro lado, a tradição acadêmica norte-americana tem preferido creditar a autoria a Volochínov, como se vê na publicação da tradução inglesa pela editora da Universidade de Harvard. A questão da autoria desse e de outros livros publicados sob os nomes de Volochínov e Medvedev tem sido debatida, entre outros, por Katerina Clark & Michael Holquist, em *Mikhail Bakhtin* (Belknap/Harvard University, 1986; edição brasileira em 1998); Gary Saul Morson & Caryl Emerson, em *Rethinking Bakhtin: extensions and challenges* (Evanston, Ill., Northwestern University, 1988) e em *Mikhail Bakhtin: creation of a poetics* (Stanford University, 1991); Kenneth Hirschkop, em *Mikhail Bakhtin: an aesthetic for democracy* (Oxford University, 2001). No presente trabalho, optamos por reconhecer que ambos têm responsabilidade pelo texto publicado e creditar a autoria a Bakhtin e Volochínov.

c) é “o material privilegiado da comunicação na vida cotidiana”; está presente em toda conversação e forma discursiva, desde os mais simples processos de produção até as disciplinas mais especializadas e formalizadas;

d) é produzida pelos indivíduos exclusivamente com seus recursos corporais, o que “determina o [seu] papel como material semiótico da vida interior, da consciência”; isso permite-lhe “funcionar como signo sem expressão externa”;

e) por ser “instrumento da consciência [...], *a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for*; ainda que existam outros conjuntos de signos ideológicos socialmente utilizados – gestos, ilustrações, música, rituais –; e, embora esses outros tipos de signos não sejam substituíveis por palavras, ainda assim...

“A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. [...] Nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da *unidade da consciência verbalmente constituída*. A consciência tem o poder de abordá-lo verbalmente. [...] A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação”.¹²⁴

Esses autores trabalham com as noções de (i) signo exterior e (ii) signo interior, que são mobilizados respectivamente (i) nos atos de comunicação social – ideológicos – e (ii) na vida interior, no “psiquismo”, na consciência. A relação entre esses dois tipos de signo é dialética, retroalimentadora. O “psiquismo” não é concebido como exclusivamente individual, nem a ideologia é entendida como exclusivamente social. A vida interior existe no indivíduo, mas é constituída a partir de sua experiência social, e se desenvolve sobretudo de forma dialógica. A ideologia é uma construção social, mas é “refratada” no indivíduo, no qual se decompõe em palavra objetivada e consciência. Cada indivíduo é, por assim dizer, uma variação individual do social.¹²⁵

A introspecção – “processo de auto-observação” e de “auto-explicação” – é o procedimento pelo qual mais agudamente se produz o encontro de signos interiores com signos exteriores, da consciência com a ideologia, do psiquismo com a situação concreta em que o indivíduo pensante se encontra. O signo interior pode ser vago, impreciso; pode alimentar uma atividade psíquica fracamente compreensível, lacunosa, falha. A introspecção é um “ato de compreensão” que alcança seus fins quando torna explícito e claro – “perfeitamente compreensível” – o que até então fora signo interior. Essa passagem é possível porque o signo interior pode ser exteriorizado, tanto quanto o exterior pode ser interiorizado. E é uma passagem crítica, isto é, o ato introspectivo alcança a compreensão sob o crivo da “experiência objetiva”. Os dois russos chamam esse crivo de “comentário concreto”.

¹²⁴ Bakhtin & Volochínov (1929: 36-8). *Grifo* no original.

¹²⁵ Bakhtin & Volochínov (1929: 38, 58-60).

Aquilo que é alcançado mediante introspecção necessita “fazer sentido” na situação em que se encontra o indivíduo:

“O comentário concreto ocorre sempre. A compreensão de cada signo, interior ou exterior, efetua-se em ligação estreita com a *situação* em que ele toma forma. Esta situação, mesmo no caso da introspecção, apresenta-se como a totalidade dos fatos que constituem a experiência exterior, que acompanha e esclarece todo signo interior. Essa situação é sempre uma *situação social*. [...] O signo não pode ser separado da situação social sem ver alterada sua natureza semiótica”.¹²⁶

Neste ponto, se quiséssemos agregar essa contribuição dos autores russos à definição de Peirce, de 1897, diríamos que *um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém que se encontra numa determinada situação*. O que nos permite operar essa composição conceitual é o fato de que tanto o americano quanto os russos isolam o fenômeno significativo no indivíduo, em vez de o fazerem na língua, como Saussure, que virtualmente “apaga” o indivíduo significador.

Da opção epistemológica que fizeram decorreu, em ambos os casos – Peirce e Bakhtin-Volochínov –, a necessidade de desdobrar o signo segundo dois *loci*: um externo e outro interno à mente do agente significador: representâmen e interpretante, para Peirce, signo exterior e signo interior, para os russos. Em ambas as abordagens, as duas formas de existência do signo estão umbilicalmente ligadas: “não há signo exterior sem signo interior”, asseveram os russos. O representâmen necessariamente implica um interpretante, caso contrário não é um signo.¹²⁷

Peirce evoluiu no sentido de romper a simetria entre os elementos de seu signo triádico e de afirmar a determinação do interpretante pelo representâmen (já então chamado apenas *signo*), bem como do representâmen pelo objeto. Os russos não dão esse passo. Em vez disso, afirmam a indissolubilidade da interação dialética entre psiquismo e ideologia, tanto quanto da ligação entre o signo e “a situação social em que se insere”. Portanto, para eles, o objeto não está “sempre lá”, ou, por outra, não é sempre “o mesmo”. Ao invés disso, o objeto pode ser (re)constituído a cada vez, em cada situação social em que é semioticamente referido. Signo exterior e signo interior “impregnam-se mutuamente”, são reciprocamente dependentes, numa espécie de simbiose, em que um ataca e corrói o outro, para alimentar-se dele, ao mesmo tempo que o alimenta e vivifica:

“...existe entre o psiquismo e a ideologia uma interação dialética indissolúvel: o psiquismo se oblitera, se destrói para se tornar ideologia e vice-versa. O signo interior deve libertar-se de sua absorção pelo contexto psíquico (biológico e biográfico), ele deve parar de ser experimentado [apenas] subjetivamente para se tornar signo ideológico. O signo ideológico deve integrar-se no domínio dos signos interiores subjetivos, *deve ressoar tonalidades subjetivas para permanecer um signo vivo* e evitar o estatuto honorífico de uma incompreensível relíquia de museu”.¹²⁸

Retenhamos dessa passagem, por muito importante, o trecho grifado: a *ressonância*

¹²⁶ Bakhtin & Volochínov (1929: 62-3).

¹²⁷ Bakhtin & Volochínov (1929: 65); Peirce (1910: 48).

¹²⁸ Bakhtin & Volochínov (1929: 65). *Grifamos*.

de tonalidades subjetivas que o signo ideológico, exterior, deve ser capaz de provocar, para permanecer socialmente vivo.

Bakhtin e Volochínov integram a práxis na definição do fenômeno lingüístico. A língua é “corrente ininterrupta” de comunicação verbal. O “estado da língua” não existe concretamente, é uma abstração. Para eles, é a interação verbal – que se exerce por meio de enunciações em situações concretas – que constitui “a verdadeira substância” e “a realidade fundamental da língua”. Na interação verbal estão implícitos, como elementos constituintes da compreensão, tanto a situação imediata quanto o “contexto social mais amplo”. Qualquer enunciação, “por mais completa e significativa que seja”, não passa de “uma fração” daquela corrente. E cada enunciação é “única e não reiterável”: sua compreensão está indelevelmente atada à situação e ao contexto em que se dá, que com ela compõem “um todo”. O sentido de uma enunciação é propriedade desse “todo”.¹²⁹

A esta altura, poderíamos avançar mais um pouco e agregar outro elemento à definição originada em Peirce: *um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém que se encontra numa determinada situação imediata dentro de um contexto social mais amplo*. Mas essa definição, no caso dos signos lingüísticos, parece rasgar os dicionários que, não obstante, sabemos serem, também eles, fenômenos sociais concretos e efetivos. Para não sermos “dialéticos medíocres”, é então preciso distinguir, no sentido de uma enunciação, dois vetores, um tendente à estabilidade das significações, outro à instabilidade. Bakhtin e Volochínov chamam-nos respectivamente “significação” e “tema”. À pergunta “que horas são?”, a resposta adequada, mas superficial, pode ser obtida mediante simples consulta ao relógio. Esta é a “significação” da pergunta, para os dois russos. Mas o “tema” dessa pergunta será inteiramente diferente, se formulada ao carcereiro pelo condenado à morte que aguarda o momento de execução da sentença ou por alguém que, no conforto de sua casa, não quer perder as cenas iniciais do próximo capítulo da telenovela. Não se trata, portanto, de mera diferença entre denotação e conotação ou entre acepções dicionarizadas de uma palavra. Trata-se, em vez disso, de mobilizar o conjunto de informações pertinentes à situação e ao contexto para compreender ativamente o sentido da enunciação *como um todo*.¹³⁰

O último elemento do signo verbal de Bakhtin-Volochínov é o *acento* de valor ou *apreciativo*, cuja forma comum é, na linguagem falada, a entonação. Mas, além dessa manifestação rasa da *apreciação*, toda enunciação é dotada de “orientação apreciativa”, pois, “sem acento apreciativo, não há palavra”. Bakhtin e Volochínov atribuem “à apreciação [...] o papel criativo nas mudanças de significação”. As palavras passam por reavaliações, sofrem mudanças de “contexto apreciativo”, são “elevadas a um nível superior” ou “rebaixadas”. Disso decorre que em cada época e grupo social constitui-se um “horizonte apreci-

¹²⁹ Bakhtin & Volochínov (1929: 79, 128, 131-4).

¹³⁰ Bakhtin & Volochínov (1929: 134-6). O que esses autores chamam “tema” está bastante próximo do que Peirce (1909: 168) chamou de “significação” ou “interpretante final”, que está fora do signo e deve ser encontrado pelo intérprete recorrendo a “experiência colateral” e que, para ensejar entendimento entre os interlocutores, requer compartilhamento de noções e “esquemas de imaginação” comuns, conforme foi visto páginas atrás.

ativo”, cuja evolução “é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica”.

“À medida que a base econômica se expande, ela promove uma real expansão no escopo da existência que é acessível, compreensível e vital para o homem. [...] Esse alargamento do *horizonte apreciativo* efetua-se de maneira dialética. Os novos aspectos da existência, que foram integrados no círculo do interesse social, *que se tornaram objetos da fala e da emoção humana*, não coexistem pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; pelo contrário, entram em luta com eles, submetem-nos a uma reavaliação, fazem-nos mudar de lugar no interior da unidade do horizonte apreciativo. Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la”.¹³¹

O sentido de uma enunciação, portanto, muda não apenas em função (i) da situação imediata em que ocorre a interlocução e (ii) do contexto social mais amplo que enfeixa essa situação, mas também em função de algo que se define em escala maior, algo que impregna mais profundamente o contexto e a situação e que se move em tempo histórico: o horizonte apreciativo. Voltemos à pergunta “que horas são?”. Haverá horizontes apreciativos em que a resposta esperada se expressará em números e com elevado grau de precisão: “são seis e quinze”; estamos aí no marco de horizonte apreciativo cuja base econômica e relações sociais atribuem elevada importância à precisão de horários, como forma de controle das atividades produtivas. E a expectativa de resposta assim precisa se torna mais corriqueira na vida cotidiana quanto mais disseminada é a exigência da observância desse tipo de exatidão nas interações sociais. Numa comunidade agrária tradicional, em que a economia de subsistência seja mais importante que a produção para a venda, outra será a importância atribuída a horários, outra será a noção de tempo, a pergunta será feita com muito menos frequência, a resposta requerida terá menos exatidão e, de resto, o uso de relógios será muito menos disseminado.

Situação imediata, contexto social e horizonte apreciativo são, de certa maneira, três “camadas de condições” mais ou menos circunstanciais ou estruturais que impregnam a “experiência colateral” dos intérpretes-significadores, que se incorporam nos termos de suas enunciações e que constituem seu sentido para os agentes participantes da interação semiótica-social.

A idéia de horizonte apreciativo não é incompatível com a de formação discursiva. O que permite aproximar os dois conceitos é, em primeiro lugar, a compreensão, tanto de Foucault quanto de Bakhtin e Volochínov, de que a História é descontínua. Em segundo lugar, e como decorrência da descontinuidade, cada formação (cada horizonte) elege seus próprios objetos, procede a suas próprias “escolhas temáticas” e “mudanças semânticas”. Mas, enquanto a idéia de formação discursiva leva-nos a concentrar a atenção apenas nos discursos e enunciados, as idéias de horizonte apreciativo e de contexto social ampliam nosso campo de interesse, levando-nos a atentar para as condições históricas – econômicas, sociais, políticas –, o que enseja a busca de compreensão das relações entre o campo em estudo (música popular) e o campo do poder, bem como de ambos com o espaço social.

¹³¹ Bakhtin & Volochínov (1929: 137-41). *Grifamos*.

Essa parte de nossa bricolagem teórica é então completada pela noção de *estrutura de sentimento*, proposta por Raymond Williams. Ela ajuda a caracterizar as etapas iniciais de processos de mudança social: a situação em que os atores orientam suas práticas não apenas em função de referências racionalizadas, institucionalizadas, *sedimentadas* na ordem social – mas que já não servem às situações concretas, presentemente vividas por esses atores. Em vez disso, também manejam elementos que vêm a tomar parte na constituição de sua *consciência prática*:

“É uma espécie de sensação e pensamento que é mesmo social e material, mas um e outro numa *fase embrionária*, antes de conseguir se tornar troca completamente articulada e definida. *Suas relações com o já articulado e definido são então excepcionalmente complexas*” [e, freqüentemente, *tensas*]. [Trata-se de...] “...uma experiência social que ainda está *em processo*, amiúde mesmo ainda não reconhecida como social, mas tida como interior, idiossincrática e até mesmo isoladora”.¹³²

E, acrescentaremos, avançando a partir da formulação de Williams – de que a “estrutura de sentimento pode ser definida como experiência social *em suspensão*” e como novo *estilo* de vida –, que a estrutura de sentimento, quando ainda nas fases iniciais de delineamento no espaço social, é carregada de imprecisão e de incerteza.

16. O artista-intelectual, o público e a indústria

Mário de Andrade fazia, sobretudo no que toca à música, distinção entre *popular* e *popularesco*. Todavia, de início, não riscou esse traço distintivo. Em 1928, ele tratava igualmente como “populares”: (i) criações folclóricas, (ii) “peças populares” de Carlos Gomes e de Chiquinha Gonzaga, autores treinados cuja música requer, também para execução, certo tanto de treino, e (iii) “os maxixes impressos de Sinhô”, compositor autodidata, dito “pianeiro”, cujas composições freqüentemente apropriavam temas de criação coletiva (ou alheia), apanhados “no ar, como passarinhos”.¹³³

Nesse primeiro momento, Mário reunia, como “popular”, ou como parte do “popular brasileiro”, a criação folclórica mais ou menos tradicionalizada, a criação ainda recente, mas anônima e freqüentemente coletiva, e a criação de autoria identificável, inclusive a editada e a gravada e vendida em discos e em partituras. Mais tarde é que passou a distinguir entre o popular e o “popularesco”, colocando sob esta última denominação a música impressa e a música gravada, de autoria identificada, e mais ou menos aproximada do modo propriamente popular de fazer música. São modinhas, maxixes, sambas urbanos, toadas, romances e composições para o teatro de revista. Os autores dessa música tanto são por ele chamados de compositores quanto de inventores. Por popularesco o autor modernista entende tanto a produção autoral mais amalgamada a esses gêneros de elaboração anônima e coletiva quanto as contribuições mais individualistas, a exemplo das criações de um “tipo rastacuera de nordestino carioquizado, gênio sem eira nem beira”, como Catulo da Paixão Cearense.¹³⁴

¹³² Williams (1977: 131, 133). *Grifamos*.

¹³³ Andrade (1928: 20-5), Alencar (1968: 5-10, 57-63).

¹³⁴ Andrade (1944: 192-3).

Decerto a mudança de compreensão do fenômeno corresponde ao avanço da organização do campo da música popular no Brasil e ao aprofundamento das relações profissionais e comerciais entre seus agentes. Quando da publicação do primeiro desses textos (1928), as emissoras de rádio eram muito pouco numerosas, não podiam veicular publicidade e chegou-se a experimentar o sistema de pagamento de subscrição à emissora – “rádio clube” – para possuir aparelho receptor. Nos primeiros anos, os aparelhos receptores eram de galena. Nem a emissão, nem a recepção destacavam-se pela qualidade. Nessas condições, ouvir rádio ainda não se tornara hábito socialmente significativo, como se tornaria na década seguinte, quando o rádio de válvula incrementaria a qualidade da recepção, as emissoras aperfeiçoariam o sinal e a veiculação de publicidade substituiria definitivamente o sistema de subscrição, cabendo ao ouvinte apenas a despesa de adquirir o receptor e ter acesso à rede elétrica.

E a indústria do disco, embora instalada no Brasil desde 1902, apenas começava, naquele exato momento, um arranco de modernização tecnológica e comercial, com a adoção da gravação elétrica e com a entrada em funcionamento de uma série de novas firmas produtoras, inclusive novas subsidiárias de multinacionais ou nacionais associadas a multinacionais, que começavam a introduzir, nas relações com os artistas mais importantes ou populares, o sistema de participação nas vendas e davam margem ao comércio da autoria de composições e de contratos informais de exclusividade na gravação de repertórios.¹³⁵

Mais tarde, ao fazer a distinção entre popular e popularesco, Mário já dispunha de fenômeno consolidado de exploração da música de feitiço popular – seja no rádio, seja no disco, ou ainda em novos espaços, como os filmes musicais e os cassinos – e já podia observar o *modus operandi* dos autores e intérpretes envolvidos na composição e execução musical afastando-se dos procedimentos mais espontâneos e ingênuos – ou mais tradicionais e oitocentistas – do período anterior. Já podia ver aí o domínio da “submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam”.¹³⁶

Entretanto, ao cunhar termo próximo a (e derivado de) “popular” e ao afirmar que nesse campo do popularesco havia “admiráveis criações” e “figuras valiosas”, ele não atribuiu necessariamente ao adjetivo a conotação pejorativa que o sufixo “esco” pode às vezes sugerir. O “popularesco” não se confundia necessariamente com a “submúsica”. Ao contrário, reconhecendo o interesse das realizações de Donga, Sinhô e Noel Rosa, por exemplo, pareceu admitir a capacidade desse tipo de criação de contribuir para aquilo que já vinha propondo, como programa estético, desde os anos 1920, especialmente em seu período de maior aproximação entre projeto estético e intenção política, no final daquela década: “*a-ferradamente nacionalizar* a nossa manifestação” musical. E a nacionalização implicava,

¹³⁵ Os registros de compra e venda de sambas, bem como de exclusividade na gravação de composições inéditas, a partir do final dos anos 1920, são extremamente numerosos e tornaram-se de conhecimento público; não é preciso fazer aqui uma longa enumeração de exemplos demonstrativos. Quanto à participação nas vendas encontram-se informações, por exemplo, no que se refere a Pixinguinha, na condição de solista de flauta, em Cabral (1997a: 123-6), onde também se acha uma descrição da renovação do parque industrial fonográfico brasileiro em 1927-9, com a entrada de gravadoras estrangeiras; e, no caso de Carmen Miranda em 1930, em Barsante (1985: 50).

¹³⁶ Andrade (1939: 268).

para Mário, a valorização do material musical popular, como documento e fonte de inspiração. Postulou mais de uma vez que “as melhores manifestações da canção brasileira são de origem rural”. Mas não se recusava a reconhecer o caráter nacional em numerosas composições urbanas. Para ele, por exemplo, o carnaval carioca de 1939 estava sendo “bastante fecundo em sambas bons”. Em sua avaliação daquela safra, distribuía qualificativos como “intensidade dramática”, “esplêndida” e “belíssima”, a ponto de emocionar-se durante a observação direta do fenômeno – “sei que não pude aguentar” –, ainda que também temesse a “eminente instabilidade” do caráter desse samba, carente de “tradição” e, por isso, capaz de deixar-se seduzir por “internacionalismos e influências estrangeiras fatais”.¹³⁷

O programa estético de Mário de Andrade reaparecerá no desenvolvimento da pesquisa, absorvido em um ou mais de um dos tipos de discurso que descrevemos acima. Aqui, importa enfatizar dois aspectos das idéias de Mário. Em primeiro lugar, está a capacidade da música popularesca de se aproximar e, no limite, de se confundir com a música popular. É parte constituinte de seu *modus operandi* trabalhar com elementos de formas elaboradas coletivamente e portanto entranhadas na sensibilidade coletiva. Em segundo lugar, vemos essa tarefa propriamente intelectual de organização da cultura, de elaboração da nacionalidade brasileira pela via estética, inclusive de uma estética “popularesca”.

Essa missão defendida por Mário aproxima-nos da concepção gramsciana do papel social do intelectual, que, propondo-se a ser “orgânico”, elabora criticamente um corpo coerente de idéias, uma filosofia que, correspondendo ao interesse do grupo social a que se liga, seja capaz de cimentar unidades culturais e políticas entre grupos de atores social e economicamente desiguais, formando um “bloco histórico”.

Para preparar a conclusão deste capítulo teórico, interessa neste momento chamar a atenção para um dos aspectos da relação entre os intelectuais e a “massa”, no enfoque de Gramsci. Pensando em termos de projeto político e, especialmente, na construção e fortalecimento de partido político que se mostrasse capaz de conduzir à realização desse projeto, o pensador italiano se deteve no exame das dificuldades daquela relação.

“O problema fundamental de toda concepção do mundo, de toda filosofia que se transformou em um movimento cultural, em uma ‘religião’, em uma ‘fé’, ou seja, que produziu uma atividade prática e uma vontade nas quais ela esteja contida como ‘premissa’ teórica implícita (...) é o problema de conservar a unidade ideológica em todo o bloco social que está cimentado e unificado justamente por aquela determinada ideologia”.¹³⁸

Esse problema deriva do fato de que a “filosofia” obedece a lógicas distintas nos intelectuais e nas massas. Os intelectuais dedicam-se à elaboração crítica, coerente e una de um corpo de idéias, mas “nas massas como tais a filosofia não pode ser vivida senão como uma fé”. Dessa disjunção de lógicas podem decorrer toda sorte de desencontros, na perspectiva da luta política: “este processo de criação dos intelectuais é longo, difícil, cheio de

¹³⁷ Andrade (1928: 20; 1931: 18; 1939: 268-9; 1944: 193), Veloso & Madeira (2000: 123). *Grifamos*.

¹³⁸ Gramsci (1933: 98-9). *Grifamos*.

contradições, de avanços e de recuos, de debandadas e de reagrupamentos; e, neste processo, a ‘fidelidade’ da massa (...) é submetida a duras provas”.¹³⁹

Transpondo esse raciocínio do campo político para o da arte, ainda que se trate de uma arte igualmente interessada em obter e conservar o favor da “massa”, é preciso reter o princípio da disjunção entre as lógicas, que conduz à percepção de que, no artista, a elaboração das composições pode dar-se em nível de exigência diferenciado daquele compartilhado pela sua audiência. Por exemplo, e reiterando o postulado de Bourdieu, “a transformação dos instrumentos de produção artística precede necessariamente a transformação dos instrumentos de percepção artística”. O prestígio entre os pares, mesmo em música popular, deriva em proporção não desprezível da disposição do ator para se colocar problemas técnico-musicais em graus de complexidade acima da média e de sua capacidade de resolvê-los em composições com graus superiores de acabamento e sofisticação mas, ainda assim, popularizáveis. Compor por acordes, por exemplo, é um desses caminhos, como explica Edu Lobo, talvez o mais bem sucedido compositor do período de predomínio da estética nacional-popular:

“Nós estávamos [em 1967] muito preocupados com harmonia, com aprender harmonias novas, cuidar das letras, cuidar das canções do melhor jeito possível. E em torcer para que as pessoas gostassem e para que a nossa música tocasse no rádio. Mas a gente não queria dirigir o trabalho para aquilo, quer dizer, não tinha uma coisa pragmática. Era uma coisa romântica mesmo, artística de verdade, *como eu gosto*. (...) Eu acho que a gente ficava vendo o Tom [Jobim] e querendo ser aquilo ali. Fazer uma música muito boa e que tocasse no rádio. Mas sem nenhum empobrecimento, sem nenhuma maneira ou simplificação. *A idéia era carregar na tinta e fazer o melhor possível*”.¹⁴⁰

Nesse enunciado, em que “maneirada”, “simplificação” e “ser pragmático” correspondem à indesejada concessão do artista à facilidade de popularização, em que expressões como “as pessoas gostarem” e “tocar no rádio” remetem às “duras provas” impostas à “fidelidade das massas” pela auto-referência – “harmonias novas”, ser “artístico de verdade”, fazer “como eu gosto” – com que os intelectuais não raro impregnam suas formulações, expressa-se com nitidez a tensão a que Gramsci alude.

Não se trata, aqui, como resta evidente das próprias palavras de Edu Lobo, de supor o esoterismo do artista que se dedica à arte pela arte, à arte pura. O campo da música popular pode admitir, *mutatis mutandis*, a noção de vanguarda artística, mas é sempre o campo de uma arte aplicada, digamos assim. O artista, ainda que alimente pretensões elevadas, está sujeito “a exibir, de forma mais ou menos nobre em cada caso, as marcas de origem da atividade que escolheu: produção de canções banais para competir no mercado”.¹⁴¹ Está sujeito a ter que negociar seu trabalho com esquemas industriais e comerciais, impondo-se, em certa medida, mas sendo sujeitado em larga proporção à lógica micro-econômica do negócio musical. Mas, não obstante tais constrangimentos, ele pode inscrever-se entre os “numerosos talentos autênticos” e, no mínimo, fazer “boa má música”, pontuada por “a-

¹³⁹ Gramsci (1933: 104, 109).

¹⁴⁰ Lobo (2003: 3). *Grifamos*.

¹⁴¹ Veloso (1997: 238).

chados originais”, “volteios rítmicos” e “harmonias surpreendentes”, como lhe concede Adorno, esse crítico radical.

Apresentam-se então, como necessárias, três pares de relações, todas sujeitas a disjunções: (i) a do artista com o público, (ii) a do artista com o aparato técnico-empresarial que, em geral, intermedia sua relação com o público e (iii) a desse aparato com o público, todas elas devendo ser vistas em dupla perspectiva, isto é, também em vice-versa. Parece provável que, quanto mais autoral e insubmisso seja o artista-intelectual que consegue atuar nesse quadro, mais tensas tendam a ser as negociações ensejadas por sua atuação.

17. Roteiro metodológico

Concebemos, pois, que esses três tipos de atores – o artista-intelectual, o público e o esquema empresarial que se coloca entre eles – trabalham dialeticamente variando entre alinhamentos e desalinhamentos recíprocos, em devir inquieto e, não raro, rebelde. Dessa inquietude imanente e permanente já decorreria uma dinâmica de ajustamentos e desajustamentos capazes de aflorar nos enunciados, até porque de fato interferem nas condições de enunciação.

Uma representação aproximada dessa dinâmica está no Quadro 4, em que as setas horizontais representam as intenções dos três tipos de agentes – que em princípio consiste em tentar obter o alinhamento perfeito das três partes, maximizando seu próprio benefício. As setas verticais representam os impulsos que levam cada agente a, procurando maximizar o próprio benefício, afastar-se do alinhamento almejado, pois não nos parece provável que o máximo benefício de cada um conduza necessariamente ao alinhamento perfeito. O que chamamos “benefício” se compõe de parcelas variáveis de ganho simbólico e ganho material, sendo aquele também exprimível em termos de prestígio e distinção.

QUADRO 4

Dinâmica de ajustamento-desajustamento entre o campo e o espaço social

Situação	Papéis no Campo		
	Enunciador- produtor	Formatador- distribuidor	Consumidor- fruidor
s ₁	↑ ←Artista-intelectual→ ↓	↑ ←Empresa→ ↓	↑ ←Ouvinte-espectador→ ↓
s ₂	↑ ←Artista-intelectual→ ↓	↑ ←Empresa→ ↓	↑ ←Ouvinte-espectador→ ↓
s ₃	↑ ←Artista-intelectual→ ↓	↑ ←Empresa→ ↓	↑ ←Ouvinte-espectador→ ↓

O artista-intelectual é do nosso ponto de vista um enunciador de discursos que, além de atos de fala, podem se apresentar também sob a forma de músicas ou canções. Do ponto de vista da empresa – que pode ser uma produtora de discos, uma rede de televisão etc. – o artista é o produtor de um original, que ela, empresa, submete ao formato próprio à sua atividade, atividade esta que também compreende a copiagem do original formatado, isto é, convertido em mercadoria-matriz, e a distribuição das cópias, que assumem dimensão de mercadoria estrito senso. A distribuição consiste em criar facilidades de tempo e de lugar, colocando a mercadoria ao alcance do consumidor. O consumidor adquire a cópia e habilita-se a usufruir o valor simbólico que encontra na – ou que atribui à – obra formatada e copiada.

O processo é circular, de tal forma que, embora tenhamos colocado o artista-intelectual na coluna da esquerda, isto é, como que detendo primazia no processo, este de fato é, em elevada proporção, contínuo e retro-alimentador.

Nem por ser circular o processo é baseado em simetrias. A empresa, situando-se no meio da relação, funciona em boa parte do tempo como gargalo seletor: sua condição costuma ser a mais forte. Ela detém o artista, perante o público, e detém o público, perante o artista.

Mas, por outro lado, nem por ser assimétrico, o processo deixa de ser baseado na interdependência. O artista pode acumular força na condição de inovador, é potencialmente capaz de desorganizar-reorganizar os padrões de apreciação “legítima”. E a reação do público ao que lhe é oferecido não é plenamente garantida de antemão.

A condição forte da empresa depende de existir, na formação social, mais ou menos possibilidade de competição no desempenho de seu papel, seja a competição entre empresas do mesmo ramo, por exemplo, entre produtoras de fonogramas, seja entre ramos distintos, como por exemplo entre produtoras de fonogramas e emissoras de televisão.

Tais relações de competição (ou de cooperação) exprimem, em parte, o estado em que se encontram, em cada momento, a matriz cultural e, especialmente, a dimensão musical dessa matriz. De resto, cumpre averiguar até que ponto os formatadores-distribuidores podem ser referidos no singular – “a empresa” –, como homogeneizadamente se supõe na teoria da indústria cultural, e até que ponto a análise pode mostrar diferenciações entre os que concretamente desempenham esse papel, também em regime de cooperação e competição.

Em dada situação, o alinhamento perfeito entre os três papéis assinalados no Quadro 4 contemplaria todas as variáveis em jogo: teríamos expectativas plenamente coincidentes quanto ao valor simbólico e material da obra artística e da mercadoria-suporte que a transporta. Representamos, nesse Quadro, três situações, isto é, três dos alinhamentos-desalinhamentos possíveis. Na primeira, as intenções do artista-intelectual e do ouvinte-espectador conduziram a um alinhamento recíproco e a empresa está desalinhada em relação aos dois (ou vice-versa). Nas outras duas situações, produzem-se os outros dois ali-

nhamentos possíveis entre pares de papéis, sempre restando desalinhado um dos três tipos de agentes. Evidentemente, poder-se-ia igualmente representar situação de alinhamento perfeito entre os três, assim como outra de completo desalinhamento.

Deve-se considerar que, ao longo de um período, um artista-intelectual pode encontrar-se, em diferentes momentos, em cada uma dessas situações.

Mas, ademais dessa dinâmica própria do campo musical, estão todos os três também sujeitos às interferências provenientes de outros campos, seja dos campos vizinhos, também culturais, seja do campo político, seja das condições macro-econômicas ou ainda de transformações do espaço social. Essas interferências respondem, em parte, pelos movimentos indicados pelas setas verticais no Quadro 4. Para cada uma das estéticas abordadas é preciso, portanto, montar ou esboçar um quadro como o anterior, articulando-o com os movimentos previstos no Quadro 1 (pág. 16).

A possibilidade de montagem desses quadros funcionará metodologicamente como guia da pesquisa. As respostas às interrogações lançadas nas interseções do Quadro 1 consistem, grosso modo, em verificar se e como incidem – e afloram nos discursos –, as forças internas e externas ao campo, e se e como elas “empurram” na direção deste ou daquele tipo de discurso.

O trabalho será bem sucedido se conseguir montar um painel articulado de discursos, relacionando-os às forças presentes: (i) a disposição expressiva do artista-intelectual, (ii) sua disposição para obter satisfação simbólica e ganho material, (iii) a disposição de ganho da empresa, (iv) a disposição do consumidor-fruidor, predominantemente dirigida para a obtenção de satisfações simbólicas, (v) as pressões provenientes do campo macro-econômico, (vi) as pressões provenientes do campo político, (vii) a pressão exercida do campo musical sobre o campo político, (viii) o capital simbólico obtido em interações com outros campos artísticos.

A posição cada vez mais central que as manifestações culturais vêm conquistando nas formações sociais contemporâneas, o peso da música popular no âmbito das manifestações culturais e a permanência dos artistas-intelectuais e de seus repertórios sugerem que tal painel pode ajudar a compreender o Brasil das últimas décadas e, mesmo, o do tempo presente, em especial os dilemas de seus intelectuais. Dados estatísticos sugerem que a música é, de todas as expressões localizáveis na confluência entre arte, cultura, indústria e entretenimento, a de maior presença na vida social, em âmbito mundial.¹⁴²

Mas, no caso brasileiro, além dessa *presença quantitativa* da música, há a característica, talvez peculiaríssima, de o campo musical desempenhar amiúde também um pa-

¹⁴² A Confédération Internationale des Sociétés d’Auteurs e Compositeurs (CISAC), que reunia, em junho de 2006, 217 associações de autores de 114 países, englobando música, artes dramáticas, literatura, obras audiovisuais, artes gráficas e artes visuais, informa que os direitos autorais musicais representam pouco menos de 90% do movimento mundial de arrecadação de direitos autorais, que superou 6,5 bilhões de euros em 2004. Conforme <<http://www.cisac.org/web/content.nsf/Builder?ReadForm&Page=Article&Lang=EN&Alias=A-US-CISAC>>. Acesso em 15 mar 2007.

pel político e de, por vezes – e notadamente pela ação dos atores vinculados àquelas três estéticas do período em estudo – as canções populares avizinham-se da cultura erudita, como que fazendo as suas vezes, independentemente da vontade manifesta dos que as criaram.

CAPÍTULO 2 – OS ATORES DA BOSSA NOVA

- 1. *Introdução*, 74**
- 2. *O núcleo denso da bossa nova*, 80**
 - A. Os autores*, 81
 - B. Os intérpretes*, 89
- 3. *Ser ou não-ser bossa nova*, 95**
 - A. Os que não ocupam a posição*, 100
 - B. Os que ocupam mas não marcam posição*, 107
 - C. Os que chegam à posição*, 111
 - D. Os que passam pela posição*, 126
 - E. Os músicos que ocupam a posição*, 141
 - F. Casos especiais*, 149
- 4. *Conclusão parcial*, 161**

1. Introdução

É bem possível que, hoje, confrontado com a expressão “bossa nova” e solicitado a indicar um fonograma representativo da estética que lhe corresponda, um ouvinte de música popular brasileira medianamente informado traga à mente uma composição musical de Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra ou Roberto Menescal, feita em parceria com Newton Mendonça, Vinicius de Moraes ou Ronaldo Bôscoli e interpretada por João Gilberto ou por alguém que cante em estilo bastante próximo do de João Gilberto.

Já parece menos provável que lhe ocorram de pronto, quanto a autores de música e letra “bossa nova”, nomes como Caetano Zamma, Chico Feitosa, Luiz Bonfá, Marino Pinto, Nelson Lins e Barros e Sérgio Ricardo. Ou, entre os intérpretes – cantores ou instrumentistas –, que lhe venham de pronto nomes como os de Agostinho dos Santos, Ana Lúcia, Dóris Monteiro, Elza Laranjeira, Elza Soares, Maysa, Normando Santos, Pery Ribeiro, Sergio Mendes ou o Trio Irakitan. E é pouco provável que esse ouvinte idealizado se referisse à bossa nova como expressão a ser contida entre aspas.

No entanto, quando a bossa nova era novidade estranhável e por muitos estranhada, a ponto de a imprensa comumente grafar a expressão em destaque – entre aspas, em negrito ou itálico, inclusive com intenção crítica e irônica –, entre 1958 e 1962, todos esses nomes estiveram ligados à nova música, assim como vários outros.

Torna-se, portanto, necessário reconstituir analiticamente os processos que governaram tal desbaste. Se, como supomos, a emergência e a consagração da bossa nova constituem o limiar de uma nova formação estético-discursiva no campo da música popular brasileira, tais processos, decisivos para a entronização de uma definição do ser/não-ser bossa nova, haverão de, uma vez deslindados, fornecer evidência comprobatória do acerto da hipótese.

Nosso método neste capítulo vai consistir inicialmente em separar dois grupos de atores: o dos que nos parecem ser consensualmente associados à emergência da nova estética e o daqueles em relação aos quais a atribuição do vínculo não é consensual. Na perspectiva deste estudo, tanto o consenso, no primeiro caso, quando sua falta, no segundo, são provisórios. Fazem parte da empiria. Trata-se apenas de reconhecer um estado do campo, a partir do qual a pesquisa é empreendida. De uns e de outros, estudaremos, em seções separadas, os percursos no campo e possíveis contribuições pessoais à constituição da posição, considerando suas interações.

Entendemos os nomes consensuais como conjunto depositário da maior proporção de capitais histórica e socialmente investidos na constituição da posição da bossa nova, integrando portanto o que chamaremos *núcleo denso* da posição. Eles são, em diferentes graus, os portadores da inovação estética, são os detentores primeiros do *know-how* dessa inovação. Esse conjunto nuclear dispõe de uma *força gravitacional*, digamos assim, na medida em que detém a – e é percebido pelos demais como detentor da – autoria das invenções que instituem a inovação. São, em termos weberianos, os *profetas* da bossa nova.

Ou, nos termos empregados no campo musical da época e pelos próprios bossanovistas, são os *papas* da bossa nova.

Esse *poder* não está distribuído homoganeamente entre os integrantes do núcleo, mas se forma a partir de sua ação conjunta, ainda que, examinando-se de perto essa atuação, o conjunto apresente fissuras e contradições internas. Tal poder é diretamente proporcional à legitimidade do padrão de gosto inscrito nos objetos estético-discursivos que eles criam e que, no espaço social, enunciam e nomeiam como representativos da inovação. Para que esse poder seja mantido, é preciso que seja reconhecido, reverenciado. Isso se dá mediante a apreciação e aceitação dos objetos criados no âmbito da nova estética, isto é, pelo seu reconhecimento como correspondentes ao padrão de gosto legítimo. Não é poder imposto ou usurpado, mas conquistado-concedido. Em termos gramscianos, em vez de coerção há hegemonia.

A preservação desse poder se dá também pela reverência àqueles que, bem concretamente, são reconhecidos como *autores* da nova estética e por isso têm *autoridade* sobre ela e, por extensão, sobre os que a ela aderem e que constituem seu séquito ou, os mais graduados, sua congregação. Uns e outros amiúde afirmarão a legitimidade de seu pertencimento à posição em termos de proximidade dos integrantes do núcleo denso.

Pensemos essa relação entre núcleo da posição e seu território a partir da situação em que se encontram os que formam o núcleo denso. *Até certo ponto*, é requerida a ampliação da parcela do campo musical, o *território*, controlada pela posição que eles ocupam. Essa ampliação se faz pela incorporação, à posição, de outros produtores musicais – autores, cantores, instrumentistas, produtores fonográficos – que, contudo, não integram o núcleo, antes orbitam-no. Essa ampliação dá ensejo a que o programa da nova estética deixe de ser demasiado exclusivista e se torne socialmente representativo, alcance significação social.

Estamos tratando do campo da música *popular*, dentro do contexto histórico em que avança celeremente, ao longo de todo o século XX, a implantação de técnicas e aparatos industriais e comunicacionais votados à ampliação da exposição e do consumo de produtos culturais e em que há *pari passu* veloz crescimento da demanda por esses produtos. Nesse contexto e nesse campo não há lugar para práticas que queiram permanecer exclusivas de um “castelo”. Não há castelos, fossos, nem muralhas ou vilarejos isolados. As enunciações “vazam” para espaço social ampliado e, para que vinguem, devem aí encontrar suficiente *ressonância*. Isto é, devem ecoar em “preferências concretamente manifestadas em *escolhas de consumo*”.¹

Há que se estabelecer portanto uma *correspondência* entre o campo musical e o espaço social, ou, como formulamos no primeiro capítulo, certo *ajustamento* entre produtores, parcelas do público fruidor de música e esquemas empresariais formatadores-distribuidores da produção musical. E a região que, no espaço social, corresponde à posição no campo musical deve ser suficientemente “habitada”, isto é, deve propiciar “auditó-

¹ Bourdieu (1992: 64). *Grifamos*.

rio” suficiente para ensejar *escala mínima* de produção-consumo, sem o que a posição não se sustenta.

A *sustentabilidade* da posição se expressa pela continuidade, no tempo, dessa correspondência. Isto é, em vez de ocasional, ela deve tender à permanência e, portanto, para ser sustentável, deve ser estrutural e não conjuntural. Qual a magnitude numérica dessa escala é algo que depende do estado de desenvolvimento da formação sócio-econômica bem como do de seus aparatos de produção e distribuição de objetos culturais, considerados *matricialmente*. O que nos importa é que todo produtor de cultura “deve prestar contas a esse sistema de condicionamentos, se quiser comunicar-se com seus semelhantes”.²

Com a idéia de *matriz* queremos dizer que, por exemplo, disco, rádio e espaços de apresentação de música ao vivo, mantendo embora suas especificidades, podem somar-se uns aos outros para propiciar aos produtores e ao público possibilidades de alinhamento. Esses diferentes meios ao mesmo tempo cooperam e competem entre si. No momento em que o ouvinte desliga o rádio e passa a escutar o disco, a indústria fonográfica impõe pequena “derrota” à radiofônica. Quando o intérprete aceita gravar o disco em troca apenas de cachê, sem receber *royalties* sobre sua venda, porque consegue sobreviver de apresentações em casas noturnas, estas e o artista estão subsidiando a indústria fonográfica (e talvez o comprador do disco) e portanto estão colaborando com ela.

A incorporação de outros produtores à posição cujo núcleo denso é formado pelos inventores (“papas”) da nova proposta estética tem o condão de ampliar a *faixa de ressonância* dos objetos culturais oferecidos e da estética neles inscrita. Tomamos esse fenômeno aqui denominado *ressonância* como parte de processos dialógicos. Por mais que se especialize em seu papel social, que consiste em explorar – e não raro alterar – os limites de significação social dos signos e dos objetos culturais que são elaborados com esses signos, nem por isso o produtor de tais objetos deixa de ser um ator impregnado de signos já socialmente estabelecidos, mesmo que restritos a grupos sociais localizados, minoritários. Por isso, suas enunciações podem encontrar receptividade no espaço social: porque ele não apenas “emite”, também “ressoa”, num *continuum* dialógico. Eis então porque a cada produtor incorporado à posição corresponde alguma ampliação da faixa de ressonância, no espaço social, dos objetos culturais socialmente identificados com essa posição, na medida em que cada produtor é portador de alguma variação do tipo de enunciação reconhecível como pertinente à posição e respectivo território.³

Todavia, numa formação social fundada na desigualdade, e portanto sujeita à prática da distinção, essa incorporação de novos produtores à posição não pode ir além de certo ponto, sob risco de serem desfeitas as fronteiras entre as posições e, por conseguinte, inviabilizarem-se os jogos de poder simbólico, dos quais a existência de posições diferenciadas – isto é, *distintas* – é causa e decorrência. Estrutura-se assim o campo de produção da música popular em função de posições nucleadas, em torno das quais estendem-se territórios

² Eco (1964: 15).

³ A idéia de ressonância está aqui sendo adaptada de Bakhtin & Volochinov (1929).

habitados por produtores mais ou menos identificados com o núcleo da proposta estética e com os atores ocupantes desse núcleo.

As fronteiras entre os territórios são policiadas, mas não são fechadas. Pode-se circular entre territórios, ainda que esse procedimento tenda a tisonar de ilegitimidade a produção do “trânsfuga” ou obter-lhe apenas um visto de permanência temporário, cuja revalidação fica sujeita a renovadas manifestações de *compliance* pessoal e de aceitação e incorporação dos valores estético-discursivos que informam a posição. E as lutas dão-se não apenas entre ocupantes de posições diversas. Há, como logo veremos na próxima seção, luta entre os que se dispõem a participar da mesma posição. Também aí é disputada a fixação do que se pretende ver triunfar como padrão do gosto legítimo.

Este esboço de modelo analítico do campo e da dinâmica intra e extra-posicional é aqui elaborado com vistas a abordar a posição da bossa nova, que é portadora de inovação em grau de ruptura – dando início, segundo nossa hipótese, a uma nova formação estético-discursiva –, proposta como padrão do gosto legítimo. Seria preciso analisar em profundidade as outras posições, para verificar se o mesmo modelo se lhes aplica, o que no entanto extrapola do âmbito deste trabalho.

De ocupantes do núcleo denso e do respectivo território estudaremos, em seções separadas, os percursos no campo e possíveis contribuições pessoais à constituição da posição, procurando destacar suas interações. No caso dos primeiros, enfatizaremos a abordagem de sua situação por volta de 1958.

Porém, antes de fazê-lo, convém advertir para o uso que faremos da palavra “sucesso”, por vezes substituída por “êxito”, apenas em benefício do estilo. Nos países em que a atividade musical mais organizou-se em bases capitalistas, os agentes em postos de liderança de categorias sociais como autores, editores, intérpretes, produtores de discos, e grandes usuários de música estabeleceram formas relativamente objetivas de aferir o “sucesso”: vendas de discos, execuções públicas – notadamente no rádio e, a seguir, também em televisão e outros meios massivos –, público efetivamente presente aos espetáculos dos artistas e o número desses espetáculos e outras formas de quantificação.

A publicação de dados sobre vendas de discos importa abrir estratégias empresariais ao conhecimento público. Dependendo dos ajustes firmados entre (i) as gravadoras, (ii) os artistas-intérpretes e (iii) os editores e autores da música gravada, também implica o pagamento de participações nas vendas. Portanto, a publicação sistemática de dados e a confiabilidade dos dados publicados dependem em elevado grau do estabelecimento de relações amadurecidas – digamos assim – entre os agentes investidos nesses diferentes papéis, no que concerne ao pagamento pelo uso de música e à repartição dos ganhos econômicos.

A aferição do número de vezes que cada música é executada nas emissoras de rádio e noutros meios de comunicação de massa depende da organização de sistema de acompa-

nhamento dessas execuções. E os resultados apurados nesse acompanhamento devem determinar a distribuição dos valores arrecadados para autores, editores, intérpretes e produtores dos fonogramas executados. Para tanto, é preciso que se estabeleçam regras universalmente reconhecidas de uso dos fonogramas, de cobrança e pagamento por esse uso e de distribuição do montante arrecadado.

A regra mais comum é a centralização da cobrança e distribuição numa única *soci-idade arrecadadora* e distribuidora, que representa, perante todos os agentes que promovem a execução pública de música, os interesses de todos os autores, intérpretes, produtores fonográficos e editores de música. Excepcionalmente, num ou noutro país, em vez de uma só sociedade arrecadadora, surgiram duas ou, caso raro, três, em decorrência de crise no sistema, em determinado momento histórico.

Entretanto, o Brasil é diferente. Temos aqui 13 sociedades arrecadadoras de direitos autorais sobre execução pública. A centralização só começou a se instituir, por lei, em 1973; e sua implementação só teve início, de fato, alguns anos depois, mas um tanto tumultuadamente. Todo o século XX transcorreu sem que se chegasse à universalização do pagamento dos direitos pelas emissoras de rádio e televisão.⁴ Essa característica exclusivamente brasileira – que peculiariza seu campo musical não apenas no confronto com países centrais do sistema capitalista, mas também em relação a países estruturalmente próximos do Brasil, como o México e a Argentina – faz do termo “sucesso” indicador apenas gelatinoso do fenômeno que, com ele, se tenta representar, quando se trata de estudar o campo da música popular no período aqui abordado.

As relações entre gravadoras, intérpretes, autores e editores tampouco se pacificaram em torno de práticas capazes de conferir transparência e confiabilidade a informações sobre vendas de discos. Daí decorreu, já no séc. XXI, a adoção de sistema de numeração de cedês, peculiaridade brasileira. Dadas essas dificuldades, expressões como “disco de ouro” e “disco de platina” têm aqui significação menos sólida que em outros países.⁵ Se o que pretende é referir-se a sucesso comercial, o pesquisador metucioso trabalha com precauções: “tal fonte informa que tal disco *teria* alcançado vendagem de...”

E busca deduzir o sucesso efetivo a partir de outros sinais. Mesmo que em 1958-62 os intérpretes não consigam auferir ganho proporcional ao volume de execução de suas gravações nas rádios, porque estas não recolhem o pagamento pelo uso do fonograma ou porque o sistema em vigor não prevê participação do intérprete na distribuição do montante arrecadado, ainda assim o prestígio que as irradiações propiciam deve, por exemplo, repercutir (i) na facilidade com que obtêm contratos para se apresentar ao vivo e (ii) no público que acorre a tais apresentações. Portanto, aquele que está sendo seguidamente contratado é artista “de sucesso”. O *status* dos lugares em que se apresenta, que corresponde

⁴ Cavalcanti (2003).

⁵ A excepcionalidade do caso brasileiro, no que se refere à organização do sistema de cobrança pelas execuções públicas e repartição do montante arrecadado, continua sendo desafio intelectual demasiado complexo para que sequer tentemos aqui esboçar hipótese explicativa que se mostre útil ao presente estudo. Trabalho fecundo na abertura de caminhos para a solução do enigma parece-nos ser o de Morelli (2000). De toda forma, essa peculiaridade gritantemente despadroneira já serve de índice das dificuldades de aplicar-se a nosso objeto teorias baseadas na padronização e na mesmice, a exemplo da frankfurtiana *indústria cultural*.

ao tipo de capitalização alcançado pelos que os freqüentam, indica o contorno do segmento do espaço social em que suas enunciações têm mais receptividade.

No setor do disco, se o artista é convocado a gravar regularmente, isso indica que seus discos estão vendendo bem, em comparação com as expectativas dos atores envolvidos, principalmente os responsáveis pelo investimento em sua produção, que geralmente são os dirigentes da respectiva gravadora. Se determinada composição está obtendo muitas gravações, isso deve indicar que o público a está procurando.

Contudo, sempre se deve ter em conta que artistas e autores vinculados a diferentes posições no campo são portadores de diferentes expectativas no que se refere às possíveis combinações de êxito artístico e êxito comercial. Assim, também pode ocorrer que a composição muito gravada – ou seu autor – esteja gozando de prestígio artístico; e que o elevado número de gravações não seja proporcional à venda dos discos que as contêm. Haverá que distinguir também entre sucesso duradouro, que converte a composição em *standard* ou “clássico”, e sucesso instantâneo e passageiro. Essa diferenciação será mais oportunamente evidenciada em outro capítulo, em seção dedicada à dinâmica do ajustamento e desajustamento entre enunciadores-produtores, formatadores-distribuidores e consumidores-usufruidores.

Tampouco devemos perder de vista que este estudo é focado na posição de maior prestígio artístico no campo da música popular. E que portanto, como regra, o sucesso dos atores que estudamos mais de perto, ainda que tenha necessária e inevitável dimensão comercial, não se confunde com o sucesso daqueles outros situados em posições cujas enunciações cancionais encontram ressonância em regiões mais amplas do espaço social. Chamaremos atenção para essa diferença, ao longo do texto, sempre que nos parecer apropriado. E, sobretudo, abordaremos por vezes as lutas simbólicas que se servem da imprecisão do termo “sucesso”.

Também importa explicitar que, em certos casos, tomamos o momento em que esta pesquisa está sendo feita como o ponto a partir do qual avaliamos o que tem sido duradouro no repertório e o que não tem sido. Nesses casos, a permanência é demonstrada pela disponibilidade de gravações – seja reedição de discos e fonogramas “originais”, seja lançamento de novas gravações de determinada composição. A disponibilidade, por sua vez, é aqui aferida mediante pesquisa em *meios formais* de compra e venda de *discos*.

Portanto, assumimos duas limitações: (i) o período de coleta de dados pode ser atípico, influenciado por determinada “moda”, e por isso não representar adequadamente os fenômenos de permanência/apagamento de determinados artistas, gravações ou composições e do que nelas se enuncia; (ii) volumosa proporção das aquisições de fonogramas tem se dado nos últimos anos por outros meios, notadamente pela transmissão de arquivos através da *internet* e pelo comércio de cópias não autorizadas pelos proprietários dos respectivos direitos. Em decorrência, a oferta de gravações no comércio formal de discos, que supomos tender ao equilíbrio com a demanda, pode não representar corretamente a procura, o que implicaria prejuízo para nossa aferição da ressonância de certos repertórios no âmbito do público ouvinte e consumidor brasileiro de música popular.

Quanto ao primeiro ponto, pensamos que o risco de não-representatividade é notavelmente mitigado quando se trata de avaliar a permanência de repertórios consolidados e artistas que entraram no campo há várias décadas. Não parece provável que ocorram oscilações repentinas relacionadas quer a gravações, quer a conjuntos de composições provenientes de 30 ou mais anos atrás, como os que constituem grande parte dos enunciados que são objeto deste estudo.

Quanto ao segundo, entendemos que tende a proteger, mais do que a prejudicar, o tipo de enunciado e enunciador que constitui nosso estudo, e pela mesma motivação. Tanto a baixa de arquivos, autorizada ou não, quanto o comércio não autorizado de discos tendem a concentrar-se, mais ainda do que as vias formais e tradicionais, naquilo que é sucesso comercial do momento. São atividades parasitárias, que raramente criam fonogramas. Em vez disso, dedicam-se principalmente a explorar os já lançados em formatos tradicionais (78rpm, vinil, cedê) pelas gravadoras “oficiais”. Se a concorrência desses novos meios limita a capacidade de investimento destas últimas, parece mais provável que concorram para diminuir sua disposição para o risco e, portanto, para o suporte a novos artistas e a repertórios emergentes. E, dessa forma, antes contribuiriam para preservar do que para derrogar repertórios consagrados. Tendem a tirar o sustento daquilo que é moda, daquilo que está mais exposto na mídia, daquilo que já passou pelo funil seletivo da indústria formal, em suas tentativas de fabricar ou manter o grande sucesso, o artista que vende muito e rapidamente.

Esses raciocínios não querem negar a existência de impacto de ambas as limitações sobre a disponibilidade de gravações de artistas ou repertórios consagrados no comércio formal de música. Apenas permitem sustentar a proposição de que tal impacto, se existe, não invalida o método de aferição que vamos adotar – e eventualmente relativizar.

2. O núcleo denso da bossa nova

O grupo dos nomes consensualmente associados à emergência e consagração da bossa nova é integrado por Vinicius de Moraes, Aloysio de Oliveira, Antonio Carlos Jobim, Newton Mendonça, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lyra, Roberto Menescal, João Gilberto, Sylvia Telles e Alaíde Costa. Não há no campo relato que lhes negue tal associação no período 1958-62, que constitui o lapso central deste capítulo.

Nesta seção, começaremos por aqueles que são, principalmente, autores de canções: compositores musicais e letristas. Em seguida, trataremos dos intérpretes. Essa separação de papéis em música popular não é rígida. Mas em geral não é difícil distinguir com clareza aqueles que são principalmente autores e os que são principalmente intérpretes. Os autores, quando interpretam, dedicam-se quase exclusivamente às suas próprias composições. Os intérpretes, quando também compositores, formam repertório majoritariamente com peças da lavra de outros autores. É possível encontrar casos limítrofes. Roberto Menescal e João Gilberto estão entre eles, como logo veremos.

A. Os autores

Vinicius de Moraes (1913-1980), o mais velho de todos os nomes consensuais vinculados à bossa nova, é também em 1958, destacadamente, o de maior prestígio artístico e intelectual, simbolicamente o mais capitalizado. É o único que, além de haver concluído curso superior, bacharelando-se em direito (1933), já consolidou inserção social coerente com o *status* de diplomado, isto é, de integrante da elite cultural do país.⁶ Poeta premiado desde o segundo livro (1935), sua obra lírica precedera de vários anos a tendência de recuperação do rigor formal, que veio a ser característica da “geração de 45”.

Fora o primeiro brasileiro a receber bolsa do Conselho Britânico, o que lhe permitira estudar poesia inglesa e aperfeiçoar sua própria técnica no Magdalen College da Universidade de Oxford (1938-9). Diplomata de carreira desde 1943, já tem no currículo postos ocupados em Los Angeles (1945-50) e Paris (1953-7), quando sua composição *Chega de saudade*, feita em parceria com Antonio Carlos Jobim em 1956, é interpretada em disco por João Gilberto, no fonograma que é considerado, pela maioria dos cronistas e pelos próprios artistas do campo da música popular, o marco fonográfico inicial da nova estética (julho de 1958).⁷

Aloysio de Oliveira (1914-1995), segundo sua autobiografia, também formou-se, em Odontologia, mas não fez carreira. Limitou-se a concluir o curso e colar grau, para atender à expectativa dos pais. Já estava profissionalmente engajado na música, enquanto cursava a faculdade.

“Entre viagens [excursões a trabalho, no país e no exterior], cassino, rádio, gravações e *shows* em teatros e clubes, o Bando [da Lua] foi talvez, de todos os artistas, o que mais faturou nos anos 30. Não sabíamos o que fazer do dinheiro. Nossas famílias já começavam a achar que tocar violão não era tão degradante. [...] Preguei meu diploma na parede de casa e nunca obturei dente de ninguém”.⁸

Em 1958, é o mais experiente na música popular e também o que possui mais poder nesse campo. Fora o líder do Bando da Lua, conjunto que, formado em 1931, fizera sucesso no Brasil, apresentara-se com êxito na Argentina, Chile e Uruguai e acompanhara Carmen Miranda nos Estados Unidos, onde Aloysio também trabalhara para os estúdios cinematográficos de Walt Disney.⁹ De 1939 a 1955, suas atividades – interpretação musical, locução e consultoria na trilha sonora de filmes de temática latino-americana, colocação de letras em português em números instrumentais brasileiros ou *brazilian-like* aproveitados nessas trilhas, colaboração na versão de algumas delas para o inglês e respectiva edição –, foram exercidas quase exclusivamente naquele país.

⁶ Em 1933, ano em que Vinicius concluiu o curso de Direito, havia 24.166 alunos matriculados em curso superior no Brasil, ou 0,06% da população total, estimada em 39.9 milhões, cf. IBGE (1936).

⁷ Dados biográficos encontram-se sobretudo em Castello (1994). V. tb. Moraes (1959). A seção *Pais fundadores*, no próximo capítulo, é dedicada à análise da intervenção de Vinicius no campo da música popular.

⁸ Oliveira (1982: 59).

⁹ Para o sucesso do Bando da Lua, v. Severiano & Mello (1997: 85, 149, 189).

Em 1958, é já há dois anos o diretor artístico da Odeon, maior empresa produtora de discos no Brasil, subsidiária da britânica EMI. Nesse papel, cabe-lhe participar, em condição privilegiada, da seleção de artistas e composições que irão para o disco. Desempenha papel central na decisão de abrir o estúdio da gravadora para registrar as primeiras interpretações bossanovistas de João Gilberto.

Durante o período em que Aloysio é seu diretor (1956-60), a Odeon reúne notável elenco de intérpretes “modernos” – Sylvia Telles, João Gilberto, Sérgio Ricardo, Dick Farney, Lúcio Alves, Elza Soares, Rosana Toledo e Trio Irakitan, além da atriz Norma Bengell –, que não são grandes vendedores de discos, mas, conforme a terminologia do próprio negócio fonográfico, são artistas de “prestígio”, atributo que conferem à gravadora cujo selo se imprime em seus discos e respectivas capas. Na seção dedicada ao estudo das gravadoras, no próximo capítulo, exploraremos a diferença entre o capital simbólico acumulado pessoalmente por Aloysio e o poder que lhe é conferido pelo papel de dirigente-empregado de gravadora, *enquanto o exerce*.¹⁰

Antonio Carlos (Tom) Jobim (1927-1994) começou o curso de arquitetura, mas só o frequentou por poucos meses, em 1946, abandonando-o para prosseguir os estudos musicais com professores particulares. É em 1958 compositor, arranjador e regente – “maestro”, palavra que denota competência reconhecida e elevada posição hierárquica, entre os músicos. Já ocupou, durante alguns meses, o cargo de diretor artístico da Odeon, no qual foi sucedido por Aloysio. Permanece na empresa, onde participa da direção musical dos discos e é formalmente o responsável pelos arranjos das gravações de João Gilberto e de vários outros cantores.

Jobim começara a alcançar patamar diferenciado de prestígio no meio da música popular quando em 1954 foi lançada a primeira gravação de sua obra *Sinfonia do Rio de Janeiro*. Era uma suíte de 11 canções populares, variando entre sambas-canções e sambas, feita em parceria com Billy Blanco, por iniciativa deste.¹¹ Subiu novo degrau na apreciação dos pares e dos críticos quando, a convite de Vinicius de Moraes, compôs com este as canções e escreveu a partitura da peça musical *Orfeu da Conceição*. *Orfeu* foi à cena no mais prestigioso teatro do país, o Municipal do Rio, em setembro de 1956, com a colaboração de Oscar Niemeyer (cenários) e Carlos Scliar (“consultor plástico da produção”), entre outros artistas e intelectuais.¹²

O samba-canção *Se todos fossem iguais a você*, uma das composições da peça, tornou-se em 1956-7 o primeiro grande sucesso de Jobim. Receberia mais de 20 gravações, até 1959. Somou-se a outro samba-canção lançado em 1956, *Foi a noite* (13 gravações até 1959), feito em parceria com Newton Mendonça, no repertório apreciado por jovens praticantes amadores de música da Zona Sul do Rio, cujo gosto é imantado por manifestações contemporâneas da canção norte-americana temperada pelo *jazz*. O nome do compositor

¹⁰ Para dados biográficos, v. Oliveira (1975, 1982). Para sua atuação como diretor artístico da Odeon, v. Castro (1990: 156-8) e Cabral (1997a: 162-4).

¹¹ Cabral (1997a: 84-6).

¹² O programa completo da peça, com identificação de elenco e equipe técnica, pode ser obtido, na opção “clipping”, em <http://www.antoniocarlosjobim.org/site/acervo_flash.html>. Acesso: 19 fev. 2007.

entra para a agenda de referências musicais desses jovens e Jobim, por mercê dessas e de outras composições que vai lançando, e que vão sendo percebidas como “modernas”, ascende em pouco tempo à condição de “ídolo” desses jovens. Todos lembrar-se-ão, nas décadas por vir, do exato dia e das circunstâncias em que conversaram com Tom Jobim pela primeira vez.¹³

Para aferir a ascensão que já experimentara, cumpre ver que sua trajetória profissional começara em 1950 no papel de pianista em boates e restaurantes de Copacabana, o que compreende (i) a execução solo, (ii) em conjunto instrumental – sendo ou não o líder – e (iii) o acompanhamento de cantores. Dessa atividade noturna incerta e nem sempre salubre passara ao trabalho regular e diurno de, em editora musical situada no centro da cidade, colocar no pentagrama as criações dos compositores populares que não dominam a escrita musical. Daí, ascendera à orquestração, primeiro em emissora de rádio, depois em gravadora: primeiro, a Continental, integrante de grupo empresarial associado a capitais estrangeiros; depois, a subsidiária da empresa britânica. Em 1957-8, era regente da orquestra da TV-Rio, no programa semanal *Noite de Gala*, o mais prestigioso da televisão carioca nesse período, espécie de primeira ilha de modernidade na televisão artesanal dessa época.

Seu progresso se exprime tanto nessa escalada de postos profissionais de prestígio crescente quanto nos registros da imprensa, com a publicação de elogios, a inclusão em listas de “melhores do ano” etc. Em 1959, o compositor parece chegar ao apogeu. É o autor brasileiro mais gravado no país: composições suas estão em 179 diferentes fonogramas. O segundo mais gravado nesse ano, com 120 registros, é seu parceiro Vinicius de Moraes. Note-se que essa predominância denota prestígio no meio musical, mas não implica dizer que tais fonogramas façam parte dos discos mais vendidos. Em vez disso, ela denota que Jobim é amplamente identificado, no campo musical, como o detentor da chave da modernidade, do novo bom-gosto.¹⁴

Resume-se a 20 dias a diferença de idade entre Newton Mendonça (1927-1960) e Jobim. São amigos e parceiros musicais desde os 15 anos, quando, morando a não mais que três quarteirões de distância, se conheceram em Ipanema. Continuam parceiros de composição até a morte do primeiro, em novembro de 1960. Compõem numa cooperação em que revezam-se ao piano, em que ambos intervêm na letra, na melodia, na harmonia e na escrita da partitura e em que às vezes um, às vezes outro, toma a iniciativa de esboçar o projeto da composição. Ambos também compõem sozinhos ou com outros parceiros, sendo Jobim o mais prolífico. 1953 é o ano em que seus nomes chegam pela primeira vez aos selos dos discos, como compositores.

Não obstante o passado e o presente comuns, as perspectivas de Mendonça são bem diferentes das de Jobim em 1958. Não é músico em tempo integral. Acumula o trabalho

¹³ Cabral (1997a: 125-6, 490, 529; 2001: 23-4, 32, 34-5), Castro (1990: 127). Carlos Lyra entrevistado por Luiz Roberto Oliveira em 1996, <<http://www.jobim.com.br/clyra/lyra.frame.html>>. Acesso em: 29 mar. 2007.

¹⁴ Cabral (1997a: 68-82, 157). Segundo a discografia das composições de Jobim em Cabral (1997a: 483-90), *Eu sei que vou te amar* e *A felicidade* (ambas em parceria com Vinicius) tiveram em 1959, respectivamente, 28 e 26 gravações diferentes. Parece improvável que esses números tenham sido alguma vez iguais por outro compositor no Brasil. V. tb. Jobim (1996: 95-6) e Santos (2003: 96).

diurno de escriturário concursado, no Hospital dos Servidores do Estado, com o de pianista em boates de Copacabana. Em parte, a vertente musical de sua carreira está estacionada no mesmo ponto em que se achava em 1952. Diferente da de Jobim, sua família, desintegrada e com menos recursos, não lhe propicia rede de relações sociais tão ampla e bem situada. Não conclui o curso científico. Começa a trabalhar três anos antes do amigo, em serviços burocráticos. Jobim é praticamente sua única via de acesso a gravadoras, editoras e intérpretes de prestígio. Esse acesso, por opção ou limitação sua, é restrito ao compositor, não contempla o músico, cuja técnica de execução e criatividade são muito admiradas, mas apenas pelos outros músicos. Observado em escala social mais ampla, é como se Mendonça fosse apêndice de Jobim e é sob esse enquadramento que sua carreira de compositor está progredindo, pois as composições da dupla vão sendo cada vez mais gravadas, ainda que quase toda a visibilidade desse progresso esteja focada em seu parceiro.

Às vezes referido como “revoltado”, militou no Partido Comunista na adolescência e, embora não haja notícia de que continue militante, mantém, segundo seu biógrafo, as convicções e relacionamentos com alguns membros do Partido. Suas convicções políticas não se exprimem na obra do compositor.

De temperamento irritadiço (“pavio curto”) e extremamente arreadio, mal é conhecido pelos demais bossanovistas de primeira hora. Não participa pessoalmente nem comparece a qualquer dos eventos que deslançam a bossa nova no Rio de Janeiro em 1959-60.¹⁵ Mas, apesar dessa abstenção, não se encontra, em qualquer relato ou abordagem, um só registro de questionamento do vínculo recíproco entre Newton Mendonça e a bossa nova. De fato, três das composições feitas em parceria com Jobim estão entre as que em geral se considera mais representativas da estética bossanovista: *Desafinado*, *Samba de uma nota só* e *Meditação*. É desta última o verso em que se explicita o trinômio famoso: “o amor, o sorriso e a flor”. E as duas primeiras podem ser consideradas, de certa forma, canções-manifesto dessa estética. Contudo, às vezes é mencionado apenas como letrista, por pessoas que abordam o tema da bossa nova, num dos indícios do esmaecimento de sua *persona* pública, para o qual contribui a morte precoce.¹⁶

Esses quatro formam, dentre os nomes consensualmente identificados ao surgimento da bossa nova, o grupo dos “veteranos”, que se caracteriza não apenas pela idade, mas principalmente pela posse de bagagem profissional no campo da música ou, no caso de Vinicius, pelo currículo intelectual e artístico em sentido amplo, no qual todavia também se incluem incursões esporádicas no campo da música popular. Em 1958, possuem capital simbólico, ainda que de diferentes tipos e diversas proporções nos elementos de que se compõe: (i) reconhecimento no estrito meio musical, (ii) nos estratos superiores do meio intelectual e (iii) nos segmentos sociais que dão atenção aos produtos culturais em que eles

¹⁵ Câmara (2001: 19-21, 23-5, 32, 36, 47-53, 66-7, 71-2), Castro (1990: 204-5, 254-6), Bôscoli (1994: 57).

¹⁶ Análise semiótica-musicológica de *Desafinado* e *Samba de uma nota só* está em Pinheiro (1992: 58-60, 65-7). O caráter de canção-manifesto de *Desafinado* já fora postulado por Augusto de Campos, em artigo publicado na imprensa diária, conforme trecho transcrito em Brito (1960: 34-5). Discutir-se-á, mais à frente, a intencionalidade ou não dos compositores de constituir manifestos musicais com essas canções.

se empenham. Formam o que Ruy Castro chama a “turmona” da bossa nova.¹⁷ Frequentam escritórios e determinados bares do centro do Rio, para o trabalho e o convívio boêmio – intelectual e artístico –, nos finais de expediente. A exceção é Newton Mendonça, o menos capitalizado dos quatro autores, e que também trabalha próximo ao Centro, mas cuja vida musical e boêmia, muito parcimoniosa em palavras e pobre em conexões, transcorre quase toda em Copacabana.

Nos anos 50, atuar nos bairros centrais do Rio de Janeiro faz parte da ascensão profissional do músico aos estratos superiores do *establishment* musical. Na Zona Sul estão quase todas as boates e demais lugares de prestígio em que se faz música à noite. Mas o prestígio social dos frequentadores de alguns desses locais não se converte necessariamente em prestígio profissional para o músico que entretém a clientela. No Centro estão as gravadoras, as editoras musicais, as emissoras de rádio com suas orquestras, as sociedades arrecadadoras de direitos autorais. Um excerto de depoimento de Antonio Carlos Jobim ajuda-nos a entender os valores envolvidos na comparação entre os ambientes profissionais do músico na Zona Sul, principalmente Copacabana, e no Centro. Nele evidenciam-se conexões profissionais, evolução técnica – passando da execução individual ou em pequenos conjuntos para os arranjos e orquestrações –, empregos regulares com endereço constante:

“Toquei em tudo quanto é inferninho de Copacabana [...] até que *finalmente* fui trabalhar na Continental Discos: escrevia as músicas dos compositores que não sabiam escrever e ajudava a fazer uns arranjos para orquestra. Consegui de certa forma passar da noite para o dia, o que *foi um grande passo na minha vida*. Aquela vida noturna era pouco sadia. Aí, trabalhando de dia, *indo à cidade, entrei em contato com os arranjadores: Radamés, Gaya, Léo Peracchi, Lyrio Panicalli que me ajudaram bastante*; comecei a fazer uns arranjos”.¹⁸

Também seria possível estabelecer distinções dentro da área central da cidade do Rio de Janeiro, recortando paisagens peculiares. Para compreender as diferenças entre os trajetos cotidianos desses personagens, basta constatar que o trabalho de Mendonça está localizado no bairro da Saúde, próximo ao cais do porto, em área separada do Centro propriamente dito pelo Morro da Conceição, que é preciso contornar para ir-se do Hospital à avenida Rio Branco, a mais moderna e prestigiosa do centro do Rio.

Os outros veteranos transitam principalmente pela área situada entre o Castelo e o Passeio Público, a mais beneficiada pela modernização da cidade empreendida no início do século. Aí está a maioria dos aparelhos públicos ligados à cultura: o Ministério da Educação e Cultura, o Teatro Municipal, o Museu e a Escola Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de Música, o agora recém inaugurado prédio modernista do Museu de Arte Moderna e a Associação Brasileira de Imprensa.

¹⁷ Conforme Castro (1990: 228), onde a distinção e os termos são vinculados a apreciação que teria sido feita por Aloysio de Oliveira, a partir da observação do desempenho dos artistas que participaram do 1º Festival de Samba-Session, em setembro de 1959.

¹⁸ Entrevistado por Mello (1976: 16). *Grifamos*.

Há também na Cinelândia a concentração de salas exibidoras de filmes, várias delas “lançadoras”, e, ali mesmo ou nas proximidades, as redações de alguns dos jornais mais influentes, como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, este então já passando pela modernização que o elevaria alguns anos depois à posição de maior prestígio entre os jornais brasileiros. Em 1958, todos os pontos de reunião boêmia de intelectuais, no Centro, situam-se nessa área.¹⁹

Diferentes dos veteranos, os integrantes da “turminha”, têm pouca afinidade com o centro da cidade e não freqüentam seus ambientes de convívio boêmio e intelectual nem, à exceção do letrista Ronaldo Bôscoli (1928-1994), seus ambientes de trabalho. O mais velho desse grupo, menos de dois anos mais novo que Jobim e Mendonça, Bôscoli é em 1958 repórter esportivo e de variedades, com inserção profissional em alguns periódicos cujas redações ficam “na cidade”, mas em endereços afastados do circuito intelectual das proximidades do Castelo.²⁰

O espaço urbano dos novatos estende-se pelos bairros da Zona Sul, de Laranjeiras e Flamengo à Gávea e Leblon, sendo Copacabana o seu centro. Por causa da diferença de idade e por circular mais ampla e diferenciadamente no espaço social e, portanto, ser capaz de estabelecer mais conexões fora do grupo do que os demais integrantes da “turminha”, Bôscoli parece exercer em seu âmbito certa liderança. É menos tímido. Há nele qualquer coisa de *flâneur*, de personagem pouco arraigado, disposto a – e disponível para – circular socialmente, sempre na Zona Sul do Rio, sobretudo na praia, e que desenvolve capacidade para identificar situações e tirar proveito delas. Na pré-adolescência,

“...nem pensava em ser músico, artista. Meu projeto era ser rico. E, para isso, achava que o melhor, o mais prático, era casar com uma mulher rica. [...] [Aos 20 anos] ...eu era a materialização viva daquele mocinho bonito do samba do Billy Blanco, que não trabalha e se sustenta com o dinheiro que a irmã lhe dá toda semana”.

Filho de pais separados nos anos 30, quando essa era condição extraordinária e potencialmente traumatizante, estudara apenas até o final do ginásio. Passara muitos anos sem estudar nem trabalhar. O fato de pertencer a famílias que tanto pelo lado materno quanto, principalmente, paterno têm muitos artistas nos ramos do entretenimento ajuda-o a acreditar que também possui o pendor, ainda que este só se concretize quando se aproxima dos 30 anos de idade. A esse elenco familiar vem somar-se Vinicius de Moraes, casado de 1951 a 1957 com Lila Bôscoli, irmã de Ronaldo, que por conta desse laço atua como assistente de Vinicius nos preparativos da encenação de *Orfeu*.

Na emergência da bossa nova, Bôscoli envolve-se na organização das primeiras apresentações públicas dos novatos, nas quais assume a função de mestre de cerimônia (apresentador), além de se empenhar na divulgação. Em 1958, em música, ainda é, mais que

¹⁹ Cabral (1997a: 98-100) faz a lista dos pontos boêmios e seus usuários, baseado em crônicas de Paulo Mendes Campos, freqüentador dos mais assíduos.

²⁰ Bôscoli trabalhava na revista semanal *Manchete*, na Cidade Nova, perto do Estácio, área que já aponta para a Zona Norte; e no vespertino *Última Hora*, junto à Praça da Bandeira, conexão entre a região central e a Zona Norte. Isso não o impediria de circular no espaço boêmio da intelectualidade, no Centro, mas a leitura de suas memórias evidencia com clareza o seu despertencimento a esse espaço, cf. Bôscoli (1994).

os outros novatos, um amador, tanto na composição quanto no palco. Mas, desde 1957, atua intensamente entre os companheiros, o que se evidencia na amplitude do rol de seus parceiros. Escreve letras para composições de Chico Feitosa, Carlos Lyra (até 1959), Candinho, Normando Santos, Mário e Oscar Castro Neves, Luiz Eça, Luís Carlos Vinhas e Roberto Menescal. A colaboração com este último começa em 1960 e realiza algumas das composições bossanovistas que serão mais amiúde consideradas “típicas”, “hinos da bossa nova” – como *O barquinho*. Algumas de suas letras serão percebidas como próximas do concretismo, de que o verso “é sol, é sal, é sul”, do samba *Rio*, é o exemplo mais citado. No início de 1959 suas composições começam a chegar ao disco.²¹

Carlos Lyra (1936), sempre autor da parte musical das canções, mas que às vezes escreve também os versos, é o primeiro a despontar, entre os autores novatos. Em 1955, recebe aulas informais de Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), no apartamento deste em Copacabana. Trata-se de um dos mais prestigiosos violonistas brasileiros no campo da música popular. Foi possivelmente o primeiro patricio a apresentar-se como solista de violão no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1953, quando executou com a orquestra do Teatro o Concerto nº 2 para violão e orquestra, composto para ele por Radamés Gnattali. O fato de Lyra tê-lo procurado – e ter sido acolhido – serve-nos de indicação da firmeza do compromisso do futuro bossanovista com a atividade musical.²²

Lyra obtém já em 1956 a primeira gravação de composição sua, registrada por Sylvia Telles. Nesse ano, abre com Roberto Menescal um curso – “academia” – de violão, que funciona em apartamento emprestado por amigo, em Copacabana. Os dois logo conquistam clientela entre jovens da Zona Sul, suficientemente numerosa para lhes ensejar transferência para uma casa alugada, no mesmo bairro, no ano seguinte. A “academia” funciona como ponto de propagação de novas tendências de interpretação musical e do repertório inovador que os integrantes do grupo vão compondo, antes mesmo que cheguem ao disco. Uma segunda composição sua é gravada em 1957 pel’Os Cariocas. Em 1956-9, Lyra é reconhecido no âmbito do grupo jovem como o mais talentoso musicalmente.

No início de 1960, ele rompe com Bôscoli. As explicações mais encontradiças para essa atitude não são excludentes: remetem tanto à incitação de uma gravadora quanto a motivação ideológica. O grupo de Bôscoli mantém entendimentos com a gravadora Odeon, com vistas à produção de elepê coletivo, quando Lyra assina contrato com a Philips e grava um elepê individual, em que canta suas próprias composições em quase todas as faixas.

Ao mesmo tempo, havendo se aproximado de Nelson Lins e Barros, que o procurara para tomar lições de violão, Lyra, segundo outra explicação, abraça visão de mundo mais nacionalista e à esquerda, em oposição ao “reacionarismo” que vê em Bôscoli. Lins e Barros (1920-1966), irmão mais novo do “tenente” João Alberto, é nacionalista de esquerda, mais tarde – e talvez já então – filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Há indicação de que teria cumprido incomum percurso universitário para um brasileiro dessa época, mais ainda para um letrista de música popular: graduação na Queen’s University, de

²¹ Bôscoli (1994: 3-7, 15-8, 33-5, 58-60, 98, 103-4), Castro (1990: 123, 259-61), Cabral (2001: 36).

²² Antônio & Pereira (1982: 13, 72), Barbosa & Devos (1984: 54, 65, 78), Castro (1990: 114, 154).

Kingston, Ontario, Canadá, e pós-graduação pela Universidade da Califórnia, em Berkeley. Participa ativamente, em 1949, das articulações que conduziram à fundação do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, ao aproximar os físicos – principalmente César Lattes e José Leite Lopes – do esquema de poder político e econômico representado por seu irmão mais velho. Fora esse esquema, liderado por João Alberto, que sugerira e viabilizara a criação do CBPF. Pelo menos durante os anos 50, Nelson participa de eventos promovidos pelo Centro.²³

Lyra e Lins e Barros tornam-se parceiros musicais e o elepê de estréia do professor traz uma composição da nova dupla. Lyra também passa a compor em parceria com Vinícius de Moraes. Seu caminho para a esquerda se aprofunda e em 1961 entra para o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em seguida assume a direção musical do Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE).²⁴ Essa atuação política exprime-se principalmente em discos produzidos e encenações realizadas no âmbito do próprio CPC. No segundo elepê de Lyra (1961), se inclui uma que outra composição oriunda do trabalho no CPC, mas, diferente do que ocorrerá mais tarde com os artistas vinculados à estética nacional-popular, a “entoação” do disco não é panfletária e nem mesmo “engajada” ou “participante”.

Roberto Menescal (1937), além da academia fundada em sociedade com Lyra, inicia sua profissionalização formando conjunto instrumental para animar festas e bailes em clubes. Nasceu em Vitória, Espírito Santo, mas veio ainda na primeira infância com a família para Copacabana, onde se criou e se tornou tão carioca quanto os outros. No campo, de início é apenas músico – violonista-acompanhador, professor de violão, líder de conjuntos. Entra a compor em 1960, incentivado por Ronaldo Bôscoli, e é uma composição dessa dupla sua primeira canção a chegar ao disco, nesse mesmo ano.

Divide-se entre o papel de compositor e o de músico. Neste último, mantém seu próprio conjunto, com o qual acompanha cantores integrados à bossa nova e grava discos instrumentais, mas em ambas as situações prevalece uma intenção integradora, coletiva: os repertórios nunca são formados exclusiva ou mesmo predominantemente por suas composições. Nos três elepês instrumentais feitos pelo “Conjunto de Roberto Menescal” no selo Elenco, em 1963-6, as composições do líder são menos de um terço. A partir do final dos anos 60 e ao longo das duas décadas seguintes desenvolverá carreira de gravadora, colocando em segundo plano tanto o papel de compositor quanto o de músico.

A escolaridade desse grupo de autores, em média, é menor que a dos integrantes do segmento veterano. Mas, entenda-se, isso não configura diferença desvantajosa em termos

²³ V. Cabral (2001: 57), para o significado político da parceria entre Lyra e Lins e Barros. V. Lattes (1988), Lopes (sd) e Frota-Pessoa & Tiommo (1988: 11), para a participação de Lins e Barros na fundação do CBPF. Para participação em evento do CBPF, v. Toma & Araki (2005: 26). Para sua formação acadêmica, <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Nelson+Lins+e+Barros&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=био>. Acesso em: 1 fev. 2007. Para a filiação ao PCB, já em 1966, conforme Guarabyra (2004). Cabral (1966), para seu necrológio.

²⁴ Castro (1990: 128-31, 136, 199, 258-64) e Cabral (2001: 33, 48-50), que situa o começo da “academia” em 1957. V. tb. entrevistas de Lyra em Mello (1976: 112-3) e Barcellos (1994: 96-8); v. tb. Bôscoli (1994: 60-5, 103-4). Mais adiante, explorar-se-á a dimensão de *luta pelo poder simbólico* que impregna essa cisão.

de inserção social. Os novatos são, todos, integrantes da classe média da Zona Sul do Rio, moradores principalmente de Copacabana ou Ipanema, bairros onde vem se concentrando, por volta de 1960 e desde as décadas anteriores, o estrato médio-superior da sociedade do Rio de Janeiro. Com Menescal e Lyra ocorre algo semelhante ao que já experimentara Aloysio de Oliveira na geração anterior: são atraídos pela profissionalização musical e, concluindo o segundo grau, abrem mão do curso universitário. Não obstante a resistência que alguns jovens bossanovistas encontram na família para dedicar-se profissionalmente à música, o violão propicia-lhes ganhos que permitem dispensar a mesada paterna e demonstra que a atividade musical pode não ser “degradante”.²⁵

B. Os intérpretes

João Gilberto (1931), em 1957-8, não se encaixa exatamente nem entre os veteranos, nem entre os novatos. Diferente de todos os demais, não é carioca. Nasceu em Juazeiro, Bahia, de onde saiu em 1949. Nem por isso é culturalmente um “sertanejo”. É tão cosmopolita quanto os demais. É mais novo que Bôscoli, mas tem muito mais experiência musical. Entretanto, está, no início desse período, tão apartado dos meios musicais profissionais – rádios, gravadoras, boates, televisão – quanto os novatos, se não mais que eles. Em 1950, ano em que Jobim e Mendonça experimentaram seus primeiros engajamentos profissionais como músicos, Gilberto começara a cantar no rádio em Salvador, em troca de cachê. Ou seja, era remunerado por apresentação, sem a estabilidade do artista contratado.

Em 1951, já no Rio, integrara o conjunto Garotos da Lua, do qual fora então a voz principal (*crooner*), condição na qual participara de algumas gravações, atuara no rádio e em clubes. A peculiaridade desse papel é que a voz do *crooner* é ouvida no disco e no rádio, mas seu nome não aparece no respectivo selo nem é enunciado pelo locutor. Para o público, é uma voz sem nome, ou uma voz característica engolfada por um nome coletivo. Voltaremos a este tópico dentro em breve.

Demitido do grupo no início de 1952, fizera nesse ano, sem repercussão, seu próprio 78rpm; e, na interpretação de uma cantora estreante, por ele promovida, levava uma composição sua ao disco em 1953, mesmo ano de estréia, na cera, dos compositores Jobim e Mendonça. Porém, diferentemente destes, sua carreira se interrompera nesse ponto e ele não conseguira desde então acumular o menor *quantum* de capital simbólico. Ao contrário: deixara de ser um “jovem promissor” e vira-se constrangido a aceitar trabalhos “degradantes”, “humilhantes” para alguém que projeta ser grande artista e vem de uma família de posses. João é, entre sete irmãos e irmãs, o único a abandonar precocemente os estudos, ao fim do ginásio, em busca de consagração na carreira artística. Fizera-o contra a pressão paterna, cujas cobranças, agora, são por isso mesmo moralmente dolorosas. Nesse caminho descendente, em 1953-4 gravara *jingles* publicitários, cantara no coro e fizera figuração em espetáculo de teatro de revista, participara de festas particulares em que a única remuneração para seu trabalho era o acesso ao bufê.²⁶

²⁵ Mello (1976: 32, 52), Castro (1990: 127-9, 132, 136, 266), Cabral (2001: 29, 33-5).

²⁶ Castro (1990: 21-8, 65-73, 80-2, 149-51).

Derrotado na cidade grande, ausentara-se do Rio no início de 1955 e retornava agora, dois anos depois, dono de novo e inédito estilo de interpretação vocal-violonística, que, de acordo com o mais circunstanciado relato existente, João desenvolveu em isolamento do convívio artístico e profissional. Nesta nova etapa no Rio, volta a passar dificuldades – decorrentes da demora em obter o reconhecimento da legitimidade e das possibilidades comerciais de sua arte pelos que detêm o poder no âmbito dos veteranos, os dirigentes de gravadoras. Mas ainda assim recusa sistematicamente toda oferta ou possibilidade de trabalho que implique concessão estética ou que lhe pareça humilhação profissional, inclusive convites para trabalhar em boates, cujo público desatento e rumoroso deplora.

Do aperto econômico por que passa dá mostra o fato de em 1957-59 morar consecutivamente, e sempre de forma precária, como quem “vai ficando”, em residências de pelo menos seis diferentes amigos, das quais, à exceção da última, sai expulso ou constrangido. Mas, ao mesmo tempo, colhe o entusiasmo com que seu novo estilo de interpretação é recebido, sobretudo pelos interlocutores mais jovens e também por alguns veteranos, como Jobim. Seu círculo de relações vai paulatinamente se (re)constituindo, num arco que percorre desde a “turminha” até a “turmona”.

Quando, em março de 1959, sai seu primeiro elepê, Jobim escreve na contracapa que “João Gilberto é um baiano ‘bossa nova’ [que] em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores”. É um paradoxo: um virtual desconhecido do público já exerce influência sobre “toda uma geração”, quando ainda mal começa a pôr em disco sua nova forma de interpretar. Por essa afirmação de Jobim, poder-se-ia dizer que Gilberto é o profeta weberiano de uma nova mensagem e entender seus três primeiros discos dentro do novo estilo como nova tradução da bíblia musical.²⁷

Na dinâmica entre os dois grupos que contribuem mais diretamente para a emergência da bossa nova, se a intervenção de João Gilberto não é o fator decisivo para ensejar a união dos novatos com os veteranos, levando-os a constituir uma única posição no campo, certamente tem o condão de acelerar esse processo, na medida em que se faz aceito e respeitado ao mesmo tempo em ambos os grupos e em que torna-se um dos elos entre eles, o primeiro elo efetivo, aliás. Desde o primeiro de seus três elepês lançados em 1959-61, grava composições tanto dos novatos quanto dos veteranos. Para várias delas, seja de uma ou de outra origem, é o primeiro intérprete em disco.²⁸

²⁷ Relato jornalístico-biográfico do caminho trilhado por João Gilberto em sua recuperação, da recepção que seu novo estilo obteve no Rio e das últimas provações antes do reconhecimento público, está em Castro (1990: 137-9, 145-66, 168-73, 178, 206-7, 212-15). Análise musicológica dos elementos constituintes da “batida de João Gilberto”, com indicação das fontes em que o artista provavelmente buscou-os, dentre enunciações no campo da música popular, e de como os refundiu, está em Garcia (1999: 25-76). Medaglia (1966: 63) atribui a condição de “bíblia” aos discos de João Gilberto lançados em 1958-61. Severiano & Mello (1998: 49) chamam-nos “vital trilogia estabelecadora dos padrões característicos da bossa nova”.

²⁸ Pinheiro (1992: 32) qualifica João Gilberto como *ponte* entre os autores e artistas que “já detinham uma prática profissional no mercado de canções” e aqueles outros que ainda aspiravam a tal condição. Bôscoli (1994: 81) usa a mesma palavra. Carlos Lyra, entrevistado em novembro de 1996 por Luiz Roberto Oliveira, diz “elo de ligação”, cf. <<http://www.jobim.com.br/clyra/lyra.frame.html>>. Acesso em: 29 mar. 2007.

Lançar composições inéditas de autor em plena fase de consagração, como o Antonio Carlos Jobim de 1958-9, é sinal de prestígio: significa que foi o preferido de autor cujas canções estão sendo crescentemente disputadas. Mas lançar composições inéditas de autores desconhecidos ou quase desconhecidos é aposta e, portanto, sinal de audácia. Todos os novatos são admiradores do compositor Antonio Carlos Jobim. Ver suas próprias composições estrear em disco junto com o lançamento de novas obras do reverenciado autor de canções que eles próprios tiveram por modelo é experiência que se aproxima do rito de passagem.

O primeiro elepê de João Gilberto apresenta três composições de Jobim, duas delas em primeira gravação, e três de Carlos Lyra – todas inéditas – além de duas composições do próprio intérprete. No segundo elepê, lançado em abril de 1960, as composições de Jobim dominam: são seis (metade das faixas), mas nenhuma está sendo lançada aí. Uma é da autoria do próprio João Gilberto e três são de autores menos experientes, embora apenas uma delas venha do grupo integrado à bossa nova carioca. A audácia maior desse disco é a gravação de *O pato*. Os autores dessa composição não são jovens, nem, muito menos, integrados aos grupos da bossa nova. Mas são estreadores em disco. E o que se ouve no fonograma é em larga margem invenção de João Gilberto. No terceiro álbum, lançado em outubro de 1961, há três composições de Jobim, sendo uma inédita, duas de novatos e duas de novato “promovido”: Carlos Lyra, que agora é parceiro de Vinicius de Moraes, o que configura o estabelecimento de nova ponte entre os jovens e os veteranos.

Por outro lado, dos 36 fonogramas que integram esses três discos, pouco menos de um terço (11) é constituído de composições de autores estabelecidos nas décadas anteriores, a maior parte delas lançadas na primeira metade dos anos 40. Trata-se, portanto, diferentemente do que ocorreria se suas escolhas recaíssem sobretudo em canções mais recentes ou mais “modernas”, de composições a que não se pode imputar o rótulo de “precursores” da nova estética. Recebem agora a abordagem característica de João Gilberto, que com isso procura marcar o novo estilo musical como realização não apenas de autores que elaboram novo repertório de canções, mas também como contribuição autoral do intérprete, pois essas canções parecem tornar-se, em sua apresentação, substancialmente diferentes do que haviam sido nas gravações anteriores.

Dessa forma, o cantor se faz de ponte não apenas entre os repertórios dos novatos e dos veteranos, mas se coloca também como passagem entre a “tradição” da música popular brasileira e o novo estilo. Mais que isso, nessa condição ele se propõe como operador da *seleção* da parcela do repertório “antigo” que, segundo seu critério – isto é, sua *inteligência* –, se torna apropriável no âmbito da nova estética. João renova, isto é, modifica a “tradição”. Funciona aí o princípio foucaultiano da *recorrência*, segundo o qual...

“...todo enunciado compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas. Ele constitui seu passado, define, naquilo que o precede, sua própria

filiação, redesenha o que o torna possível ou necessário, *exclui o que não pode ser compatível com ele*”.²⁹

As inclusões e exclusões do que – e de quem – é compatível com a estética bossanovista são o núcleo das lutas por poder simbólico inseparáveis da emergência dessa estética e de seu impulso para triunfar como novo padrão de gosto legítimo no campo da música popular.

O primeiro elepê de João Gilberto foi considerado êxito comercial para um cantor de prestígio. Teria alcançado 35 ou 36 mil exemplares no primeiro ano, ao passo que os discos 78rpm dos cantores mais populares do selo Odeon, então classificados como “sentimentais” e que hoje seriam chamados “bregas” – Anísio Silva e Orlando Dias –, vendiam mais de 100 mil exemplares. Os 78rpm de Lúcio Alves vendiam até 5 mil exemplares e os de Sylvia Telles, até 10 mil. Os discos dos artistas de prestígio vendiam-se mais lentamente – ou, por outra, tinham uma “vida comercial” mais duradoura –, enquanto os populares encontravam demanda mais imediata, ensejando retorno mais rápido para o capital investido na produção do fonograma e respectiva matriz.³⁰

Entretanto, esse êxito de João é incerto no início. O primeiro 78rpm não repercutiu de imediato. Apenas pelo esforço da sucursal paulista da Odeon e graças à adesão entusiástica de uns poucos disquês paulistanos, possivelmente incentivados pela gravadora, o disco chega a fazer sucesso em São Paulo. Só no final do ano chega à lista dos mais vendidos também no Rio.³¹

Sylvia Telles (1934-1966) cumpre, nos primeiros anos de carreira, rápida trajetória ascendente, que de certa forma é oposta à que João Gilberto percorreu em 1950-8. Ela entra no campo como integrante de grupo que viria a ser parte da “turminha”, mas passa para o círculo dos veteranos antes da reunião dos dois grupos. Seu círculo imediato fora de início formado por Mário Telles, seu irmão mais velho e eventual letrista da bossa nova, e pelos violonistas Candinho, namorado e futuro marido, e Carlos Lyra. Candinho, como Lyra, toma aulas particulares com Garoto em 1955.³²

Uma apresentação isolada, em que canta acompanhada por Candinho em casa noturna de Copacabana que permite “canjas” de amadores, enseja a Sylvia convite para participar de espetáculo de teatro de revista, no qual apresenta-se com tanto êxito que a curta experiência de palco lhe abre o caminho para gravar o primeiro disco, na Odeon. Há indicação de que, à mesma época, apresenta-se em local de prestígio, o Automóvel Clube, na Cinelândia, tendo ao lado o violão de Garoto.³³ Torna-se a “cantora revelação” do ano, na avaliação de alguns críticos. Candinho também se sobressai, nos mesmos números de teatro e disco, acompanhando-a ao violão. Essa visibilidade lhe propicia emprego em emissora de

²⁹ Foucault (1969: 141). *Grifamos*.

³⁰ Castro (1990: 190-1), Cabral (1997a: 160).

³¹ Castro (1990: 184-90). Um dos radialistas premiava com 10 discos o ouvinte que conseguisse cantar *Chega de saudade* ao telefone.

³² Candinho é José Cândido de Mello Mattos Sobrinho (1934).

³³ Contratado da Odeon desde 1949, é possível que Garoto tenha intercedido para Sylvia Telles ali fazer seus primeiros registros em disco.

rádio. Casam-se e são contratados para ancorar programa musical, concebido para eles na nascente televisão carioca. Todos esses lances ocorrem dentro do ano de 1955 e indicam-nos a relativa facilidade de acesso profissional dessa moça de classe média à televisão que só serve a estratos dessa classe.

Na Odeon, Sylvia encontra Jobim, que pouco depois assume, por curto período, a direção artística. Em junho de 1956, grava *Foi a noite*. Aloysio de Oliveira, recém-chegado dos Estados Unidos e contratado há pouco para a direção artística, impressiona-se com a modernidade da composição, do arranjo orquestral e da cantora, que a partir daí é por ele e Jobim escolhida para ser a principal lançadora das canções feitas por este em parceria com Mendonça, com Vinicius, Marino Pinto e com o próprio Aloysio, que em 1959 passa a fazer letras para temas de Jobim e vem a tornar-se o segundo marido de Sylvia, nessa mesma época. Em 1958-9, quando a Odeon mobiliza seus contratados mais modernos para reforçar o elenco das apresentações da bossa nova, Sylvia Telles já é parte da “turmona”. Seus três primeiros elepês, de 1957 a 1959, trazem 22 composições de Jobim – muitas das quais o público ouve pela primeira vez em sua voz – e mais seis de autores que quase sempre são considerados “precursores” da bossa nova. Mas esses discos não registram nenhuma composição da “turminha”.³⁴

Alaíde Costa (1935) em 1958-9 também está, sob certo ângulo, entre os veteranos. No primeiro espetáculo a reunir *turminha* e *turmona*, o I Festival de Samba Session, realizado em setembro de 1959, será sua a apresentação mais aplaudida pela platéia de estudantes. E esse êxito em parte se explica por seu domínio de palco e microfone. Todavia, seu *status* é de algum modo inferior. Tudo em sua carreira até esse momento evidencia origem mais modesta – na comparação com os demais integrantes desse grupo que aqui se analisa – e ascensão mais difícil. O apelido *Ameixa*, alusão à cor de sua pele, é possivelmente um dos índices de dificuldades que enfrenta e de barreiras que terá que superar, entre elas, talvez, a de triunfar usando o próprio nome. Vem do bairro de São Cristóvão, cujo auge de prestígio data do período de D. Pedro II e que, nos anos 40 e 50 do séc. XX, abriga famílias de artesãos e pequenos funcionários.

Começara na música muito precocemente, em programas radiofônicos de calouros infantis, a partir dos quais se profissionalizara no próprio rádio. O primeiro emprego fixo fora como *crooner* de orquestra em salão de danças no Centro do Rio, em 1956.

A diferença entre os papéis de cantora e de *crooner*, em termos de poder simbólico, é significativa. A cantora solista é artista de alguma fama que se faz acompanhar por orquestra e que participa da escolha do próprio repertório e da definição do arranjo musical, adaptado ao seu timbre e extensão vocal. A *crooner* é uma integrante do grupo e está subordinada ao dirigente, o maestro da orquestra – que muitas vezes é o patrão –, e canta o que lhe é determinado, adaptando-se ao repertório e ao arranjo existente. A dimensão de *intérprete*, que se associa à noção de variação individual perceptível, quanto à maneira de

³⁴ Castro (1990: 112-5, 157-8, 217), Cabral (1997a: 119). As discografias foram levantadas nos sítios virtuais <<http://www2.uol.com.br/cliquemusic/>> e <<http://www.sombras.com.br/>>, cotejadas com as de Cabral (1997a: 447-544) e Jobim, Alencar & Severiano (1996). A fonte da discografia em 78rpm é a base de dados da Fundação Joaquim Nabuco, em <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>.

cantar uma canção, resta bastante limitada no papel de *crooner*. Sua condição é de peça substituível, em que a eventual substituição não altera significativamente a identidade do grupo perante o público.

Atuar como *crooner* não é necessariamente etapa inicial da carreira de cantora. Muitas vezes, é o limite máximo que a candidata a artista consegue alcançar. Em 1958, embora experiente e já havendo deixado para trás esse papel, Alaíde está ainda em fase inicial de capitalização, de acumulação de prestígio. Ela já grava há dois anos, portanto há quase tanto tempo quanto Sylvia Telles, mas começara num selo menos forte, o nacional Mocambo. E, mais importante, em 1958 ainda não chegou ao elepê.³⁵

Está se processando seletiva e lentamente nos domicílios brasileiros a substituição dos toca-discos 78rpm pelos aparelhos que reproduzem discos de microsulco. A substituição é relativamente rápida em segmentos superiores da pirâmide social estratificada pela renda, fenômeno que também se caracteriza por certa concentração geográfica.³⁶ Os novos aparelhos são mais caros e sofisticados: devem ser capazes de reproduzir discos de 3 diferentes diâmetros, seus pratos devem ser capazes de rodar em três velocidades e as cabeças fonocaptoras devem ser equipadas com duas agulhas. São, todas, respostas a características do mercado em transição lenta, pois ainda circula uma variedade de discos que requerem ora uma, ora outra dessas capacidades.

E há mais. Tendo sido o elepê em parte concebido como resposta da indústria fonográfica ao advento da televisão, esses aparelhos costumam ser capazes de reproduzir vários discos em seqüência, pois é dessa forma que se tornam opção competitiva para a programação da tevê, caracterizada pela continuidade ao longo das horas. E a reprodução em seqüência implica automação eletro-mecânica de alguma precisão.

Já sujeitos à concorrência dos rádio-receptores, que oferecem música e outras formas de entretenimento a custos muito menores, os toca-discos, quanto mais caros, mais restritivos são no que concerne ao público. Esses aparelhos são então tratados no comércio e na propaganda como item de luxo e expostos nas salas das famílias afluentes como signo de modernidade e distinção. Em vez de clubes e outros locais mais ou menos públicos, é quase sempre nas residências, ao som fornecido por esses aparelhos de porte, que transcorrem as reuniões e festas dos jovens desse estrato social *distinto*, de classe média superior.³⁷

³⁵ Ventura (2006), Dreyfus (1999: 37-8, 43), Castro (1990: 227, 259-61, 363-5), Silva (2002: 272-4). Discografia obtível em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>> e sítios virtuais já citados.

³⁶ Dados sobre concentração da posse de aparelhos toca-discos nos estratos sociais de maior renda e em determinadas regiões, colhidos na PNAD de 1972, são apresentados e discutidos no *Apêndice estatístico*.

³⁷ Para a relação entre o advento da tevê e o do disco de microsulco, entendida como manifestação de processo de “simbiose competitiva” entre os ramos da indústria do entretenimento, v. Chanan (1995: 66-7, 92-4). Em julho de 1958, os grandes aparelhos de reprodução de discos apareciam em destaque nos anúncios de página inteira de lojas de eletrodomésticos nas edições dominicais do *Jornal do Brasil*. E nos cadernos de classificados desse jornal havia uma seção em que era comum ver anunciados com realce – isto é, em tipos maiores, que implicam pagamento de valor mais alto para sua inserção do que os anúncios comuns – aparelhos estrangeiros, apresentados como novos ou “em perfeito estado”, o que sugere a existência de animado comércio informal de itens importados de maneira menos regular. Ao final dos anos 60, anúncios coloridos de página dupla da fábrica Philips em revistas semanais ainda conferiam menos espaço aos televisores do que aos aparelhos de som, cf. *Veja*, nº 15, 18 dez. 1968, págs. 34-5.

Integrada nessa tendência, e sendo apenas um ano mais velha que Alaíde, Sylvia Telles grava em 1958 seu segundo elepê. Outras cantoras de prestígio lançam até dois álbuns por ano, nesse período.³⁸ As composições de Jobim vão sendo registradas cada vez mais no formato elepê e menos em discos de 78rpm. Em 1956, as novas gravações dessas obras haviam sido apresentadas em 11 discos do padrão antigo e 3 da nova tecnologia (com 11 e 8 fonogramas de composições jobinianas, respectivamente). Em 1958, elas comparecem em apenas 14 discos de 78rpm, contra 36 elepês (14 e 71 fonogramas, respectivamente). Ou seja, de uma proporção de quase 3:2 a favor do 78rpm, em dois anos esses registros fonográficos passaram para a proporção 5:1, em favor do elepê.³⁹

Portanto, em termos de acumulação de prestígio, a carreira fonográfica de Alaíde está “atrasada” em 1958. A cantora só chegará ao elepê no ano seguinte, após sua adesão à bossa nova, trazida por João Gilberto. Isto é: participar da bossa nova dá-lhe acesso a patamar superior na carreira artística, propicia-lhe valorizado lote de capital simbólico. Mas esse passo só será dado noutra gravadora, a RCA Victor, subsidiária do grupo norte-americano homônimo.

Na vertente fonográfica da bossa nova e da música popular brasileira “moderna” em geral, a RCA é apenas ancilar. Seus dirigentes não têm “visão de conjunto” do campo, nem estratégia de ocupação da posição que nele responde pela renovação. A contratação de Alaíde é aposta isolada. De 1959 a 1961, a cantora lança oito discos de 78rpm, três compactos duplos e três elepês pela RCA. Numerosos são os autores novatos – Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, os irmãos Oscar e Iko Castro Neves, Candinho, Chico Feitosa, João Donato, Geraldo Vandré e o Baden Powell anterior à formação da parceria com Vinicius de Moraes – que têm músicas lançadas em disco por ela nesse triênio. Também grava Jobim – seis títulos, ao todo –, mas não será lançadora de composições dele.⁴⁰ Sua capitalização tardia e de alguma forma inacabada ainda se exprime pela mudança para São Paulo em 1960. Motivada por casamento, a mudança também é caracterizada pelo fato de essa cidade dispor de postos de trabalho menos disputados, e menos prestigiosos em âmbito nacional.⁴¹

3. Ser ou não-ser bossa nova

Cabe-nos agora proceder a levantamento de outros ocupantes do território da bossa nova, cuja associação com essa estética tende a ser negada ou obscurecida pelo senso comum. Para constituir uma amostra, recorreremos a eventos e relatos da época da emergência e consagração do novo estilo, nos quais a associação entre este e os atores foi claramente afirmada. Recuperar e analisar os processos que conduziram de sua anterior inclusão à sua eventual exclusão afigura-se para nós procedimento promissor. Esperamos que esse proce-

³⁸ Maysa, um ano mais jovem que Alaíde, lança dois discos ao ano em 1958-61, cf. discografia em <<http://www.sombras.com.br/>>, acesso em 31 mar. 2007; para a de Elizeth Cardoso, v. Cabral (1997b: 377-84).

³⁹ Nossa análise, sobre dados providos por Jobim, Alencar & Severiano (1996: 285-91).

⁴⁰ Alaíde, entrevistada nos anos 90 por Dreyfus (1999: 67), conta que seu terceiro e último elepê na RCA só teve apoio parcial da gravadora, que não pagou os músicos por ela escolhidos fora do elenco da casa.

⁴¹ Ventura (2006), Dreyfus (1999: 91). Silva (2002: 273) data de 1962 a mudança para S. Paulo.

dimento permita estabelecer aproximadamente as fronteiras desse fenômeno estético-discursivo.

A amostra é formada a partir de:

1) participantes do “Primeiro Festival de Samba-Session”, realizado no anfiteatro da Faculdade Nacional de Arquitetura, situada na avenida Pasteur, no bairro da Urca, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, em setembro de 1959;

2) participantes do “Segundo Comando da Operação Bossa Nova”, apresentação feita no auditório da Escola Naval, no Castelo, bairro do centro do Rio, em novembro do mesmo ano;

3) texto da reportagem de 10 páginas sobre a bossa nova, publicada em fevereiro de 1960 em *O Cruzeiro*, então o órgão de imprensa de maior tiragem no país; a reportagem foi dirigida à identificação dos autores e intérpretes do novo estilo musical;

4) participantes do espetáculo “A noite do amor, do sorriso e da flor”, também realizado no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, em maio de 1960;

5) participantes do espetáculo realizado nessa mesma noite, no auditório da Pontifícia Universidade Católica (PUC), no bairro da Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro;

6) participantes do *show* promovido no Carnegie Hall, de Nova Iorque, em novembro de 1962;

7) nomes incluídos na posição bossanovista na matéria “de combate”, redigida como testemunho pessoal por Ronaldo Bôscoli na revista *Fatos & Fotos*, em dezembro de 1962; e

8) os nomes identificados à nova estética no ensaio de Brasil Rocha Britto, primeira tentativa de abordagem sistemática do novo estilo em termos técnicos, publicado em outubro-novembro de 1960.⁴²

O inventário das inclusões de nomes de autores e intérpretes, dados em cada caso como pertinentes à estética bossanovista, aparece no Quadro 5, na próxima página. A lista de que se compõe o Quadro contém apenas os nomes não-consensuais. Excluimos, por serem redundantes, aqueles cujo pertencimento à bossa nova – ou vice-versa – é inteiramente consensual, não importando a fonte consultada, e que situamos no núcleo denso da posição.

⁴² Republicado em Campos (1968: 13-36). Não encontramos informação sobre Rocha Brito em Marcondes (1998), no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, em <<http://www.dicionariompb.com.br/>>, acesso em 14 Feb 2007, nem na versão impressa deste último, Albin (2006). Campos (1968: 8) declara-o “musicólogo”, com a credencial de haver estudado com Koellreuter. Nas menções de seu nome em páginas universitárias na *internet*, todas referidas a esse artigo, Brito ora é qualificado de “crítico”, ora de “músico”.

QUADRO 5
Autores e intérpretes associados à bossa nova em 1959-62⁴³

Artistas	(1) FacArq59	(2) EscNav59	(3) Cruz60	(4) FacArq60	(5) PUC60	(6) Carnegie62	(7) Bôscoli62	(8) BRB60
Agostinho dos Santos						xxx		xxx
Ana Lúcia						xxx		xxx
Astrud Gilberto				xxx				
Baden Powell								xxx
Billy Blanco	xxx							
Bola Sete						xxx		
Caetano Zamma				xxx		xxx	xxx	xxx
Carlos Queiroz								xxx
Carmen Costa						xxx		
Chico Feitosa	xxx		xxx	xxx		xxx	xxx	xxx
Claudette Soares				xxx			xxx	
Claudio Miranda						xxx		
Dolores Duran	xxx							xxx
Dori Caymmi							xxx	
Dulce Nunes		xxx	xxx					
Elza Soares				xxx			xxx	
Geraldo Cunha								xxx
Johnny Alf				xxx			xxx	
José Paulo						xxx		
Juca Chaves					xxx			
Lenita Bruno								xxx
Lúcio Alves		xxx					xxx	xxx
Luely Figueiró								xxx
Luís Carlos Vinhas	xxx		xxx	xxx				
Luiz Bonfá			xxx			xxx		
Marisa (“Gata Mansa”)								xxx
Maysa							xxx	xxx
Milton Banana						xxx		
Nana Caymmi			xxx					
Nara Leão		xxx	xxx	xxx			xxx	xxx
Norma Bengell	xxx	xxx		xxx			xxx	xxx
Normando Santos	xxx		xxx	xxx		xxx	xxx	
Os Cariocas							xxx	xxx
Oscar Castro Neves		xxx	xxx		xxx	xxx	xxx	xxx
Pacífico Mascarenhas			xxx					
Pedrinho Mattar				xxx			xxx	
Roberto Freire								xxx
Rosana Toledo				xxx			xxx	xxx
Sergio Mendes						xxx		
Sérgio Ricardo			xxx	xxx		xxx	xxx	xxx
Sonia Delfino								xxx
Tamba Trio		xxx	xxx				xxx	
Toninho Botelho	xxx							
Trio Irakitan				xxx			xxx	
Vera Brasil								xxx
Vera Lúcia								xxx
Walter Santos			xxx					

No exame a que procederemos nesta seção – que também trata de “perdedores”, isto é, de artistas que não “marcaram época” e cujas pegadas do percurso no campo foram por isso mesmo se esmaecendo nas últimas décadas – é inevitável que demos importância aos registros fonográficos, pois tendem a constituir “prova verificável”. Da mesma forma, avultará o recurso a textos de época e manifestações orais documentadas.

⁴³ Para as colunas 1, 2, 4 e 6, a fonte é Castro (1990: 225-7, 229-30, 236-7, 263-6). Para a coluna 5, Cabral (2001: 50), Castro (1990: 264) e Bôscoli (1994: 64). Para a coluna 7, Bôscoli (1962b). Para a 8, Brito (1960: 36). Oito das dez páginas da matéria de *O Cruzeiro* estão reproduzidas na seção *Clipping*, visitável a partir de <http://www.antoniocarlosojobim.org/site/acervo_flash.html>; nosso acesso em 19 fev. 2007.

Isto, porém, coloca pelo menos três tipos de limitação ao fundamento empírico da pesquisa. Em primeiro lugar, o acesso a registros fonográficos é em muitos casos difícil. São numerosos os discos que hoje, e há longo tempo, permanecem “fora de catálogo” e estão ausentes de coleções acessíveis, mas cuja audição seria relevante para embasar adequadamente as análises de situações e percursos.

Em segundo lugar, tampouco são seguras as atribuições de data de lançamento das gravações. Essa ressalva se aplica a discos de quase todos os artistas. Informações prestadas pelas fontes aparentemente mais consolidadas, inclusive sítios virtuais de artistas ou a eles dedicados por admiradores, são por vezes inconsistentes umas com as outras e até em si mesmas. E essas datas são duplamente importantes. Para os artistas porque, nas disputas de legitimidade, a precedência costuma ser critério relevante; para nós, além disso, porque sugerem os laços que podem ter existido a cada momento e que, em relatos posteriores, são muita vez esmaecidos, deslocados ou omitidos. As informações providas por artistas, seus biógrafos e admiradores são, em suma, recursos empregados nas lutas simbólicas em que os artistas estão ou estiveram envolvidos. Por isso, tanto na forma quanto no conteúdo costumam ser preparadas apropriadamente a tais escaramuças.

Em terceiro lugar, mesmo que tivéssemos acesso a tudo o que ficou gravado, ainda assim só chegaríamos a uma parte do que informava e condicionava as escolhas dos atores naquelas situações. Abordaremos essa limitação ao analisar, adiante, o percurso da cantora Claudette Soares.

Para reduzir as perdas decorrentes dessas dificuldades de acesso à empiria, procuramos, em primeiro lugar, ouvir o máximo de registros fonográficos de época, tanto em discos de vinil e cedês quanto em sítios de internet que os disponibilizam, especialmente as coleções de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão, acessíveis no sítio do Instituto Moreira Salles.

Em segundo lugar, reunimos elevado número de relatos, de fontes primárias e secundárias, de época e posteriores, para possibilitar o cruzamento de informações sobre os mesmos eventos e situações. Pretendemos assim identificar com razoável precisão: a que se referem; o que dizem, o que querem dizer e o que omitem; e identificar seus lugares de fala, em face das oposições e disputas de que fazem parte. Nosso propósito é reconstituir o melhor possível as situações vividas pelos atores, para que possamos ensaiar respostas às perguntas sobre como eles imaginam o Brasil e como eles manejam as alternativas de posicionamento discursivo em face dessa comunidade que imaginam como sendo o Brasil.

No que toca às discografias, recorreremos intensiva e criticamente às possibilidades da *internet*, como já ficou delineado na indicação de fontes na seção anterior. É principalmente o cruzamento das informações coletadas de várias fontes que pode nos propiciar alguma segurança de haver estabelecido um dado com firmeza.

Quanto a informações impressas em periódicos, procuramos sempre que possível localizar a própria edição do periódico. Mas tivemos que utilizar transcrições lançadas em fontes intermediárias nos muitos casos em que, com os meios de que dispúnhamos, não foi

possível chegar à fonte primária. Esses cuidados, cruciais nesta seção, foram observados na coleta e análise de toda a empiria.

Desde o artigo de Brasil Rocha Brito sobre bossa nova, acumularam-se, na academia e fora dela, abordagens desse fenômeno estético preocupadas ora (i) em discernir o que é e o que não é bossa nova, ora, ao contrário, mais votadas a (ii) demonstrar as conexões entre uma percepção de bossa nova e outros estilos musicais, de modo a de alguma forma desmanchar ou diminuir a nitidez das fronteiras que, segundo os primeiros, separam a bossa nova “do resto”.⁴⁴

Neste estudo queremos reafirmar e demonstrar a ruptura, mas principalmente queremos examinar as lutas das quais as afirmações de ruptura ou continuidade são manifestações. Nosso critério não é primordialmente o estético, embora tenhamos que estar atentos à dimensão estética das enunciações. Nosso critério é social e ideológico, entendendo ideologia como conjunto de idéias articuladas, com maior ou menor elaboração crítica, num sistema de orientação da prática social do ator. A dimensão estética das enunciações é para nós, neste estudo, principalmente uma forma específica de expressão ideológica e cumpre socialmente funções de distinção.

Queremos entender e explicar como se comportam os atores inscritos em suas situações e contextos sociais e, nesta seção, muito especificamente, queremos compreendê-los e explicá-los em sua relação com a bossa nova, dentro de uma abordagem dinâmica de espaço e tempo.

Das oito listas a que recorreremos para formar nossa amostra de autores e intérpretes associados à bossa nova (Quadro 5), a fornecida por Rocha Brito é a mais numerosa. Mas ele próprio adverte que “nem todos os cantores que *procuram se integrar* na BN conseguem realizar-se com felicidade dentro da nova concepção”, pois “há ainda um componente tradicional” não “superado” na sua técnica de enunciação do canto. João Gilberto parece-lhe “o intérprete-cantor que melhor tipifica a concepção BN”, cujo “canto é isento de *demagogia expressiva*”. Ressalvando explicitamente apenas Sérgio Ricardo, Brito, cujo texto é do segundo semestre de 1960, entende que falta a vários outros cantores bossanovistas “uma libertação completa do operismo, da pirotécnica interpretativa”. Ao mesmo tempo, reconhece valor na “diversidade de estilos interpretativos”, pois “representa um fator de enriquecimento” para essa proposta estética.⁴⁵

⁴⁴ Enfoques “separadores” são, por exemplo, os de Brito (1960), Medaglia (1966) e Castro (1990). De outro lado, procuram enfatizar conexões, por exemplo, Cabral (1997a, 2001), Gava (2002) e Poletto (2004) – dedicando-se este último a demonstrar a modernidade do cancionário jobiniano gravado até 1958. Abordagens que buscam os dois enfoques nos parecem, por exemplo, as de Napolitano (1999: 23-40) e Garcia (1999). Este último, não obstante seu entusiasmo pela estética bossanovista, tanto indica a ruptura instituída quanto as conexões dessa estética, tal como corporificada nas enunciações de João Gilberto em 1958-61, com manifestações anteriores. O primeiro tanto afirma a ruptura quanto indica a ampliação das fronteiras ideológicas de enunciações bossanovistas em gravações de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, já em 1960.

⁴⁵ Brito (1960: 33). *Grifamos*.

Seu critério é estético-musicológico. Tem sido reiterado, com maior ou menor desenvolvimento, por diversos autores e tende a se erigir em definição canônica do estilo.⁴⁶ Sua abordagem não nos servirá de “verdade” sobre a bossa nova, mas de parâmetro a que nos referiremos ao descrever os percursos dos diversos atores.

Pois não se trata de estabelecer aqui quem é ou não é bossa nova, ou de fazer “re-censeamento” de quem é. Haverá, por exemplo, autores e intérpretes importantes, facilmente vinculáveis à bossa nova, que não foram apanhados na malha de relatos e abordagens que serviram de base à elaboração do Quadro 5. E haverá também, incluídos nesse Quadro, atores que tendem a parecer estranhos a essa estética, de acordo com o senso comum hoje prevalecente. Contudo, eles foram aí colocados por importantes atores presentes e intervenientes nos fatos e nas lutas simbólicas da época de emergência e consagração dessa estética. Não consideramos sua inclusão um “equivoco”, mas importante sinal. O fato de hoje parecerem estranhos à noção que se possa ter do que seja ou não seja bossa nova é para nós de grande interesse.

Trata-se aqui portanto de delimitar esse conjunto como amostra dos atores presentes no campo em 1958-62 – nos papéis de autor e de intérprete – e desenvolver análise exploratória da teia de relações de que participavam, do capital que chegavam a acumular (e perder), dos dilemas que enfrentavam, dos condicionamentos a que estavam sujeitos e das escolhas que fizeram, de modo a reconstituir o mais possível a dinâmica do campo, na perspectiva da posição de maior prestígio artístico. Para tanto, recuperaremos a traços largos os percursos desses artistas, isto é, seus movimentos no *espaço* e no tempo, distribuindo-os entre grupos classificados segundo o grau de identificação com a – ou de pertencimento à – posição da bossa nova e dando atenção ao ponto em que a posição se encontra em relação a esses movimentos.

Na noção de *espaço* incluímos duas dimensões: a geográfica e a simbólica. Isto é, os atores tanto deslocam-se geograficamente – do Rio para São Paulo, da Zona Norte para a Zona Sul – quanto simbolicamente, ao transitar entre territórios controlados por diferentes posições no campo ou entre “bairros periféricos” e “bairros centrais” do território da posição.

A. Os que não ocupam a posição

O questionamento com que abrimos este capítulo tem por finalidade estranhar noções assentes sobre o que seja e o que não seja bossa nova. Trata-se, nesta subseção, de explorar as fronteiras do território controlado pela posição da bossa nova, verificar as barreiras e porosidades desses limites. Para tanto, centraremos aqui nosso exame nos artistas que se mostram mais prontamente desvinculáveis da posição. Uma rápida análise desses casos pode nos propiciar alguma compreensão da dinâmica da posição, do campo e de sua inserção no espaço social.

⁴⁶ Variações e desenvolvimentos das postulações de Rocha Brito encontram-se, por exemplo, em Medaglia (1966: 63ss) e Garcia (1999: 81-2). Uma crítica de Brito e Medaglia está em Pinheiro (1992: 35-8).

De fato, podemos com facilidade argüir a vinculação de alguns dos 47 nomes listados em nossa amostra à posição constituída no campo da música popular brasileira pela bossa nova. Em alguns casos, podemos até mesmo questionar seu pertencimento ao campo. Há (i) os que têm sua inclusão causada por motivo fortuito. Há (ii) o caso em que só se consegue reunir informação tão apoucada que não é possível analisar com alguma consistência a sua atuação no período de emergência e consagração da bossa nova (1958-62). Há (iii) os que atuaram principalmente em outros campos e apenas episodicamente se dedicaram à música popular. E há também (iv) os que, atuando inequivocamente no campo da música popular, têm vinculação demasiado tênue com a posição.

Parece-nos bastante fortuita a inclusão em nossa amostra da cantora Carmen Costa e do percussionista José Paulo: faziam parte do grupo do violonista Bola Sete e o acompanharam no espetáculo do Carnegie Hall. Já a situação do próprio Bola Sete requer análise em separado, que se faz mais adiante, noutra subseção.

Também participante desse espetáculo, o cantor Claudio Miranda tem discografia muito escassa. João Gilberto parece ter sido a ponte de sua vinculação à bossa nova nesse episódio. Mas os dados a seu respeito são tão ralos que é como se não houvesse desenvolvido propriamente uma carreira profissional na música. Ainda que permitam supor ligação efetiva com a bossa nova, não ensejam análise sociológica e nem mesmo musical, mercê da quase total inacessibilidade aos seus registros gravados.⁴⁷

QUADRO 5A
Os que não ocupam a posição

Artistas	FacArq59	EscNav59	Cruz59	FacArq60	PUC60	Carnegie62	Bôscoli62	BRB60
Caetano Zamma				xxx		xxx	xxx	xxx
Carlos Queiroz								xxx
Carmen Costa						xxx		
Claudio Miranda						xxx		
José Paulo						xxx		
Lenita Bruno								xxx
Luely Figueiró								xxx
Norma Bengell	xxx	xxx		xxx			xxx	xxx
Roberto Freire								xxx
Sonia Delfino								xxx
Toninho Botelho	xxx							
Trio Irakitan				xxx			xxx	
Vera Lúcia								xxx

O autor Carlos Queiroz a que Brito se refere é provavelmente Carlos Queiroz Telles (1936-1993), que foi principalmente poeta e dramaturgo. Próximo dele está Roberto Freire, identificado por Rocha Brito como autor, mas que bem pouco desempenha esse papel por volta de 1960. Mais tarde, será muito atuante na consolidação da estética nacional-popular,

⁴⁷ V. Cabral (1997a: 192-3) e coluna de Sylvio Tullio Cardoso (“O Globo nos discos populares”), sob título “Nova York 64 (I)”, *O Globo*, 8 dez. 1964, 2º cad., p. 2. Há na *internet* menções a participações em discos de Walter Wanderley e Howard Roberts, como cantor e percussionista. Também gravou no Brasil sob o nome artístico Claude Bernie. Em <<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>>, pode ser levantada sua pequena discografia em 78rpm (5 fonogramas); acesso em: 4 abr. 2007.

mas não como autor, e sim como diretor e autor teatral – por exemplo, levará Chico Buarque a musicar *Vida e morte Severina* – e ativista político-cultural: integrará júris de festivais, em defesa da então nova estética e contra tentativas de preservação do bossanovismo (1965) e em desafio à repressão da censura ditatorial (1972).⁴⁸ Em 1959-62, Freire, o compositor e cantor Caetano Zamma – que chega a participar do espetáculo de bossa nova no Carnegie Hall –, Carlos Queiroz Telles e Geraldo Cunha, de quem falaremos logo adiante, formam um “bairro paulistano”, não assimilado pelo conjunto de atores cariocas, que são os que detêm a iniciativa e dominam a posição bossanovista. A casa da família Zammataro, um “palacete”, funciona como ponto de reunião de artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, que eventualmente ali se hospedam.⁴⁹ Mas a camaradagem no convívio não é suficiente para propiciar a admissão do jovem Caetano às regiões mais valorizadas do território bossanovista. Artisticamente, são como duas tribos aliadas, que na prática discursiva surgem por vezes diferenciadas entre um “nós” e um “os outros”. Referindo-se ao elenco reunido para o espetáculo novaiorquino de 1962, assim se exprimiu Antonio Carlos Jobim:

“Tinha aquela turma toda, Agostinho dos Santos, Luiz Bonfá, e a turma mais propriamente dita da bossa nova: o Menescal, o Carlos Lyra, o João Gilberto e mais *os outros*. Foi o Caetano Zama, tinha aquela cantora paulista, uma loura, a Ana Lúcia. Tinha uma porção de gente”.⁵⁰

E, nesta outra fala sobre o mesmo episódio, Jobim é mais agudo:

“O navio da Bossa Nova, quando chegou *aqui*, já veio carregando no casco muita craca, *les uns et les huitres*, os uns e as ostras, e no bojo muita carga que não tinha nada a ver”.⁵¹

Instaura-se desde aqueles começos o processo de esmaecimento, no imaginário coletivo relacionado a essa estética, da presença do grupo paulistano – subalterno e suburbano no território formado em torno da posição da bossa nova. Caetano Zamma, não marcando posição no campo da canção popular, refugiar-se-á na produção de *jingles* publicitários, mesmo campo em que vai atuar Queiroz Telles, redator de anúncios em – e eventualmente sócio de – agências de propaganda, durante os anos 60.⁵²

⁴⁸ Mello (2003: 65-6, 425-9) e depoimento de Chico Buarque ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 11 nov. 1966, transcrito em <<http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>>. Do Freire autor, nos primeiros anos da bossa nova, só encontramos registro de duas composições, ambas em parceria com Caetano Zamma: *Mulher passarinho*, gravada por Agostinho dos Santos em 1960 e Geraldo Cunha (1961); e *O menino e a Ave Maria*, gravada por Cunha (1960). Podem ser títulos alternativos de uma só canção.

⁴⁹ Ricardo (1991: 156), Silva (2002: 20-1).

⁵⁰ Em <http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_frases_8.htm>, sem data e local. Acesso em: 4 fev. 2004. *Grifamos*.

⁵¹ Jobim (2002: 69), sem indicação de local e data da enunciação, aparentemente feita nos EUA. Na mesma linha, Bôscoli (1994: 64) refere-se a “um pessoal de São Paulo”. Entrevistado em maio de 1971 por Mello (1976: 103), Carlos Lyra comenta a desorganização desse espetáculo e a qualidade artística dos que se apresentaram, distinguindo entre “a mediocridade” – em que ficam implicitamente incluídos todos os paulistas e parte dos cariocas – e o “grupo realmente representativo” da bossa nova, que nomeia. *Grifamos*.

⁵² Ricardo (1991: 156), Silva (2002: 140). A produção cancional de Queiroz Telles terá parecido tão pouco importante que Marco Antônio Guerra (1993) sequer a menciona em seu estudo sobre o dramaturgo e respectiva obra, embora dedique espaço a suas realizações literárias e atuação em publicidade.

Luely Figueiró, atriz e cantora, constitui discografia escassa, quase exclusivamente em 78rpm, em 1957-60; sua carreira cinematográfica, 1956-77, é mais extensa.⁵³

A situação da vedete, atriz e cineasta Norma Bengell (1935), que aparece em várias das listas que formam a nossa amostra, é estruturalmente semelhante à de Luely Figueiró: não pertence ao campo da música popular. Sua atuação como cantora é ainda mais restrita que a de Luely. Entretanto, certas circunstâncias contribuem para que possa ser mais facilmente associada à emergência da bossa nova. O fato de ser contratada pela Odeon em 1959 dá-lhe ensejo de participar de algumas das primeiras apresentações públicas da bossa nova e apoio para incluir em seu único elepê feito nessa época algumas composições do novo repertório. É a primeira a gravar *Eu preciso de você*, de Jobim e Aloysio de Oliveira. Mais tarde, em 1964, cantará em dueto com Dick Farney em duas faixas de elepê desse artista na gravadora Elenco. E uma dessas faixas, seguidamente reeditada nas décadas seguintes, firmar-se-á como um “clássico” do repertório fonográfico da bossa nova.

Mas, sobretudo, um incidente socialmente mais significativo marca sua associação à emergência da nova estética: o veto do reitor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro à participação da “vedete” no espetáculo, organizado pelo diretório dos estudantes, que vem a ser o primeiro da bossa nova, em setembro de 1959. Essa decisão é noticiada e comentada pela imprensa, chamando a atenção pública para a nova música. E determina a transferência da apresentação para o anfiteatro da Escola Nacional de Arquitetura, de modo a contornar o veto e permitir a participação de Norma. A oposição entre a moral conservadora do padre-reitor e o empenho dos estudantes na realização e promoção do evento artístico ajuda a conferir às manifestações iniciais da bossa nova a conotação de que a nova música rompe com as tradições.⁵⁴

Esse fenômeno aponta para duas características do processo de construção do imaginário coletivo a respeito de um programa estético e do pertencimento de pessoas e sentimentos a tal programa. Primeiro, há qualquer coisa de fortuito na participação de Norma Bengell, mas de um *fortuito propício*, isto é, favorecido pelas disposições prevaletentes no espaço social e na situação em que emerge a bossa nova.

A perspectiva de sua participação, uma vez sinalizada pelos dirigentes da Odeon, decerto agrada aos estudantes que estão à frente do diretório acadêmico – todos eles rapazes –, para quem Norma Bengell, a vedete, denota erotismo, num contexto social de repressão da libido. Breve exame de capas de discos desse período, inclusive alguns muito apreciados também musicalmente, evidencia que é freqüente o apelo erótico. A sonoridade do violão, instrumento musical por excelência da estética bossanovista, aparece especialmente vinculada a esse apelo, seja nas capas dos discos do violonista Luiz Bonfá, sugestivas de atmosferas românticas e encontros amorosos sob os macios e encantatórios acordes do violão bem dedilhado, seja no elepê *Julie is her name*, disco este muito referido nos relatos sobre as origens da bossa nova. A capa é a foto sensual de uma Julie London aparentemente desnuda, enquanto os microsulcos reproduzem seu canto em estilo intimista,

⁵³ V. <<http://www.dicionariompb.com.br/>> e <<http://www.imdb.com/name/nm0276645/>>. Acessos: 4 abr. 2007.

⁵⁴ Castro (1990: 221-30), Cabral (2001: 43-5). O dueto “clássico” deu-se em *Você*, de Menescal e Bôscoli.

gravado de modo a fazer sua voz ficar extraordinariamente próxima do ouvinte. E a cantora é acompanhada da primeira à última faixa apenas por uma guitarra acústica e um discretíssimo contrabaixo.

Contudo a presença de Norma no *cast* da Odeon nesse momento – que é o que enseja sua escalação para participar daquele espetáculo – é bastante fortuita. Uma foto da vedete fora usada pela Odeon, sem sua autorização, na capa de um disco. Sua contratação como cantora para gravar o elepê fora o acordo a que haviam chegado, em lugar de indenização ou processo judicial.

A segunda característica importante é a *oportunidade* constituída pelo *estar perto*, que dá ensejo à familiarização. Em certo sentido, a artista que sabe cantar sem ser propriamente cantora, mas que vive na mesma cidade, se apresenta em espetáculos encenados no mesmo bairro e que a imprensa local e os filmes já inscreveram no imaginário coletivo, está mais próxima de ser absorvida no grupo que atentamente a observa do que a cantora desconhecida que chega inesperadamente, vinda de outra *comunidade*. A nenhum bossanovista ocorrerá referir-se a ela como “aquela vedete” ou “aquela atriz”, loura, ruiva ou morena, mas sim, e prontamente, pelo próprio nome.

Vera Lucia (1930) acompanha tendências. Sua discografia começa em 1951, com *Copacabana*, passa pelo baião, que está na moda, pelo samba e o samba-canção, pelas marchas carnavalescas, o fado e o bolero. É a exata expressão da “cantora profissional”, que quer – ou é levada pelas gravadoras por onde passa a – demonstrar competência em todos gêneros e tirar proveito de todas as modas, sem manter fidelidade a um gênero ou a uma estética e respectivo repertório. Sua carreira também é marcada pela insistência na música de Carnaval, que, seja samba ou marcha, é gênero inteiramente estranho à bossa nova. Coerente com essa estratégia, Vera Lúcia já disputava prestígio em posição mais popular antes da emergência da bossa nova: fora Rainha do Rádio em 1955.

Em 1959-60, está na gravadora Sinter/Philips e participa das primeiras tentativas desse selo de explorar o novo estilo. Seu canto é moderno: emprego infreqüente e discreto do vibrato, sem uso de muitos harmônicos, “limpo”, muito menos dramatizado do que, por exemplo, o de Elizeth Cardoso em certas faixas do elepê *Canção do amor demais*. Poderia, talvez, ter se convertido à estética bossanovista, passando a habitar, se não o núcleo, as bordas da respectiva posição no campo. Contudo, talvez a estreiteza do mercado fonográfico de 1959-60 não possa gratificar adequadamente quem se situe numa posição “em falso”, como há de parecer aos contemporâneos desses esforços a adesão de Vera Lucia ao repertório bossa nova. Ou então é a estratégia da gravadora que, não dispendo de elenco tão numeroso quanto o da Odeon, incumbe cada um de seus artistas de disputar preferências em gêneros diversos, correspondentes a posições diferentes.⁵⁵

E Vera Lucia não quer ou não consegue estabelecer vínculos diretos com os autores bossanovistas, para que lhe dêem o ensejo de lançar em primeira audição alguns títulos da nova estética. A condição de secundar lançamentos alheios não soma prestígio à ex-rainha

⁵⁵ Na seção dedicada à dinâmica do *Ajustamento e desajustamento*, apresentaremos nossa percepção do conjunto de posições no campo.

do rádio. A cantora então não se detém na bossa nova. Embora em todos os três elepês que lança pela Sinter/Philips em 1959-60 se encontrem composições de autores integrantes do núcleo da posição dessa vanguarda emergente – tanto veteranos quanto, nos dois de 1960, novatos –, Vera Lucia diversifica, mantém-se na fronteira entre a nova estética e o samba canção dramático. E, no tocante a repertório, o terceiro e último elepê de sua carreira é de afastamento da bossa nova, comparado ao disco anterior. A maior parte de seu acervo gravado está no formato 78rpm e sua carreira fonográfica não sobrevive ao fim desse padrão. Em 1963, passado o momento mais forte da bossa nova – o momento de maior presença nas rádios e na imprensa –, ela se opõe ao novo repertório. Grava, dos autores de boleros e sambas-canções Evaldo Gouveia e Jair Amorim, o *Samba sem pim pom*, de claro estranhamento ao *Bim bom* de João Gilberto. Nesse ponto, a carreira fonográfica de Vera Lucia entra em ocaso e seu repertório já gravado vai assumindo o aspecto de enunciações de discurso cancional que, ouvido de hoje, “já não é o nosso”.⁵⁶

A presença de Sonia Delfino (1942) na lista de Rocha Brito hoje parece inexplicável. Em retrospecto, tende-se a entender que essa cantora está filiada, em 1960, à posição do campo correspondente ao roque ingênuo, como se evidencia pelas suas gravações feitas na Philips. Mas, aparentemente, nessa época não está claro para todos os atores no campo que as duas propostas são mutuamente excludentes. A gravadora Philips, ainda em seus inícios no Brasil, tenta, com elenco pouco numeroso, atender a públicos diversos. E Sonia é escalada para disputar espaço com dois tipos de repertório, ambos dirigidos a jovens: de um lado, os universitários da Zona Sul, mais próximos da emergente bossa nova; de outro, os ginasianos da Tijuca e outros bairros e subúrbios, mais sensíveis àquele roque. Talvez a inclusão de *O barquinho*, de Menescal e Bôscoli, em seu primeiro elepê, desse ano – *Sonia Delfino canta para a mocidade* – animasse Rocha Brito a prospectivamente considerá-la intérprete bossanovista, mas a expectativa não se confirmou. Tampouco se pode descartar de pronto a hipótese de que esse autor esteja animado por disposição de fornecer percepção ampliada do espaço efetivamente ocupado pela bossa nova.⁵⁷

Outra presença aparentemente inexplicável é o Trio Irakitan, cujo repertório fonográfico, ouvido de hoje, é constituído principalmente de boleros de autores hispano-americanos, vertidos para o português. O Trio só incluiu peças do repertório bossa nova em sua discografia em 1963-4. O que os coloca na crônica dos inícios da bossa nova é o fato de integrarem o elenco da gravadora inicialmente mais envolvida com a promoção do novo estilo e de os dirigentes dessa gravadora entenderem que o Trio é suficientemente moderno e jovial para encontrar ressonância no público dos espetáculos universitários de 1959-60.

Entretanto, há um pouco mais do que isso. Sua figura central, o violonista, cantor e compositor Edson França (1930-65), o Edinho, participara da formação musical de Roberto Menescal e Nara Leão, compartilhando com eles seus conhecimentos, em rodas de mú-

⁵⁶ Em <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Vera+Lucia&tabela=T_FORM_A> encontra-se resumo biográfico e discografia de Vera Lucia. Cotejamos com <<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>>, (registros em 78rpm) e <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. Acessos em: 5 e 25 abr. 2007. Com acesso em 2 abr. 2007, ouvimos em <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>> quatro fonogramas de Vera Lúcia, todos de 1955, e mais três de 1958-9, incluídos em Vários (D2000).

⁵⁷ Discografia em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>> Acesso em: 23 abr. 2007.

sica, por volta de 1956, quando os jovens o consideravam violonista moderno. Fora também quem aproximara João Gilberto da “turminha”, por meio de Menescal. Formado em 1950 em Natal (RN) e tendo começado a gravar discos em fins de 1954, o Irakitan, até 1960, manteve repertório muito variado quanto a gênero. Suas escolhas no acervo sambístico ecoam, depois, nas de João Gilberto. Em 1957, gravam *Rosa morena*, *Samba da minha terra*, *Pra machucar meu coração* e *Lá vem a baiana*, que João gravará em 1959, 1961, 1963 e 1994, respectivamente.

Essas coincidências são de significação ambígua. Por um lado, indicam certa confluência na definição do repertório legítimo. Mas por outro servem a João Gilberto para, como já vimos, demonstrar sua nova técnica de interpretação – ou seja, a nova *entoação* –, como algo pessoal, que tanto permite abordar repertórios novos quanto tradicionais. E que, em triunfando, promove o envelhecimento das entoações que prevaleceram até então, inclusive a do Irakitan.

Não por acaso, a capitalização da bossa nova se processa ao mesmo tempo que o Trio vai reduzindo a proporção de sambas em seus discos, em benefício do bolero. No bolero, preservado do alcance da técnica bossanovista, podem manter seu estilo de entoação. Essa ainda é fase de notável presença do cancionista latino-americano no Brasil. O Trio já se credenciara como intérprete de boleros na década de 50 e a partir de 1960 aposta a maior parte de seu capital nesse tipo de repertório. São cinco elepês de boleros, até 1964. Também lançam discos de samba e até mesmo um de bossa nova (1964). Mas, quando chega a este último, o Irakitan está duplamente atrasado: tanto a bossa quanto o bolero estão sendo ultrapassados. E, de resto, Os Cariocas e seu estilo entonacional já estão solidamente instalados no posto de conjunto vocal dominante da bossa nova. O suicídio de Edinho em 1965 precipita a perda de prestígio do grupo, que, ao retornar dois anos depois com um substituto, não consegue mais reproduzir o êxito anterior: aos 13 elepês do quinquênio 1960-4, seguem-se apenas cinco em 1967-70, quando o contrato com a Odeon deixa de ser renovado.⁵⁸

Toninho Botelho é convidado a participar do I Festival de Samba Session, em setembro de 1959, em deferência a João Gilberto, que promovera sua aproximação com os novatos. Botelho era um dos Garotos da Lua, conjunto de que João fizera parte em 1951 e que encerrara a carreira fonográfica em 1957.

Estes, examinados até agora, são nomes cujo desatrelamento do programa estético da bossa nova não deve ser estranhado. Estiveram associados a essa proposta apenas circunstancialmente.

Lenita Bruno deve ter sido incluída por Rocha Brito devido ao elepê *Por toda minha vida*, todo dedicado a canções de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, que

⁵⁸ Em <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Trio+Irakitan&tabela=T_FORM_E> encontra-se resumo biográfico. Discografia em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. Acessos em: 24 abr. 2007. Conexões com a bossa nova em Cabral (2001: 22-3) e Castro (1990: 127, 137, 163). Para a presença da música hispano-americana entre os gêneros de sucesso no Brasil em 1958-64, v. Severiano & Mello (1998: 25, 34, 53, 62, 72).

dela e do arranjador e maestro Léo Peracchi, seu marido, recebem tratamento “de câmara”, próximo ao erudito. Parece-nos caso limítrofe entre o ser e o não-ser bossa nova. Trataremos desse disco e de seu significado no âmbito do campo e da posição da bossa nova no próximo capítulo, na seção dedicada à estética bossanovista.

B. Os que ocupam mas não marcam posição

Nesta subseção, trataremos de alguns atores que habitam a periferia do território subordinado à posição da bossa nova. Em seu percurso, deixaram pegadas nesse território, mas são tão leves que só podem ser percebidas, a partir do ponto em que estamos, mediante algum esforço de pesquisa: não “marcaram posição”. Chegaram à bossa nova simbolicamente descapitalizados e nela permaneceram, sem acumular prestígio suficiente para torná-los facilmente visíveis.

QUADRO 5B
Os que ocupam mas não marcam posição

Artistas	FacArq59	EscNav59	Cruz59	FacArq60	PUC60	Carnegie62	Bôscoli62	BRB60
Chico Feitosa	xxx		xxx	xxx		xxx	xxx	xxx
Geraldo Cunha								xxx
Normando Santos	xxx		xxx	xxx		xxx	xxx	
Pacífico Mascarenhas			xxx					

Geraldo Cunha (1939), baiano de Salvador, é cantor, violonista e compositor. Fora para o Rio de Janeiro em 1957, momento em que, em alguns apartamentos e nos bastidores musicais de Copacabana, novatos e veteranos estavam gestando o surgimento do estilo bossanovista. Mas Geraldo não se adapta a esse meio profissional, que considera “muito malandro”. Então, em setembro de 1959, que é exatamente quando os novatos da bossa nova começam a emergir, em sua primeira grande apresentação pública no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, à qual logo se seguirão várias outras, todas exitosas, Geraldo vai para São Paulo. Nessa cidade, que a essa altura ainda é tributária do Rio de Janeiro no que concerne à inovação no campo musical, ele atua regularmente na televisão e no rádio, chegando a ter programas próprios, no período 1960-3. Mas, em 1964, quando São Paulo se torna inequivocamente o *locus* da renovação do campo da música popular, com os espetáculos coletivos nos grandes auditórios e, logo a seguir, os festivais das TVs Excelsior e Record, Geraldo Cunha já não mais detém esses postos privilegiados.⁵⁹

Em 1963, compõe com o cantor Pery Ribeiro o sucesso *Bossa na praia*, samba bossa nova imediatamente gravado e executado por artistas de prestígio artístico, pertencentes à posição, a exemplo de Sylvia Telles, Paulinho Nogueira e, mais tarde, pela violonista Rosinha de Valença. Também vem a ser gravado nos Estados Unidos por bossanovistas

⁵⁹ Em <<http://www.geocities.com/geraldocunhabr/rep2.html>>, transcrição da matéria jornalística “Para Geraldo Cunha o importante é fazer boa música”. *Folha da Tarde*, 16 mai. 1973. Resumo biográfico disponível em <<http://www.geocities.com/geraldocunhabr/biografia.html>>. Acessos em: 5 abr. 2007.

brasileiros lá radicados: é a faixa-título (*Beach samba*) do elepê de Astrud Gilberto de 1967. Contudo, não se tornou peça duradoura. Quase todas as gravações de *Bossa na praia* são do período 1963-70. E apenas alguns fonogramas dos anos 60 podem ser encontrados em discos atualmente disponíveis. A condição de dominado dentro do território da posição de prestígio se exprime na pequena discografia de Geraldo Cunha, seja o intérprete, seja o compositor. Ele está na bossa nova, mas não se sente parte do “grupo principal”. Essa condição subalterna, de *secundariedade*, também se explicita no tipo de enunciação em que o prestígio pessoal é afirmado sob a forma de proximidade com os artistas amplamente reconhecidos como portadores do poder simbólico – eles, sim, legítimos e legitimadores –, como esta que se encontra em seu sítio virtual:

“Fez parte do movimento de bossa nova, *junto ao grupo principal*. João Gilberto indicava-o para representá-lo nas rádios do Rio de Janeiro para apresentando [sic] suas músicas que iam para as paradas de sucessos, pois não gostava de fazê-lo”.⁶⁰

O déficit de autoconfiança, sintoma do pequeno acúmulo de capital simbólico, aflora com clareza em episódio como este, também recolhido de seu sítio virtual:

“Mas se tiver de destacar o [episódio] que mais lhe marcou durante todos os anos da noite, ele conta um [...] que aconteceu no mesmo bar. O cantor [sic] norte-americano Oscar Peterson fazia uma temporada no Teatro Municipal e depois do espetáculo ia para o Jogral terminar a noite. Em uma delas, Geraldo teria de se apresentar. ‘Mas eu não queria tocar para ele, *me sentia envergonhado*.’ A maneira que encontrou para evitar isso foi trocar a vez com os demais cantores, ‘mas quando chegou três horas da manhã, não tive mais com quem trocar’. E a alternativa foi cantar e tocar num ritmo mais tranqüilo, para *não chamar a atenção* de Peterson. ‘Comecei a cantar *Bossa na praia* de minha autoria com Pery Ribeiro. Ele reconheceu a música, se levantou para me cumprimentar e pediu para tocar comigo. *Fiquei traumatizado*. Peterson no piano e Geraldo no violão acabaram tocando duas músicas”.⁶¹

Está claro que, em meio à sua timidez, Geraldo Cunha fez uma pequena aposta, ao escolher para apresentar exatamente sua única criação que podia ser conhecida pelo colega ilustre. Para o artista descapitalizado e tímido, sua arte é ao mesmo tempo cartaz a exibir e biombo atrás do qual se esconder. Cunha queria-temia estabelecer relação com o “monstro sagrado”. Mas, o que no caso de outros músicos mais capitalizados e seguros de si, e por isso mais audaciosos, teria começado mais cedo e poderia ser o início de parceria musical prolongada e talvez duradoura, seu encontro com Oscar Peterson não rendeu mais do que a execução de dois números. “O episódio mais marcante” dos seus 30 anos de carreira não vai além disso: um acontecimento murcho, algo que poderia ter sido e que não foi.

Concentrando sua carreira profissional na noite, Cunha não se capitalizou em termos simbólicos, mas conseguiu amealhar recursos suficientes para montar, consecutivamente, suas próprias casas noturnas, em que ofereceu música ao vivo à clientela, inclusive suas próprias atuações. Dessa forma, preservou seu pequeno pedaço de território musical, num distante subúrbio da posição bossanovista.

⁶⁰ Em <<http://www.geocities.com/geraldocunhabr/biografia.html>>. Acesso em: 5 abr. 2007. *Grifamos*.

⁶¹ Em <<http://www.geocities.com/geraldocunhabr/rep13.html>>. Acesso em: 5 abr. 2007. Transcrição de matéria publicada em *O Estado de S. Paulo*, 21 jun. 1987. *Grifamos*.

O que importa registrar, para nós, é o resultado da descapitalização inicial de Geraldo Cunha e da reprodução desse déficit ao longo do tempo: não há discos seus à venda nas grandes lojas do país, nem tampouco há gravações renovadoras de seu antigo sucesso ou de composições novas. Ele parece sofrer inexoravelmente os efeitos do envelhecimento e esquecimento da parcela de sua obra que chegou a ser mais amplamente conhecida. Por isso, um ouvinte de música popular brasileira, medianamente informado, solicitado a indicar autor ou intérprete vinculado à bossa nova, dificilmente lembrará seu nome.

Também cumpre destacar aqui um pormenor significativo. Geraldo Cunha funciona como *segundo* de João Gilberto em programas de rádio, no Rio de Janeiro, em 1959. Mas não nos dá notícia de que tenha cumprido o mesmo papel em relação a programas de televisão. No rádio, a voz de Geraldo pode assemelhar-se à de João, mas em tevê a imagem é mais difícil de “dublar”. E é sabido que João Gilberto atende a programas televisivos, em 1959-60, inclusive a uma série de quatro aparições semanais seguidas, em São Paulo. A televisão tem pouca audiência absoluta e, durante a semana, em 1958-9, só transmite à noite. Mas, havendo inevitavelmente entrado na casa do brasileiro pelos estratos médios-superiores, já pode a essa altura oferecer ao anunciante de itens menos populares uma audiência que, mesmo sendo pouco numerosa, é duplamente qualificada: pela renda e pela disposição de aderir à modernidade. Especializada nesse público de maior capacidade aquisitiva, a tevê abocanha fatias crescentes das verbas publicitárias, o que, por sua vez, permite-lhe pagar cachês que, se parecem irrisórios para o patamar de custos da nova mídia, soam ainda assim convidativos para os artistas, especialmente os que estão em início de carreira.⁶²

Embora de disposições pessoais e trajetórias diferentes, são relativamente semelhantes à de Geraldo, sob o ângulo deste estudo, os percursos de Chico Feitosa (1935-2004) e Normando Santos, bossanovistas de primeira hora, no grupo dos novatos. O apelido de Feitosa – Chico Fim-de-Noite –, derivado de sua composição mais conhecida, de certa forma explica seu ocaso: marcou-o como se fosse autor de uma só canção, o que não é exato. Compôs *Fim de noite* por volta de 1957, com letra de Bôscoli, e a canção tornou-se tema habitual (“hino”) nas reuniões musicais dos novatos, antes das primeiras gravações de João Gilberto, que não a incluiu em seu repertório. Esse samba-canção continua sendo gravado, a espaços largos (1994, 1997, 2001), mas exclusivamente por intérpretes nascidos antes de 1950. Afora essa e *O amor que acabou* (com Lula Freire), Feitosa não conseguiu criar outros temas que se fizessem tão aceitos e conhecidos. Gravou seu único elepê solo em 1966 e dois anos depois saiu do campo, migrando para a produção de *jingles* publicitários. Foi uma espécie de exílio próximo-distante da canção popular, de onde o intérprete saiu em 2001, para fazer um disco artesanal em gravadora independente, no qual registrou três composições suas (uma inédita em disco) e dez de outros autores, inclusive da tradição canônica, segundo a “receita” de repertório dos primeiros elepês de João Gilberto.

Normando Santos (1932) cumpriu outro exílio: mudou-se para Paris em 1964, onde vive desde então de apresentar-se profissionalmente em restaurantes, clubes e teatros, sem

⁶² Castro (1990: 247-8), Santos (2003: 97-8). Ortiz (1988: 132) mostra, com dados de entidade do setor publicitário, que em 1962 a participação da televisão na verba dos anunciantes ultrapassava a do rádio.

gravar discos. Embora sob alegação de orgulho, a mesma insegurança, a mesma cessão de precedência, a mesma secundariedade que observamos em Geraldo Cunha aflora nesta explicação de Normando, em entrevista de agosto de 2005, sobre porque manteve inéditas por cerca de 40 anos duas composições feitas com Vinicius de Moraes:

“...eu sou um cara muito orgulhoso. Eu fiz essas músicas com Vinicius, mas na época ele viajava muito, tinha muitos parceiros como o Carlinhos Lyra, o Baden, Toquinho etc. E eu sempre em Paris, longe... *ele nunca gravou ou mostrou as nossas músicas*. Aí, eu também resolvi não mostrar pra ninguém”.⁶³

A solução parisiense liberou-o de ter que lutar dentro da posição, como explicou em entrevista nos anos 60:

“É ao mesmo tempo *mais difícil e mais fácil trabalhar fora do Brasil*, porque lá a gente não tem concorrência no nosso estilo de música, no nosso ritmo, mas por outro lado existe realmente uma concorrência enorme com as grandes vedetes de lá. [...] Não sei se levei vantagem ou não, mas fui para passar seis meses na boate ‘Feijoadá’ e terminei ficando um ano e meio, porque estava ‘dando pé’”.⁶⁴

Essa avaliação se completa 40 anos depois, em perspectiva:

“...cheguei a passar sete anos sem vir ao Brasil. Achei que a minha vida lá poderia ser mais organizada, como foi. *Lá é bem mais fácil*, eu vivo melhor que muitos daqui. *No Brasil, é muito difícil* viver de música que não seja música de consumo”.⁶⁵

De fato, Normando não concorre com “as grandes vedetes” do campo do espetáculo musical francês. Está em posição diferente: ocupa um nicho e cumpre papel bastante limitado. Sua estratégia consistiu em abrir mão de enfrentar outros ocupantes da posição bossa nova no Brasil, mais fortes que ele segundo sua própria avaliação, e experimentar caminho desimpedido, ainda que estreito. E esse caminho, de resto, foi aberto por Baden Powell, a quem Normando sucedeu na sua primeira temporada em Paris e a quem substituiu em outras oportunidades, quando Baden também vivia em Paris. E assim firmou-se inicialmente como um “segundo”. A expressão “dar pé” é muito exata na descrição do seu procedimento: um tatear que é ao mesmo tempo um pouco aventureiro e muito cuidadoso.

De sua fase brasileira, Normando parece valorizar especialmente as composições *Depois do amor*, feita com Bôscoli, e *Castelinho*, com Billy Blanco, ambas esquecidas pelos parceiros em seus livros de memória e reminiscências. *Castelinho* é um samba bossa nova que louva o homônimo trecho da praia de Ipanema, as garotas da praia, em trinômio equivalente ao de *Copacabana* e de *Rio*, que se expressa em “sereia, sol e mar”, em ambiência suavissimamente tisonada pela perspectiva de uma indefinida saudade futura do poeta-enunciador. Voltaremos à temática do *Castelinho*.⁶⁶

⁶³ Conforme <<http://normando.free.fr/>> e <<http://normando.free.fr/entrevista.htm>>; acessos em: 5 abr. 2007.

⁶⁴ “Normando dá notícias de Paris”, col. “Nossa música”, de Flávio Eduardo, *O Jornal* (RJ), provavelmente 1965, reproduzida em <<http://normando.free.fr/reportagem/pg4.jpg>>. Acesso em: 5 abr. 2007. *Grifamos*.

⁶⁵ Entrevista em ago. 2005, <<http://normando.free.fr/entrevista.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2007. *Grifamos*.

⁶⁶ Blanco (1996) e Bôscoli (1994). A letra de *Castelinho* está transcrita ao final deste capítulo.

Um atributo a mais une Geraldo Cunha, Chico Feitosa e Normando Santos: sua fidelidade à bossa nova, que se manifesta em reiterados preitos aos principais autores, ao repertório e à própria estética inscrita nas canções e na maneira de interpretá-las. Seria equívoco supor que o façam por incapacidade de compor ou interpretar noutro estilo. Alguns ensaios mostram que, se quisessem, poderiam. Ouça-se o exemplo de *Dame souris trotte*, composição musical de Normando com letra de parceiro francês, que entrou para o repertório de Françoise Hardy. Mas é que neles o sentimento de haver participado da bossa nova parece constituir tesouro pessoal muito valioso, preservado com zelo e afeto, como se pode facilmente constatar percorrendo os sítios virtuais de Geraldo e Normando.⁶⁷

O compositor (música e letra) e violonista belorizontino Pacífico Mascarenhas (1935) é a seu modo também “exilado”, mas em sua própria terra, pois em 1960 não se participa exatamente de uma posição no campo musical permanecendo em Minas Gerais. À frente do Quarteto Sambacana, grupo instrumental e vocal, grava de 1964 a 1969 três elepês, cuja notoriedade hoje deriva do fato de seu *crooner* ser um Milton Nascimento *avant la lettre*, isto é, dois anos antes de se tornar nacionalmente conhecido como autor e cantor de suas próprias composições. A música do disco do Sambacana corresponde à estética da bossa nova em sua versão tardia: na parte musical da composição prevalecem o ambiente harmônico impressionista, a melodia de aspecto vago, o ritmo puxado ao samba, mas não mais como na “batida” de João Gilberto. Trata-se agora de tratamento mais jazzístico, na feição dos grupos instrumentais à base de piano, contrabaixo e bateria e em que os instrumentistas também cantam – em coro, na maior parte do tempo –, tratamento esse cuja referência primordial foi estabelecida pelo Tamba Trio. As peculiaridades do Sambacana são o repertório, todo constituído de composições de seu líder, o acréscimo do violão e os solos vocais de seu *crooner*.⁶⁸

C. Os que chegam à posição

Podemos agrupar Billy Blanco, Bola Sete, Dolores Duran, Johnny Alf, Lúcio Alves, Luiz Bonfá e Os Cariocas sob o atributo comum de “precursores”, que caberia estender a Dick Farney, embora o cantor-pianista não tenha sido incluído ou lembrado em nenhum dos eventos ou relatos que nos fornecem a lista de que se compõe o Quadro 5. O que há de comum entre eles é (i) a posse de capital simbólico acumulado antes da emergência da bossa nova, (ii) o reconhecimento mais ou menos generalizado de que já vinham “modernizando” a música popular brasileira, sendo portanto “precursores”, e (iii) o fato de que tiveram suas carreiras de alguma forma associadas com a bossa nova após 1960, com exceção da intérprete Dolores Duran.

A carioca Dolores Duran, nome artístico de Adiléia da Silva Rocha (1930-1959), não teve tempo de aderir à bossa nova, pois morreu um mês depois da primeira apresenta-

⁶⁷ Em <http://normando.free.fr/musicas_cifras.html> pode-se ouvir mais de 20 gravações recentes de Normando Santos, inclusive de todas as composições citadas. Acesso em: 5 abr. 2007.

⁶⁸ Em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=2853> pode-se ouvir trechos das faixas do disco de 1965. Acesso em: 14 abr. 2007. V. tb. Albin (2006: 459), Borges (1996: 65-9).

ção no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, à qual teria comparecido apenas para assistir e, com sua presença, prestigiar.⁶⁹

Contudo, parece pouco provável que viesse a adotar facilmente a “batida” e, como intérprete, que viesse a mudar a emissão da voz no canto para torná-la tão “rouca” quanto aos ouvidos de então parecia que era o canto de João Gilberto e dos que o seguiram. Isso implicaria o sacrifício de notável capital simbólico acumulado. Na segunda metade dos anos 50, formava com Elizeth Cardoso e Marisa o grupo das cantoras de prestígio da gravadora Copacabana. Atuava principalmente nas boates de Copacabana, mas constituía, como intérprete, repertório mais eclético e popular que o de Marisa, decerto porque também se apresentava no rádio e em circos suburbanos.

QUADRO 5C
Os que chegam à posição

Artistas	FacArq59	EscNav59	Cruz59	FacArq60	PUC60	Carnegie62	Bôscoli62	BRB60
Billy Blanco	xxx							
Bola Sete						xxx		
Dolores Duran	xxx							xxx
Johnny Alf				xxx			xxx	
Lúcio Alves		xxx					xxx	xxx
Luiz Bonfã			xxx			xxx		
Os Cariocas							xxx	xxx

Dolores estava se consagrando como autora, sempre de letras, às vezes de letra e música. O que tem sobrevivido à ruptura estético-discursiva instaurada a partir da bossa nova é a autora, não a intérprete. A sobrevivência é seletiva. Dos 30 títulos da obra de Dolores Duran que conseguimos localizar,⁷⁰ três parecem vigorosamente enraizados no repertório atual: *A noite do meu bem*, *Estrada do sol* e *Por causa de você*. Os dois últimos são parcerias com Antonio Carlos Jobim; beneficiam-se do prestígio desse autor e, conseqüentemente, da permanência de grande parte de sua obra. Outras composições marcantes – *Castigo*, *Fim de caso* e *Ternura antiga* – mantêm-se mais pela reedição de gravações feitas há mais de 20 anos do que por gravações novas e, dentre as gravações novas, poucas são de intérpretes nascidos após 1959. *A noite do meu bem* destaca-se da maioria dos sambas-canções de Dolores Duran pelo tom esperançoso de sua letra, que contrasta vivamente com o desespero de enunciações como “Ah! A solidão vai acabar comigo!” (*Solidão*) e “Ai, esta amargura, esta agonia” (*Ternura antiga*). E *A noite do meu bem* é adaptável. De início, as cantoras entoavam:

“Ah, como esse bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda a *pureza* que quero lhe dar”.

E os cantores:

⁶⁹ Castro (1990: 227).

⁷⁰ Seis em <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Busca/busca.asp?Status=BUSCA_GERAL&area=6&Chave=20165>, com acesso em 13 abr. 2007, além dos 24 listados por Matos (1997: 149-50)

“Toda a *ternura* que quero lhe dar”.

Mas nada impede que a cantora também substitua a idéia sexista e patriarcal da *pureza* pela universal *ternura*, como fez Elizeth Cardoso já em 1960.⁷¹

Mesmo *Castigo*, em que se encontra uma das enunciações cancionais mais marcantes da música popular brasileira – *se eu soubesse / naquele dia o que sei agora / eu não seria esta mulher que chora / eu não teria perdido você* – parece-nos que sobrevive porque, embora enunciada a partir da solidão e do arrependimento, não é estigmatizada pelo desespero irremediável. Em vez disso, Dolores sugere um aprendizado, que a(o) ouvinte pode mobilizar em sua própria experiência amorosa atual ou futura. Essa possibilidade, entreaberta na última estrofe, tempera a amargura dos versos anteriores – *...tenho por castigo / a vida inteira pra me arrepender* –, como “tristeza que tem esperança de um dia não ser mais triste, não”.

Gostaríamos então de enfatizar o caráter limítrofe – na transição entre duas formações discursivas – da posição ocupada por Dolores Duran enquanto enunciadora duplamente feminina – cantora e autora de letras. Algumas de suas composições poéticas são impregnadas de sombrio desespero (“Dai-me, Senhor [...] uma só noite em que eu possa descansar/sem esperança e sem sonho nenhum”); ou de amargo desencanto (“Se é por falta de adeus/vá se embora desde já”); ou ainda de inteira submissão (“Se mil vezes você me deixar e voltar, eu aceito./Quem sou eu para dizer o que é e o que não é direito?”). Noutras predomina a esperança: renovada (“Olhe, meu bem, nunca mais/me deixe, por favor./Somos a vida, o sonho,/nós somos o amor/[...]/Me abrace simplesmente,/não fale, não lembre,/não chore meu bem”) e luminosa (“...ao vento alegre que me traz esta canção./Quero que você me dê a mão,/vamos sair por aí/sem pensar no que foi que sonhei,/que chorei, que sofri,/pois a nossa manhã/já me fez esquecer./Me dê a mão, vamos sair/pra ver o sol”).⁷²

Se mesmo nestas últimas o sofrimento nunca está inteiramente ausente, é o desequilíbrio entre o predomínio do sofrimento e o da esperança ou perspectiva de felicidade que dá origem a oscilações ao longo da obra cancional de Dolores, não raro dentro da mesma canção. Maria Izilda de Matos situou essas cintilações de condição dilemática: Dolores viveu em...

“...um tempo-espaço [...] em que as pessoas começavam a libertar-se de certos tabus, convivendo com as tensões entre valores tradicionais e modernos, numa dramaticidade não previamente definida, num dilema sobre até onde mudar ou permanecer”.⁷³

⁷¹ Ouvimos gravações de Dolores Duran (1959 [D2000]), Marisa “Gata Mansa” (1959 [D2001]), Agostinho dos Santos (1959 [D2000]), Dick Farney (1960 [D1999]), Elizeth Cardoso (1960 [D1999]), Lúcio Alves (1960 [D1990]), Nana Caymmi (D1994) e Izzy Gordon (D2005). Dalva de Oliveira (D1996), em gravação fora do comércio, provavelmente de 1959, também cantou *ternura*.

⁷² As canções citadas são *Noite de paz*, só de Dolores, *Se é por falta de adeus*, parceria com Jobim, *Quem sou eu?* (com J. Ribamar), *Por causa de você* e *Estrada do sol* (com Jobim).

⁷³ Matos (1997: 145).

Agregaríamos a isto a percepção de que as três composições de Dolores Duran cuja presença é mais vigorosa nos dias atuais são aquelas em que mais predominam a esperança e a expectativa de encaminhamento venturoso da relação afetiva, em que mais se afirma “o desejo de um projeto comum, a idéia de amor romântico, envolvido em paixão e desejo”.⁷⁴ E isso se evidencia, por contraste, no fato de que a força do nome de seu parceiro Jobim não é suficiente para assegurar o mesmo vigor a *Se é por falta de adeus*.

De todo o grupo que estudamos nesta subseção, o conjunto vocal-instrumental Os Cariocas, liderado pelos irmãos paraenses Ismael Neto – a partir da formação do grupo em 1942 até 1956, quando Ismael morreu – e Severino Filho, desde então, é o que tende a ser mais facilmente reconhecido como representante “legítimo” do estilo bossa nova. Essa associação deu-se sobretudo a partir de agosto de 1962, quando participaram do espetáculo “Um Encontro com Tom, Vinicius, João Gilberto, participação especial Os Cariocas”, produzido por Aloysio de Oliveira no restaurante Bon Gourmet, em Copacabana. Foi o único espetáculo conjunto dos três artistas que costumam ser considerados os mais importantes nomes da bossa nova. Para alguns comentaristas, o “Encontro” teria sido o momento máximo de realização da estética da bossa nova no Brasil. A temporada, prevista para durar um mês, foi ampliada em duas semanas; a casa lotou em todas as apresentações e as críticas publicadas na imprensa foram inteiramente favoráveis, quando não entusiásticas.⁷⁵ Aí se concluía a transformação da bossa nova de vanguarda emergente em vanguarda consagrada.

Os álbuns lançados pel’Os Cariocas após sua participação no “Encontro” são a expressão mais exata de sua adesão ao estilo e, principalmente, ao repertório. Sua integração à nova estética se manifesta já no título dos quatro elepês do grupo em 1963-5, todos com o termo “bossa”. O prestígio que lhe advém dessa integração se exprime na estabilização de seu vínculo com a Philips, gravadora multinacional então em ascensão no Brasil.⁷⁶ É evidente que o grupo foi escolhido para integrar o elenco do “Encontro” porque a tanto já se credenciara artisticamente. Desde seus inícios, fazia 20 anos, haviam sido modernos, inovadores, o que significa que empregavam harmonizações ousadas, que aproximavam-se de modelos norte-americanos – pólo imantado da modernização no campo da música popular desde os anos 20.

Começaram a fazer discos em 1948. Ouvindo-se gravações suas dos anos 50, já se reconhece em muitas delas elementos dos arranjos vocais – das entoações – que vieram a se consolidar em seu período bossanovista (1962-5), quase como se, em vez de eles chegarem à bossa nova, esta é que houvesse chegado a eles. Mas também haviam experimentado muitos gêneros e soluções de arranjo vocal e instrumental que, analisados de hoje, parecem “puxá-los” em direções distintas daquela que se configurou em seu acervo bossanovista.

⁷⁴ Matos (1997: 147).

⁷⁵ Castro (1990: 311-6). V. tb. Cabral (1997a: 174, 179-84).

⁷⁶ Discografia disponível em <<http://www.luciaverissimo.com.br/oscariocas/discografia.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2007. Todos os elepês d’Os Cariocas em 1963-6 saem pela Philips. Em 1966 o grupo se desfaz, voltando a reunir-se duas décadas depois. Em 1957-61, o conjunto passara pela Continental (duas vezes), Mo-cambo (idem) e Columbia.

Em especial, cabe ouvir algumas gravações contemporâneas da emergência da bossa nova e anteriores ao “Encontro”.

Vazada em arranjo convencional e entremeada por declamação piegas, *Always and forever*, “rumba-calipso” de dois autores norte-americanos desconhecidos, lançada no lado A do disco 78rpm em que também gravaram *Chega de saudade* (1959), dificilmente poderia ser considerada moderna, menos ainda em cotejo com o que o conjunto fizera na década anterior e agora fazia exatamente do outro lado do mesmo disco.

O samba *Tudo é bossa*, composto por Alcir Pires Vermelho e Miguel Gustavo e lançado pelo grupo em agosto de 1960, além do tratamento humorístico que lhes permite imitar imitações em todas as direções – inclusive nas de João Gilberto e Juca Chaves – serve-lhes para demonstrar variados tipos de habilidades vocais, aí incluídas passagens de harmonização dissonante que se tornaram sua “marca registrada”. Na letra de Miguel Gustavo, no arranjo vocal e nas passagens humorísticas produzem-se choques semânticos que dificilmente “fecham” num sentido determinado. O arranjo vocal é, nas passagens “sérias”, inequivocamente moderno e, portanto, partidário do novo estilo. Contudo, as passagens humorísticas, com suas imitações, põem em dúvida aquela seriedade. E, na letra, a composição termina com declaração de neutralidade diante dos embates entre bossanovistas e críticos tradicionalistas:

“Afinal, se isso é bossa nova, o que é que é bossa velha?
Diferença é só no jeito de bater”.

Os versos iniciais menoscabam a distinção entre o estilo novo e o velho. E a conclusão vai no mesmo sentido de desmerecer a dissensão entre as partes em conflito, colocando-se acima delas:

“Enquanto o diapasão na discussão não faz a prova
Eu canto a bossa velha e canto a bossa nova”.

O lado B desse disco é ainda mais folgazão. A composição chama-se *Preto velho bossa nova*. O humor fica por conta (i) do jeito caricato de entoar do personagem “Preto Velho” – numa época em que os cultos religiosos afro-brasileiros são menosprezados pela cultura católica-oficial amplamente dominante –; (ii) da modernização do modo de consultá-lo – por telefone –; e (iii) da nova receita de despacho, que confere à bossa nova conotação de classe social. As partes grafadas em itálico são enunciadas no tom de fala ‘típico’ do personagem. O verso sublinhado é apregoado galhofeiramente, como se o cantor solista estivesse numa feira livre:

“ *Quem precisa dum trabáio
prum bom negócio arrumá
Vem falá cum Pretu Véiu
qui u seu gáiu vai quebrá.*
[...]
Quem tivé amô lá longe
I ouvi um zum zum zum
*Telefona ao Preto Véio:
Nove sete um dois dois um!*”

Eu só faço o meu despacho
com champanhe e caviar,
é macumba bossa nova,
quem quiser pode chegar”.⁷⁷

Nada sequer parecido com esses desfrutes do termo “bossa nova” freqüentará o repertório d’Os Cariocas após o “Encontro”. Durante a temporada de mês e meio desse espetáculo, ouvem Vinicius cantar todas as noites, com autoridade, que “fazer samba não é contar piada” e que “quem faz samba assim não é de nada”. A partir daí, a bossa nova será coisa séria, passaporte para a fase de sua carreira em que mais proveitosamente acumularão prestígio artístico e popularidade junto a público socialmente qualificado.

O violonista e compositor Luiz Bonfá (1922-2001) está entre os instrumentistas mais tarimbados no momento em que a bossa nova emerge. Seu domínio do instrumento tem base sólida. Na década de 30 estudara violão clássico por três anos com Isaías Savio, que depois veio a ser o fundador da cadeira dedicada a esse instrumento no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Iniciara a carreira profissional e discográfica em 1945, participando de grupos instrumentais, como o Bossa Clube (1946), formado por participantes do programa *Clube da Bossa*, da Rádio Nacional, entre eles Garoto, e os Quitandinha Serenaders (1946-52).

Entre suas primeiras gravações como solista de violão, há composições próprias em ritmos norte-americanos e com títulos em inglês, o que corresponde, como veremos noutra seção, à estratégia da Continental de criar sucedâneo à sua falta de acesso a catálogo internacional. Na era do samba-canção sombrio, Bonfá experimenta o gênero fazendo letra e música em *De cigarro em cigarro*, gravação de sucesso de Nora Ney em 1953.⁷⁸ É um veterano com dez anos de casa quando Antonio Carlos Jobim ingressa na Continental, em 1954. Têm afinidades musicais, tornam-se amigos e compõem em parceria. Por escolha de Jobim, Bonfá toca violão por trás do cenário, “dublando” o ator que desempenha o papel-título na encenação de *Orfeu da Conceição* no Municipal, em setembro de 1956. Pesara, nessa escolha – ou pelo menos no argumento que justificara o preterimento de outros candidatos, a exemplo de Candinho – o fato de Bonfá saber tocar lendo a partitura. No programa da peça, o violonista escreve com desembaraço sobre o instrumento, suas origens, sonoridade e sua função musical e dramática na peça.

Bonfá é dos primeiros instrumentistas a constituir carreira fonográfica em elepê no Brasil. A partir de 1955, na Continental, e de 1957, na Odeon, lança no quadriênio 1955-8 oito álbuns gravados no Brasil e mais um nos Estados Unidos, onde começa a atuar em 1957. Está portanto fortemente capitalizado quando em 1958 a bossa nova dá seus primeiros vagidos. Em 1959, sua composição *Manhã de carnaval*, com letra de Antônio Maria, torna-se sucesso mundial, a partir da trilha sonora de *Orfeu Negro*, a adaptação cinemato-

⁷⁷ Todos esses fonogramas podem ser ouvidos em <<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>. Acesso em 28 mar. 2007.

⁷⁸ Para esse sucesso, cf. Severiano & Mello (1997: 299), Lenharo (1995: 105, 110).

gráfica da peça de Vinicius de Moraes. Avaliações de testemunhas do espetáculo do Carnegie Hall colocam a *performance* de Bonfá ao violão entre as melhores da noite.⁷⁹

A receptividade da bossa nova nos Estados Unidos, muito forte em 1962-6, serve de empuxo à carreira de Bonfá naquele país. Estrutura-a: dá-lhe repertório reconhecível, adicional às suas próprias composições; propicia-lhe referência estilística para compor e executar; emoldura-lhe ambiente musical e profissional auspicioso; garante-lhe demanda pelas gravações e apresentações ao vivo, na televisão etc. A carreira discográfica de Bonfá no Brasil estende-se até 1963. A norte-americana começa em 1958. No período 1958-63, tanto saem discos inéditos no Brasil quanto nos EUA – discos diferentes, feitos *à propos*. De 1963 em diante, os novos discos são feitos nos Estados Unidos para o mercado norte-americano e eventualmente reproduzidos aqui, com a exceção de produções brasileiras em 1973, 1991 e 1996. Passada a moda da bossa nova nos Estados Unidos, Bonfá e sua obra sobrevivem dos rendimentos econômicos e simbólicos assegurados, num grande mercado consumidor, a quem já marcou época. Todavia, a longa ausência do Brasil esmaece aqui quase totalmente sua lembrança; fica esgarçada a familiaridade entre o músico e o seu possível público brasileiro, necessária à identificação do artista ao estilo, do ponto de vista do público, que é a pergunta com que abrimos este capítulo.⁸⁰

Ao abordar o percurso de Lúcio Alves (1927-1993) no período de emergência e consagração da bossa nova, cabe trazer para comparação o de Dick Farney (1921-1987). É comum na crônica jornalística que se promovam aproximações dos dois, percebidos como variações da versão brasileira do modelo de canto moderno. É modelo de inspiração norte-americana e tem o cantor Bing Crosby (1903-1977) por matriz.⁸¹ O estilo de canto coloquial desses dois barítonos começa a constituir, no final da II Guerra Mundial, uma nova posição no campo, posição que se aparta do estilo dramático e, em benefício de enunciação intimista, recusa o emprego de recursos vocais identificados ao canto operístico. Diferença significativa entre o canto da bossa nova e o desses “precursores” é que, ao ouvido leigo de 1958-60, o canto bossanovista parece vir de “cantores que não têm voz”, ao passo que em Dick Farney e Lúcio Alves, tanto nesse momento quanto quando haviam surgido, todo ouvinte reconhece que têm “voz de cantor”.

Mas, em face da emergência da bossa nova, queremos aqui chamar a atenção para as diferenças entre os dois. Lúcio Alves só canta em português e quase exclusivamente composições de autores brasileiros. É, ele próprio, compositor em diversos gêneros: *fox-canção*, *fox-trot*, samba, samba-canção, bolero, valsa, toada, baião. Dick Farney raramente compõe. Canta amiúde em inglês e divide-se entre o canto e o piano, este inteiramente jazzístico e de repertório quase exclusivamente norte-americano. Com relação à bossa nova,

⁷⁹ “Bossa nova fracassou nos EUA: cantilena monótona”. *Correio da Manhã*, 23 nov. 1962, 2º cad., p. 1. “Desorganização sabota festival da ‘bossa nova’ em Nova Iorque”. *Última Hora*, 23 nov. 1962, p. 6. Para o sucesso da canção, cf. Lissauer (1996: 142, 495) e Perrone (2002).

⁸⁰ Dados biográficos: Weller (2005). Discografias: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/luiz-bonfa.asp>>, <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Luiz+Bonf%E1> (ambos os sítios com dados biográficos) e, para 78rpm, <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>. O programa de *Orfeu da Conceição* está reproduzido em <http://www.antonioarlosjobim.org/site/acervo_flash.html>. Acessos em: 19 fev. 2007.

⁸¹ Castro (1990: 31-46; 2001: 171-7) enfatiza as semelhanças entre os dois cantores.

eles cumprem percursos bastante diferentes, o que se explica pelo notável desnível entre a capitalização simbólica dos dois no momento de emergência e consagração do novo estilo.

Lúcio Alves aproxima-se progressivamente da bossa nova, desde quando chega à Odeon no segundo semestre de 1958. Mas não o faz em linha reta: seu percurso em 1958-64 é um tatear. Está vindo de período de descapitalização (1955-7), em que quase não fez gravações – apenas um elepê de 10 polegadas e poucos 78rpm – e no qual passou rapidamente por dois selos nacionais menos fortes, Sinter e Mocambo.

Na Odeon, começa incluindo composição de Tom Jobim no repertório e gravando em dueto com Sylvia Telles. Mas parece não fazer sentido, para a Odeon, que ele entre em competição com Sylvia na exploração do mesmo repertório. Em 1959, Lúcio e a gravadora (Aloysio) tentam reciclar *Ninguém me ama*, gravando-o em ritmo de samba bem marcado, e *Conceição*, o sucesso de Cauby Peixoto (1956), em marcação rítmica que ecoa a nova “batida”. Mas, comparadas à ruptura da bossa nova, essas são tentativas frustradas de modernização, hesitantes, que antes falsificam o velho do que inventam o novo. O próprio título do elepê revela as ambigüidades do projeto: *Lúcio Alves, sua voz íntima, sua bossa nova, interpretando sambas em 3-D*. Em 1962 vai à praça outro projeto hesitante: *Tio Samba – música norte-americana em bossa nova*, todo feito de versões, que até então haviam sido muito excepcionais no cancionário de Lúcio – apenas três em 98 registros, incluídas as gravações de seu grupo Namorados da Lua.

Essas experiências infrutíferas mostram que são estreitas as possibilidades do cantor. Em 1960, no elepê *A bossa é nossa*, já se haviam destacado a batida de violão e o repertório parcialmente renovado. Então, em 1963, Lúcio grava na Elenco um álbum totalmente dedicado a composições da dupla de autores Menescal e Bôscoli. No ano seguinte, faz no mesmo selo, com Sylvia Telles e o Conjunto de Roberto Menescal, seu segundo elepê de nítido acento bossanovista em todos os aspectos, em cuja audição percebe-se sua completa integração com os colegas mais jovens e com o novo repertório. Vem principalmente desses dois discos sua possível identificação à bossa nova.⁸²

Dick Farney não se envolve tanto com o novo repertório nem com a batida rítmica. Seu capital simbólico em 1958 é dos mais elevados. Já conta oito elepês lançados, desde 1954. Embora se houvesse mantido no gênero predominante do samba-canção, respeitado seu padrão rítmico e o intimismo de enunciação próprio do cantor de boate, Farney não acompanhara a moda das letras depressivas e angustiadas. Em 1957-8, cumpre extensa temporada em Nova Iorque e no Caribe. O primeiro álbum na Odeon, *Atendendo a pedidos* (1959), volta-se para o passado, para a exploração do capital acumulado: é coleção de regravações em *hi-fi* dos seus sucessos na Continental, lançados de 1946 a 1953 em 78rpm.⁸³ No triênio 1960-2 – em que seu prestígio se expressa pelo lançamento de sete elepês – predomina a abordagem jazzística instrumental de repertório de *standards* norte-americanos. Nos discos cantados, o repertório brasileiro também coabita com o mesmo tipo de compo-

⁸² Alves (D1963), Telles, Alves & Menescal (D1964) e elepê *Bossa nova mesmo*, Philips, P630424L, 1962. Com acessos em 29 mar. 2007, consultamos discografia em <<http://www.bossa.net/philips/001033.html>> e <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>.

⁸³ Sucessos de Farney em 1946-53, cf. Severiano & Mello (1997: 245-6, 249, 254, 262-3, 271, 291, 307).

sição estrangeira. Somente em 1964 realiza, na Elenco, um álbum de bossa nova, quase inteiramente identificado à sensibilidade dos veteranos: apenas duas das doze faixas são preenchidas com canções de autores mais jovens. Nesse ponto, o padrão de gosto legítimo está mudando, com a entrada em cena da abordagem nacional-popular. Nesse novo contexto, a produção fonográfica de Farney escasseia rapidamente. Após 1962, são apenas dois elepês em todo o restante da década. O segundo, também na Elenco, é puramente instrumental e jazzístico e explora principalmente composições brasileiras, em sua maioria oriundas do repertório bossanovista.⁸⁴

Importa-nos sublinhar aqui que, entre Dick Farney e Lúcio Alves, terminou por engajar-se de fato na bossa nova aquele que era “menos norte-americano”. E que, não obstante essa sua maior “nacionalidade”, Lúcio Alves, contrariando sua carreira discográfica iniciada há 20 anos, protagonizou em 1962 um disco inteiramente feito de versões, projeto no qual se tentou explicitamente “casar” – “Tio Samba” – o estilo de enunciação cancional emergente no Brasil com um repertório de *standards* norte-americanos.

Após os anos 60, Dick Farney, o cantor, conseguiu manter carreira discográfica mediante reafirmação do seu repertório de sambas-canções do período 1946-54 e *standards* norte-americanos, acrescido de peças mais recentes, coadunantes com esse estilo, inclusive composições de autores surgidos com a bossa nova, a exemplo de Carlos Lyra, Marcos Valle, Baden Powell, Paulinho Nogueira, Roberto Menescal, Sergio Ricardo. Entre as peças do acervo antigo e consagrado como seu – *Copacabana, Marina, Alguém como tu, Somos dois* etc. – e estas de autores mais novos, Farney interpôs um repertório pinçado, em conformidade com seu estilo, na obra dos autores tornados canônicos após a consagração da bossa nova – Jobim, Bonfá e Johnny Alf –, o qual funcionou como elemento estruturante de todo o conjunto. Com essa acomodação engenhosa, conservou seu lugar no campo – um lugar que podemos chamar, por empréstimo de Ortiz, de “tradição moderna” – e conseguiu lançar, nos anos 70, cinco elepês próprios e dois em colaboração com a cantora Claudette Soares, associação que também contribuiu para seu “rejuvenescimento”. Se se pode dizer assim, na nova década Dick Farney torna-se um pouco “bossa nova *après la lettre*”. E essa discografia cancional é reforçada por mais dois elepês jazzísticos e outros dois instrumentais em que, para sobreviver em período adverso, concede ao fácil estilo *cocktail piano*, ao gênero “piano ao cair da tarde”. Esses 11 álbuns, lançados em 1972-8, são todos da gravadora Odeon. Somam-se a outros dois de canções, gravados na mesma empresa em 1959-60, para constituir acervo explorável em sucessivas re-edições, sob variados formatos editoriais, após a adoção do cedê: dois-em-um, coletâneas “melhor de” etc., o que é uma forma de manter a oferta de suas gravações.

Lúcio Alves cumpriu nos anos 70 percurso inteiramente diverso: deixou apenas um elepê próprio feito em 1975 e outro compartilhado com Dóris Monteiro (1978), em gravadoras distintas. Não se observa continuidade de repertório entre esses dois discos nem entre eles e os últimos discos gravados na década anterior, na Elenco. Conduziu-se em zigue-

⁸⁴ Albin (2006: 272). Elepês *Dick Farney*, Elenco, ME15, 1964; *Dick Farney: piano & orquestra: Gaya*, Elenco, ME27, 1967. Discografia completa consultável em <<http://www.sombras.com.br/>>. Acesso em 29 mar. 2007.

zague até o fim, não marcou posição. Nos últimos 20 anos de vida, cumpriu uma espécie de exílio do campo.

O paraense Billy Blanco (1924) é arquiteto e engenheiro, profissões que efetivamente exerce até a aposentadoria. Saiu de Belém para cursar universidade: primeiro em São Paulo (Makenzie), depois no Rio (Belas Artes). Já havia desenvolvido disposições artísticas em Belém, na adolescência. Faz letra e música, sem saber ler ou escrever na pauta. No Rio, a partir de 1951, pratica a vida boêmia das noites de Copacabana. Namora Dolores Duran, que lança várias de suas composições. Uma das características de sua obra gravada em 1951-58, que o faz precursor da bossa nova, é a quase total ausência do samba-canção abolerado ou de ritmo diluído, tanto quanto da abordagem depressiva dos desencontros amorosos.

Ao participar de um concurso de “reabilitação da música brasileira”, Blanco faz profissão de fé: “meu samba é verdadeiro porque tem teleco-teco”, isto é, tem marcação rítmica bem definida, com “tamborim na marcação e reco-reco”.⁸⁵ A intenção do enunciado é distingui-lo de um não-explicitado “samba falso”, que não tenha teleco-teco, representação onomatopáica do som do tamborim. Essa era discussão acalorada entre músicos e ideólogos da música popular. O jornalista Ary Vasconcelos reporta, em 1955, uma dessas discussões, entre Tom Jobim e Vadico:

“A conversa assumiu o tom transcendental que têm todas as conversas depois de uma hora da manhã. [...] Tom defendeu as conquistas harmônicas modernas. Vadico concordou até certo ponto, mas queixou-se da invasão do ritmo do bolero no samba. *E explodiu*: ‘O brasileiro jogou fora o seu ritmo, que é originalíssimo, e adotou o do bolero, que é o de um chocalho mal tocado’.”⁸⁶

Parceiros em 1954, Billy Blanco e Antonio Carlos Jobim seguem caminhos diferentes a partir de 1955: Blanco prossegue no teleco-teco; Jobim no trabalho harmônico, no samba-canção, eventualmente no samba e, às vezes, com Vinicius, na canção vizinha do campo erudito.

A presença de Billy Blanco na platéia do I Festival de Bossa Session, em setembro de 1959, e a pequena intervenção que então faz ao microfone têm a finalidade de transferir prestígio aos novatos, pois sua obra ressoa nesse público jovem. Entretanto, é mais a pessoa do que essa obra que será recebida nos ambientes de enunciação da música que se fará na bossa nova e no nacional-popular. Das composições anteriores à bossa, permanecerão sempre alcançáveis, e por vezes renovadas em gravações recentes, aquelas poucas que mais se destacaram e marcaram época: *Pistom de gafieira*, *A banca do distinto* e *Mocinho bonito*. Durante os anos 60, duas composições feitas para festivais – *Se a gente grande soubesse* e *Canto chorado* – alcançarão destaque momentâneo. Mas as que parecem mais longevas são as duas que se integraram ao repertório reconhecido como de bossa nova: *Samba triste* (1959), em que Billy Blanco letrou música de Baden Powell, e *Esperança perdida* (1954) parceria com Jobim.

⁸⁵ *Viva meu samba*, lançado em 1957 em gravação de Silvio Caldas. *Grifamos*.

⁸⁶ Citado por Cabral (1997a: 96). *Grifamos*. Vasconcelos é um dos “folcloristas urbanos” de Paiano (1994: 62-70).

O percurso desta última nos diz algumas coisas sobre a formação estético-discursiva que, segundo nossa hipótese, tem seu umbral na emergência da bossa nova. Recebeu, no lançamento, apenas a gravação *princeps*, de Lúcio Alves (1955), a qual é sistematicamente omitida nas discografias existentes.⁸⁷ Para estas, os primeiros registros fonográficos vêm em 1965, feitos por Jobim nos Estados Unidos, em português e inglês. A esses, seguem-se João Donato (EUA, 1965), João Gilberto (México, 1970), Luís Cláudio (Brasil, 1975). Então, a julgar pelos dados que pudemos reunir, passam-se 17 anos sem gravação. A retomada se dá mais uma vez nos Estados Unidos e, também mais uma vez, por uma brasileira, Ana Caram, cantando em português, e pelo guitarrista norte-americano Joe Carter (1992). Depois: o pianista norte-americano Herbie Hancock (São Paulo, 1993). Em 1994, a cantora norte-americana Salena Jones, cantando em inglês, grava-a no Rio de Janeiro, acompanhada do próprio Jobim, cantando em português, numa das últimas gravações do compositor em estúdio. Desde então, foram feitas pelo menos mais nove gravações por artistas brasileiros no Brasil, o que significa que esse samba-canção sem teleco-teco é, dentre todas as composições de autoria ou co-autoria de Billy Blanco, a que está mais ativa nos últimos 15 anos, e numa atividade em que local de gravação, nacionalidade da(o) intérprete e idioma de enunciação se embaralham freqüentemente.⁸⁸

Interpretamos essa “redescoberta” de *Esperança perdida* como decorrência, em primeiro lugar, do prestígio do autor Tom Jobim, que continua capaz de consagrar aqueles que executam suas obras. Isso se evidencia de diversas maneiras. O disco de Salena Jones, por exemplo, recebeu o título *Salena Jones sings Jobim with the Jobims*. A parte do título que sublinhamos tem o objetivo de conferir mais “autenticidade” às interpretações da cantora. A capacidade consagradora de Jobim ganha expressão quase religiosa – peregrinação, templo, relíquia sagrada – na explicação publicada no sitio virtual do violoncelista Jaques Morelenbaum, referente a disco que inclui *Esperança perdida* :

“...o surgimento de um outro grupo dedicado à obra de Antonio Carlos Jobim, o M2S (Morelenbaum2Sakamoto), formado por... [...] Este grupo registrou o álbum ‘Casa’ em 2001, gravando-o na residência do compositor, no Horto, Rio de Janeiro, e para esta ocasião, Ryuichi Sakamoto teve a chance de usar o piano usado por Jobim ao compor todo o repertório do disco”.⁸⁹

Em segundo lugar, interpretamos como resultado da busca no acervo de Jobim, pelos intérpretes e produtores de discos, de composições menos exploradas e desgastadas. A canção ressurge em 1992 como tesouro desenterrado e, portanto, como novidade. Mas, para nós mais importante é o fato de que essa recuperação de *Esperança perdida* só foi

⁸⁷ Cf. <<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi>>, Jobim, Alencar e Severiano (1996) e Cabral (1997a: 477). É provável que todas essas fontes tenham usado o mesmo banco de dados. Para a datação de 1955, cf. Blanco (1996: 25) e Albin (2006: 824). A gravação de Lúcio Alves, em disco Mocambo, 78rpm, nº 15.040-B, pode ser ouvida em <<http://acervos.ims.uol.com.br/metaiah/search.php#>>, menu “Acervos e Pesquisas”. Acesso em: 20 abr. 2007.

⁸⁸ Jane Duboc (1995), Fábio Caramuru (1997), Leny Andrade (1998), Rosa Passos (1998), Jaques e Paula Morelenbaum & Ryuichi Sakamoto (2001), Nana Caymmi (2005), Ana-Paula Lopes (2005), Andréa Ernst Dias & Tomás Improta (2005), Wanda Sá (2006), cf. <<http://www.cdconnection.com/bin/nph-home>>, <<http://www.americanas.com.br/cat/580/CDSStore?i=1>> e <<http://cliquemusic.uol.com.br/br/home/home.asp>>. Acessos em 21 abr. 2007.

⁸⁹ Cf. <<http://jmorel.sites.uol.com.br/>>, acesso em 21 abr. 2007. O casal Jaques & Paula Morelenbaum integrou a Nova Banda, que acompanhou Tom Jobim nos seus últimos dez anos. *Grifamos*.

possibilitada pela operação de extirpação de parte de sua letra original. Os versos do recitativo inicial diziam:

“Quanta esperança perdida,
mas felizmente é assim,
o tempo passa, com ele a vida,
e a vida um dia tem fim”.⁹⁰

O paradoxo poético tem uma face sinistra e conformista: o pensamento de que, em compensação para “tanta esperança perdida”, “a vida [felizmente] um dia tem fim”; diante da infelicidade presente, o fim da vida é uma felicidade. O recitativo foi excluído por Jobim em sua gravação de 1965, assim como da versão anglófona – *I was just one more for you*. Limada desses versos, a letra afasta-se da sugestão de desfecho funesto para o poeta – implícito nos versos mantidos “*as coisas belas da vida / de nada servem* porque / porque não tenho, querida, / você”, se eles forem ouvidos como eco do recitativo – e converte-se em lamento pela separação. Quase todas as demais gravações cantadas em português acompanham Jobim na eliminação do recitativo. Mas Leny Andrade, em vez de omitir, adapta, com a mesma intenção de eliminar sentimento que, trivial para o cancionista de 1954-5, tornou-se agora inaceitável e talvez incompreensível:

“Quanta esperança perdida,
mas *infelizmente* é assim,
o tempo passa, com ele a *vida*,
e a vida um dia tem fim”.⁹¹

Pode não ficar muito claro o sentido que a cantora deu aos versos dessa forma alterados, mas a intenção parece clara: seja a perda da esperança, seja o fim da vida, *ambos* são *infelizes*. Procuraremos extrair o significado desses tipos de modificação na enunciação de canções no próximo capítulo, na seção dedicada à estética bossanovista.

Johnny Alf é nome artístico do pianista, compositor – música e letra – e cantor carioca Alfredo José da Silva (1929). Alf é, junto com Os Cariocas, exemplo de “precursor” absorvido na posição da bossa nova.

Negro, sendo o pai cabo do exército, ficou órfão aos 3 anos. A mãe empregou-se como doméstica e o menino foi criado e educado pela família de classe média que a empregou, na região da Tijuca. Esse é o bairro de maior prestígio social na Zona Norte do Rio de Janeiro. E é também o primeiro dentre os situados ao longo da linha férrea Central do Brasil, a contar do centro da cidade. Alfredo estudou piano desde os 9 anos, cursou inglês no Instituto Brasil-Estados Unidos – onde os colegas deram-lhe o apelido, prontamente adotado –, chegou ao segundo ano do segundo grau, no Colégio Pedro II, no Centro do Rio, e, cumprindo os desígnios da mãe e da família que o criou, começou a trabalhar como escriturário.

Foi sócio atuante do Sinatra-Farney Fan Club, que funcionou em 1949-50 na garagem da casa da família de uma de suas jovens fundadoras, na Tijuca. Sem ter seu próprio

⁹⁰ Cf. canta Lúcio Alves na gravação de 1955, citada, e está na reprodução da letra em Blanco (1996: 26).

⁹¹ Andrade (D1998).

instrumento, Alfredo usou o piano do clube para exercitar-se e as reuniões de fim-de-semana para exhibir-se aos demais sócios. Em termos de capital social, estava em nível inferior aos confrades. De certa forma, compensava esse déficit mostrando-se musicalmente o mais talentoso e preparado de todos.⁹²

Participou de *jam sessions* que o clube promoveu em casa noturna de Copacabana e a partir da receptividade às suas apresentações optou pela carreira de músico da noite. Essa escolha encontrou forte oposição da mãe e dos pais de criação, o que o fez sair de casa e afastar-se do convívio familiar quando obteve o primeiro emprego fixo, em 1952. Na noite, os muitos anos de estudo e treino capitalizam-no: sabe ler e escrever música, conhece os clássicos, domina o instrumento, gosta do repertório norte-americano contemporâneo, é reconhecido como inventivo. Mas por outro lado a ambigüidade da origem familiar e o rompimento com a família fazem-no inseguro.

É até aí história de vida muito parecida com a de Newton Mendonça, exceto pela característica étnica, pela sua dedicação exclusiva à profissão de músico e porque, permanecendo solteiro, Alf tem mais mobilidade. Os dois tornam-se amigos. Ambos são tímidos, introvertidos e têm dificuldades para participar de grupos de convívio musical. Exibem, sem efetivamente aspirar ao proscênio, a arte atrás da qual se escondem. Também partilham o mesmo interesse pela música popular mais moderna, pela exploração de soluções harmônicas inusitadas na música popular brasileira, soluções que vão amiúde buscar na música de discos e filmes norte-americanos. Por vezes trabalham na mesma boate, revezando-se ao piano.

A originalidade de Johnny Alf no meio musical chama a atenção de algumas pessoas situadas em papéis-chaves; suas composições começam a ser gravadas em 1953 – igual a Jobim e Mendonça. No mesmo ano grava seu primeiro 78rpm.

Em 1954-5, Johnny Alf se apresenta regularmente na boate do Hotel Plaza, em Copacabana. Trata-se de local de pouca clientela – possivelmente subsidiado pela renda do hotel –, que o dono permite aos músicos continuar utilizando madrugada adentro, depois de fechado ao público. O lugar torna-se ponto de encontro e romaria de músicos interessados na modernização da música popular e de jovens aprendizes. Alf é a estrela principal dessa pequena coletividade: músico dos músicos. Todas as narrativas confluem para esse ponto nessa ocasião como o principal lugar de experimentações musicais de que participam tanto jovens amadores quanto profissionais recém-entrados no campo: João Donato, João Gilberto, Jobim, Luiz Eça, Lyra, Menescal, Milton Banana, Sérgio Ricardo, Sylvia Telles e outros. Alguns mais experientes, a exemplo de Garoto, também comparecem.

Além do enriquecimento harmônico e da elaboração de melodias cujos deslocamentos parecem imprevistos, Alf está experimentando a fusão do ritmo quaternário do *jazz* com o binário do samba. Sua composição *Rapaz de bem* torna-se referência estética para

⁹² Esse *Fan Club* foi apoiado pelo próprio Dick Farney e notabilizou-se, posteriormente, por ter servido de berço musical a destacados artistas da música popular: Dóris Monteiro, João Donato, Nora Ney, Paulo Moura e Raul Mascarenhas. Castro (1990: 31-45).

esse círculo. O pianista-compositor está “consagrado na noite”: “fica rodeado de músicos que vão admirá-lo”.⁹³

Em abril de 1955 Alf é contratado por uma casa noturna de São Paulo e muda-se para essa cidade. Estará ausente do Rio de Janeiro no momento de emergência do estilo bossanovista, mas está marcada nos músicos a lembrança de seu desempenho na época do Plaza. Em maio de 1960, é levado ao Rio para participar d’A Noite do Amor, do Sorriso e da Flor, no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, onde é anunciado como o músico que já tocava bossa nova “há dez anos”. Nesse ano, o primeiro elepê de Carlos Lyra traz *Rapaz de bem*, que também será gravada, entre outros, por Wilson Simonal, Walter Santos (1964), Baden Powell (1970), Nara Leão (1971), Dominginhos (1982, 1990), Leila Pinheiro (1994), Tim Maia (1997), Wanda Sá (2001), Marcel Powell, Gilson Peranzetta (2005), tornando-se portanto peça duradoura do repertório constituído a partir da emergência da bossa nova. O mesmo ocorre a outras composições suas: *O que é amar* (primeira gravação em 1953), *Céu e mar* (1959), *Ilusão à toa* (1961), *Eu e a brisa* (1967), com um elenco de intérpretes que preenche e ocasionalmente extrapola o território correspondente à posição de maior prestígio artístico. Essas composições aparecem em dezenas de elepês cujo título ou nome do intérprete inclui a palavra “bossa”, num reflexo do que também acontece ao repertório de espetáculos musicais. Dessa forma, o autor Johnny Alf é recebido na posição do campo correspondente à bossa nova. É também com a emergência da bossa que Alf consegue gravar seu primeiro elepê, em 1961, mas é o arrojado autor, não o tímido intérprete, que se consagra na nova formação estética. Seus discos, poucos, mais jazzísticos do que propriamente bossanovistas, serão sempre de pequena tiragem e curta permanência no catálogo.⁹⁴

O caso do carioca Bola Sete, nome artístico do violonista e compositor negro Djalma de Andrade (1923-1987), é o mais peculiar deste grupo dos que chegaram à bossa, tendo sido de alguma forma seus precursores. A crônica brasileira sequer o reconhece como precursor, menos ainda como bossanovista. Antes o vê como intruso no espetáculo reservado aos artistas da bossa nova no Carnegie Hall em novembro de 1962. Nem sempre foi assim. Ainda no calor dos acontecimentos, Ronaldo Bôscoli escreveu que Bola Sete esteve “entre os que melhor se defenderam”, isto é, entre os que se houveram bem no palco.⁹⁵

A discussão pública sobre se esse espetáculo havia sido sucesso ou fracasso prosseguiu durante algum tempo. Com o prevalecimento da percepção de que havia sido muito mal organizado e realizado, e de que isso em parte se devera ao excesso de artistas escalados e ao despreparo de muitos deles, a busca de responsáveis e “culpados” parece haver incluído o violonista e seu grupo no rol dos erros. A apresentação de Bola Sete incluiu uma composição norte-americana, *In the mood*, que sequer seria “moderna”, e, maior pecado, o

⁹³ Para essa experimentação rítmica, cf. Garcia (1999: 59-62). Para a citação, Ricardo (1991: 84).

⁹⁴ Discografia do autor, em vinil e cedê, em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>; do intérprete, em <<http://www.sombras.com.br/>>. Acessos em: 22 abr. 2007. Resumo biográfico até o final dos anos 60 em Souza (1972).

⁹⁵ Bôscoli (1962a). Uma das fotos que ilustram a matéria mostra Bola Sete no palco, tocando o violão atrás da cabeça. A legenda, que pode ser da lavra de outro jornalista, diz: “Bola Sete defendeu muito bem a qualidade da bossa nova num espetáculo desorganizado”.

artista cometeu o malabarismo de tocar com o violão nas costas. Esse número circense representava agudo contraste com a distinta pretensão camerística dos artistas da bossa nova.⁹⁶

Bola Sete iniciara a carreira artística em 1940. Dominava o repertório clássico e alcançara grande prestígio perante seus colegas músicos, incluído o maestro Radamés Gnattali. Alinhava-se entre “os mais talentosos e modernos violonistas brasileiros dos anos 50”, sendo Garoto, José Menezes e Luís Bonfá os seus pares. Segundo Baden Powell, para competir com eles pelas melhores oportunidades de trabalho, “tinha que estudar mesmo”, tanto violão quanto música.⁹⁷

Em 1952-3, Bola Sete integrara um conjunto com Johnny Alf em casa noturna no Rio. Começara a excursionar ao exterior em 1954 e já atuava regularmente numa rede de hotéis nos EUA, quando participou do espetáculo no Carnegie Hall. Mas não percorrera a estrada real da bossa nova, que àquela altura consistia em (i) ter participado das apresentações da “turminha” e da “turmona” no Rio de Janeiro, (ii) haver incorporado ao repertório as composições de uns e outros lançadas em disco em 1958-62 e (iii) observar estilo contido e “limpo” de enunciação musical e comportamento de palco. Ausente do Brasil durante a maior parte desse lapso, Bola Sete estava deslocado e desatualizado.

Seu violão no elepê *Bossa nova*, gravado em Nova Iorque para o mercado americano um mês antes do Carnegie Hall, soa hoje muito próximo da estética bossanovista, com uma adaptação pessoal da batida sincopada. Contudo, a gravação “sofre” da “dureza” e do excesso de acompanhamento percussivo – um baterista e dois percussionistas –, que confere ao resultado sonoro aspecto “sujo”, oposto à “limpeza” e à economia expressiva que predominava no novo estilo, bem como ao seu “balanço” rítmico. Na seqüência, o violonista, que se estabeleceu em definitivo nos Estados Unidos, realizou gravações muito mais próximas da sonoridade que se costuma considerar típica da bossa nova, especialmente no álbum *The incomparable Bola Sete*. Lançou nove elepês nos Estados Unidos nos anos 60, dos quais um também saiu no Brasil. Lá, tornou-se referência do repertório da bossa nova. Na opinião de um crítico-propagandista de *jazz*, “dos inumeráveis violonistas gerados pelo movimento bossa nova, [Bola Sete] é, quase além de qualquer dúvida, o mais versátil e talentoso”. Sete de seus nove álbuns americanos dos anos 60 permanecem à venda nas lojas virtuais americanas; nenhum no Brasil. Tampouco está ou tem estado disponível para o consumidor brasileiro qualquer dos oito elepês aqui gravados em 1958-62.⁹⁸ Visível nos EUA, invisível no Brasil, Bola Sete saiu – ou foi expulso – não apenas da posição, mas do campo. No caso desse ator, o vidro da janela torna-se espelho, quando se tenta ver o que está do lado de lá, e volta a ficar transparente, quando se tenta ver o que está do lado de cá.

⁹⁶ Castro (1990: 322, 327), Cabral (1997a: 194).

⁹⁷ Barbosa & Devos (1984: 54), Severiano & Mello (1997: 314), Dreyfus (1999: 50).

⁹⁸ Feather (1966: 258). V. tb. Clarke (1989: 140). Discografia em: <<http://www.sombras.com.br>>; disponibilidade dos discos consultada em <<http://www.americanas.com.br>>, <<http://www.cdconnection.com/bin/nph-home>>, <<http://www.amazon.com>> e mais quatro lojas virtuais – Fnac, Saraiva, Siciliano e Submarino. Acessos em 30 jan. 2007. Ouvimos os fonogramas de Sete (D1962, D1963, D1964, D1966). Das 41 composições que os integram, duas são peças clássicas, duas, norte-americanas e 37 são de autores populares brasileiros, sendo 18 do próprio violonista.

D. Os que passam pela posição

Alguns nomes da nossa amostra caracterizam-se por passar pela bossa nova, sem fincar raízes na posição: Agostinho dos Santos, Maysa, Pedrinho Mattar, Rosana Toledo, Sérgio Ricardo e Vera Brasil. O percurso de Walter Santos também se aproxima, sob certo aspecto, dos desse grupo, assim como os de Dulce Nunes, Dori e Nana Caymmi. Estes últimos distinguem-se dos demais porque não deixam marcas de sua passagem pela bossa nova. Para usar a metáfora de Raymond Williams, estão eles próprios “em suspensão”, e não em vias de sedimentação, no período 1958-62.

QUADRO 5D
Os que passam pela posição

Artistas	FacArq59	EscNav59	Cruz59	FacArq60	PUC60	Carnegie62	Bôscoli62	BRB60
Agostinho dos Santos						xxx		xxx
Dori Caymmi							xxx	
Dulce Nunes		xxx	xxx					
Maysa							xxx	xxx
Nana Caymmi			xxx					
Pedrinho Mattar				xxx			xxx	
Rosana Toledo				xxx			xxx	xxx
Sérgio Ricardo			xxx	xxx		xxx	xxx	xxx
Vera Brasil								xxx
Walter Santos			xxx					

Para o pianista Pedrinho Mattar (1936-2007) a emergência da bossa nova representou a oportunidade de desenvolver carreira própria, como instrumentista e líder de trios no formato piano-contrabaixo-bateria. Nessa perspectiva, lançou alguns elepês em 1962-4 pela pequena gravadora Farroupilha, mas seu percurso foi dominado pelo papel de pianista acompanhante de cantores e grupos vocais e de músico de casas noturnas, longamente exposto às vontades e pedidos de gosto mediano da clientela desse tipo de ambiente, do que resultou a prevalência de repertório eclético e estilo identificável entre o *cocktail piano* e o virtuosismo exacerbado, em que avultam os ornamentos – arpejos brilhantes, trinados, apo-jaturas etc. – que constituem o oposto da contenção expressiva bossanovista, mas com os quais o instrumentista treinado impressiona o observador destreinado.⁹⁹

Vera Brasil é nome artístico de Vera Regina Lelot (1932). Violonista, compositora e cantora paulistana que atuou a partir da cidade natal, suas duas composições mais conhecidas e gravadas – *O menino desce o morro* (1960) e *Tema do boneco de palha* (1961) – não chegaram a marcar época. O único elepê da intérprete foi gravado em 1964 no pequeno selo Farroupilha. Considerada “ótima violonista”, suas duas principais composições receberam mais gravações instrumentais do que cantadas. A partir de 1965, Vera participa de vários festivais e, nesse espaço privilegiado de enunciação da estética nacional-popular, chega a alcançar algumas boas classificações. Desse ano é a gravação pelo Jongo Trio do samba participante *Vai, João*, em que Vera exorta seu personagem a “lutar sempre, lutar mais” por “paz”, “chão” e “pão”. Desde o início dos anos 70 deixou de apresentar-se em

⁹⁹ Mello (2003: 41) refere que em 1961 Mattar já se aproximava do estilo ornamental de Carmen Cavallaro.

público. Nessa década e na seguinte, suas composições dificilmente encontraram gravação e os discos em que haviam sido gravadas antes raramente estiveram disponíveis.¹⁰⁰

O vínculo de Rosana Toledo (1934) com a bossa nova é bastante circunstancial. Contratada da Odeon, já cantava em estilo “moderno”, razão pela qual foi escalada pela gravadora para reforçar o elenco de cantoras profissionais no apoio a algumas apresentações dos jovens bossanovistas em faculdades, colégios e outros auditórios do Rio de Janeiro em 1959-60. Contudo, a disposição de Rosana para a modernidade era limitada ao gênero consagrado, o samba-canção, incluída sua vertente dramatizada. Ricardo Cravo Albin, com quem a cantora colaborou em diversos projetos de “resgate da memória” da música popular brasileira nos anos 70, caracteriza as participações dela nas apresentações da bossa nova como uma espécie de “desvio” em sua carreira.¹⁰¹ A presença de composições bossanovistas em seu elepê gravado na Odeon em 1959 mais reflete a estratégia de Aloysio de Oliveira que a disposição da cantora. Tal presença quase extinguiu-se nos álbuns seguintes, feitos em outros selos. Retornam no álbum de 1964 – *Momento novo* – produzido pela Philips, mas nesse ano a bossa nova já não é um “momento novo”: Rosana está atrasada e, com essa tentativa tardia, encerra o período mais ativo de sua carreira de cantora, sem marcar posição e sem deixar gravações que “marquem época”.

Vemos certa semelhança nos percursos de Rosana Toledo e do cantor paulistano Agostinho dos Santos (1932-73), cuja trajetória no campo desenha interessante ziguezague. Profissionalizou-se em 1950 e em 1953 gravou o primeiro disco. A partir de 1957-8, encontramos em sua fonografia peças do repertório moderno, no gênero samba-canção. Coerentemente com essa tendência, vão escasseando as versões de sucessos internacionais. Versões costumam ser recurso de pouco valor quando se trata de disputar a preferência de público culturalmente mais capitalizado, que em princípio tem acesso ao “artigo original”, isto é, a gravações feitas no país de origem da canção, e possivelmente às gravações consideradas mais “autênticas” no gênero.

No início de 1958 Agostinho é apresentador de programa de música na televisão. É quando se estreita sua aproximação com Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim, que aí comparecem e lhe entregam *O amor em paz*, para ser lançada pelo cantor no programa.¹⁰² Dessa aproximação resulta a gravação do elepê *Antonio Carlos Jobim e Fernando Cesar na voz de Agostinho dos Santos*, cujo lado A é formado exclusivamente por canções de Jobim e seus parceiros, na vertente samba-canção. Nesse momento, graças ao fascínio exercido por sua voz e à sua disposição para o repertório moderno, o cantor está vencendo a barreira entre as “tribos” carioca e paulistana. Em 1958, possivelmente por indicação de Vinicius, compete com João Gilberto pela gravação das canções de *Orfeu do Carnaval* e é

¹⁰⁰ Mello (2003: 27, 128, 152, 445-6, 467). Discografias em <<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>> (78rpm), <http://cliquemusic.uol.com.br/Busca/busca.asp?Status=BUSCA_GERAL&area=6&Chave=12407> e <<http://www.bossa.net/farroupilha/001983.html>>, assim como, acrescida de informações biográficas, em <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Vera+Brasil&tabela=T_FORM_A>. Acessos em: 14 abr. 2007. O percurso de Vera Brasil contrasta com o da também violonista e compositora Rosinha de Valença. Nascida no interior do Estado do Rio, em vez de São Paulo, projetou-se no Rio de Janeiro e cumpriu, desde 1963, carreira muito mais longa, tanto como instrumentista quanto como arranjadora.

¹⁰¹ Albin (2006: 737).

¹⁰² Vinicius de Moraes, entrevistado em setembro de 1967 por Mello (1976: 87).

o escolhido pelos realizadores do filme. As duas principais canções da trilha sonora, *A felicidade*, de Jobim e Vinicius, e *Manhã de carnaval*, de Bonfá e Antônio Maria, vêm a ser os principais casos de sucesso marcante de Agostinho com canções modernas por ele lançadas. A primeira já é enunciada no idioma da bossa nova, tanto no filme como no disco que gravou em 1959.¹⁰³

O êxito de *Orfeu* e da respectiva trilha projetam a voz do cantor em âmbito internacional. Esse é também o momento em que seu repertório fica mais vinculado a autores “modernos”, no feitiço de vanguarda consagrada. Eles são predominantes no elepê *O inimitável Agostinho*, de 1959. No elepê seguinte, *Agostinho, sempre Agostinho* (1960), essa tendência se aprofunda, com a inclusão de composições de Johnny Alf, Oscar Castro Neves (um júnior entre os novatos) e da dupla Caetano Zamma e Roberto Freire, da “turminha paulistana”, digamos assim.

Mas, no álbum de 1961 – *Agostinho canta sucessos* – a tendência é revertida. Não há mais composições da bossa nova. É projeto comercial da gravadora RGE. O cantor limita-se a explorar sucessos recentes de outros intérpretes, colhidos em diferentes “territórios”. Não muito diferente é *A presença de Agostinho*, de 1962. Nesse ano, o cantor também lança dois elepês de boleros, um de versões, outro, em espanhol. A nova inflexão vem em 1963. Gravado já após a apresentação no Carnegie Hall, em que Agostinho, cantando *Manhã de carnaval* e *A felicidade*, teve o melhor desempenho do espetáculo, segundo os registros da época, o disco chamado *Vanguarda* é todo constituído de composições de jovens autores da bossa nova, com absoluto predomínio de Roberto Menescal (autor de nove das 12 músicas). O título, porém, é enganoso: a “turminha” já deixou de ser “vanguarda” emergente e mal consegue manter-se como vanguarda consagrada. O próprio texto de contracapa, escrito por Ronaldo Bôscoli, o afirma, reiterando o efeito das lutas ao longo do tempo já transcorrido:

“Eu sou do tempo em que as pessoas ligadas profissionalmente a discos repudiavam essa palavra composta: bossa nova. O tempo passou e mostrou a muitos desses senhores que eles não tinham razão”.¹⁰⁴

Esse zigzague de Agostinho decerto reflete tentativas de buscar ressonâncias que lhe permitam conciliar prestígio e sucesso comercial, mas a essa altura a volta à bossa é inútil, pois o cantor já não é “propriamente da turma da bossa nova”: o álbum não lhe confere nem uma coisa, nem outra. Ele só volta a lançar elepê três anos depois, na *Elenco de Aloysio de Oliveira*, já agora com repertório misto, com peças da estética nacional-popular e do autor bossa nova tardio – Marcos Valle – cujo percurso também é indeciso. Mas nem os registros desse, nem os do álbum anterior tornam-se marcantes para as canções escolhidas. Para as que alcançam notoriedade, são outras as gravações de destaque.

¹⁰³ V. em <<http://www.jobim.com.br/clyra/lyra2.html>>, entrevista concedida por Carlos Lyra a Luiz Roberto Oliveira, em 1996, para o fascínio da voz e da técnica de Agostinho e sua disposição para o repertório moderno. Acesso em: 29 mar. 2007. Para a competição, v. Castro (1990: 220, 249). Para o sucesso, cf. Severiano & Castro (1998: 30-3).

¹⁰⁴ Santos (D1963). Cf. <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=7706> e Albin (2006: 1091) para a datação. Acesso: 8 abr. 2007. Outras fontes põem o disco em 1964 e até em 1965.

Dessa forma, Agostinho dos Santos não se caracteriza como intérprete tipicamente vinculado a uma posição – qualquer que seja ela. Sua estratégia assemelha-se à de Vera Lucia, dela diferindo no grau em que chegou a ser identificado com a estética bossanovista. E guarda semelhança com a de Rosana Toledo, na tentativa tardia de associar-se à “vanguarda” ou “momento novo”. O percurso estilístico algo errático que descreveu parece conspirar até mesmo para solapar o vínculo entre o cantor e seu mais importante êxito: *Manhã de carnaval*. No início de abril de 2007, as gravações dessa canção feitas por ele para lançamento em disco estavam inacessíveis em lojas virtuais, quer no Brasil, quer nos Estados Unidos. Só se encontrava cópia da trilha sonora do filme, em que o canto de Agostinho recebe a superposição de ruídos de ambientação das cenas em que as canções são apresentadas. Entretanto, nem nesse disco, nem nos letreiros do próprio filme, a identidade do cantor é revelada.¹⁰⁵ Curiosamente, o único de seus elepês gravados no Brasil, disponível no formato cedê nessa ocasião, era o bossanovista *Vanguarda*, relançado em pequena tiragem como parte de pacote de discos de época. Outros fonogramas seus continuam disponíveis em alguns poucos discos que agrupam gravações de diferentes origens discográficas, tratamentos orquestrais, texturas sonoras etc. Seu maior capital, durante toda a carreira, foi sua voz, sempre muito louvada pelo timbre, volume, alcance e limpidez. Era-lhe difícil abrir mão desse capital para “cantar baixinho”. E o que avulta nessas coletâneas desiguais, que mantêm o cantor no repertório discográfico, é exatamente a sua voz característica, não o repertório.¹⁰⁶

A *persona* de Maysa Figueira Monjardim Matarazzo (1936-1977) de certa forma é maior que a cantora e compositora. Seu significado social vai bem além das canções que compõe e canta. Ela encarna dramaticamente – caberia dizer, tragicamente – o papel da mulher que, para exercer na música popular sua individualidade, recusa o jugo do homem numa sociedade patriarcal e sai do casamento, decisão duplamente incomum: o ex-marido faz parte de uma das famílias mais ricas do país e a mulher burguesa não trabalha, menos ainda no meio da música popular. Mas, trata-se de libertação apenas aparente, pois é impossível deixar de ser parte dessa sociedade, que em troca lhe impõe o papel da mulher que não pode realizar-se, não pode *ser para si* – pois o casamento é a única forma de realização socialmente cogitável. Resta-lhe, carregando o sentimento de culpa, tentar ser feliz na arte sendo infeliz na vida, numa *Felicidade infeliz*, conforme o título de sua canção. Esse dilema impregna a composição, o repertório e o canto de Maysa de um estilo sombrio.

Seu drama pessoal, suas depressões, os namoros após-casamento, as bebedeiras, as especulações sobre tentativas de suicídio – tudo em que há possibilidade de escrita-leitura escandalosa interessa a órgãos de imprensa: Maysa é cobaia de uma experiência social à vista de todos. A primazia que reserva à realização pessoal em detrimento do encaixe na família patriarcal, a renúncia à vida de luxo e submissão, a beleza física, a integridade moral, a sinceridade petulante com que se expõe em público – tudo em que há possibilidade

¹⁰⁵ Em <<http://www.americanas.com.br/cat/580/CDStore?i=1>>, foram encontradas 36 gravações diferentes. Em <<http://www.amazon.com/>>, <<http://www.cduniverse.com/>> e <<http://www.cdconnection.com/bin/nph-home>>, há mais de 100 discos. Acessos em: 8 abr. 2007.

¹⁰⁶ Parece estar em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>> o levantamento mais completo da discografia de Agostinho dos Santos. Acesso em: 8 abr. 2007.

de embevecimento espantado interessa à coorte de admiradores, nela incluídos intelectuais fascinados pelo enigma:

“Como é então que Maísa me comove e me sacode
me buleversa me hipnotiza?
Muito simplesmente
Maísa não é isso mas Maísa tem aquilo
Maísa não é aquilo mas Maísa tem isto
Os olhos de Maísa são dois não sei quê dois não
sei como diga dois Oceanos Não-Pacíficos”.

São versos de *Maísa*, poema de Manuel Bandeira, que precisa dizer “não” quatro vezes, antes de se aproximar de uma resposta à pergunta de múltiplo espanto, resposta que afinal também é negativa, pois o poeta não sabe bem o que Maysa é, e sim o que ela não-é: um ser “não-pacífico”.¹⁰⁷ Manifestações como essa indicam que tanto o significado quanto o prestígio de Maysa extrapolam o campo da canção popular. Neste, o prestígio também é sublinhado a partir do repertório: (i) sambas-canções de sua própria criação (letra e música), (ii) canções estrangeiras quase sempre cantadas na língua de origem – francês, inglês, espanhol, italiano – e (iii) sambas-canções de outros autores. E, especialmente, é repertório escolhido pela cantora-compositora, e não algo que lhe seja imposto por diretor de gravadora, pois Maysa “só diz o que pensa, só faz o que gosta e aquilo em que crê”.¹⁰⁸

Como se concilia seu estilo tempestuoso e sombrio com a entoação ensolarada e mansa prevalecente na bossa nova? Inicialmente, Maysa incorpora a seu repertório o samba-canção moderno de Antonio Carlos Jobim. Desde 1957, ano de sua *entrée*, até 1961, inclusive, são 15 títulos de Jobim, a maioria nesse gênero, número só superado pelas composições de sua própria autoria. E em 1961 Maysa reúne-se a músicos da “turminha”, com os quais grava o elepê bossa nova *Barquinho* e excursiona por países da região hoje denominada Cone Sul. É a primeira artista brasileira a levar a bossa nova ao exterior. No Brasil, sua gravação de *O barquinho* vem a ser mais apreciada que a do próprio João Gilberto.¹⁰⁹ Vem daí, desse elepê quase todo formado por composições musicais dos novatos – Menescal (quatro), Luiz Eça (duas), Normando Santos, Chico Feitosa e Carlos Lyra (uma, cada), com predomínio de letras de Bôscoli (sete), que nessa época era seu companheiro –, o estabelecimento da associação entre Maysa e bossa nova.

A associação de Maysa com os novatos traz importantes contribuições à bossa nova, tanto na percepção do público apreciador do estilo quanto para os músicos. A cantora também se beneficia. É oportunidade de ampliar o espectro sentimental de seu repertório. Não se pode, por exemplo, entender que em todas as canções desse disco Maysa esteja interpretando seu próprio papel, de mulher passional e infeliz. Algo da estrutura de sentimento da vertente ensolarada da bossa nova, que se inscreve na *entoação* das canções – isto é, na sua construção rítmica, melódica, harmônica e lírica e na maneira de enunciar que várias delas impõem à intérprete –, extrapola dos limites da *persona* da Maysa conhe-

¹⁰⁷ Bandeira (1963: 400-1).

¹⁰⁸ Conforme os versos de sua composição *Resposta* (1957).

¹⁰⁹ Severiano & Mello (1998: 47-8), Bôscoli (1994: 175), Castro (1990: 294). Discografia de Maysa, consultada em <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>> e <<http://www.sombras.com.br/>>. Acessos: 31 mar. 2007.

cida até então, enriquecendo-a. Maysa torna-se portanto mais *cantora*, com essa associação.

Em contrapartida, algo dessa *persona* sofrida e sombria se projeta nas canções, seja as que são criadas durante essa associação – Bôscoli cita explicitamente três letras inspiradas pela cantora –, seja mesmo sobre as que, não concebidas para Maysa, recebem uma pátina pelo simples fato de ela havê-las incorporado ao seu repertório. Pois, ainda que a cantora procure aproximar-se, n’*O barquinho* e noutras faixas, do novo jeito de enunciar as canções, sua personalidade e seu estilo já são demasiado marcantes, no campo e no espaço social, para permitir que se receba essas gravações como simples variação daquilo que João Gilberto, Carlos Lyra ou mesmo Sylvia Telles vêm fazendo. E, de resto, os discos de Maysa são muito mais tocados e ouvidos do que os desses outros artistas, e há mais tempo.

Para entender as trocas que se dão entre Maysa e o repertório desse disco e o impacto que esses intercâmbios podem ter sobre a audição da bossa nova em geral, não é suficiente ouvir e analisar as gravações em si mesmas. É claro que algumas situam-se além da vivência e da estrutura de sentimento da juventude colegial e universitária que desde o início constituíra o público por excelência do novo estilo e repertório:

“E depois do amor,
nossos corpos tão sós,
houve tudo de bom.
A seu corpo entreguei
uma flor, toda amor.
No seu corpo nu, existi.
Tudo é paz pra nós”.

Nessa enunciação de madura sensualidade, que Maysa entoia perto do sussurro, são os autores que se deslocam da praia para a alcova – ambiente mais identificado ao repertório da intérprete – e compõem canção que se afasta tanto da sensibilidade juvenil do *Lobo bobo*, quanto da temática do amor fracassado ou impossível. Mas, ainda não é disso que falamos. Essa canção – *Depois do amor*, de Normando e Bôscoli – teve percurso restrito, não se firmou como sucesso da bossa nova, não “marcou época” e portanto não se tornou socialmente representativa dessa estética.

Do que tratamos é do fato de que, em 1961, não se ouve *O barquinho* cantado por Maysa, mas sim Maysa cantando *O barquinho*; que é a Maysa que, querendo, pode cantar *Depois do amor*. Porque não se ouve apenas com os ouvidos; aquilo que se sabe e que por já se saber também já se sente é mobilizado na apreensão do que se ouve. Então, Maysa cantando *O barquinho* é, em 1961, rito de passagem para a incorporação de jovens autores e suas canções ao repertório “sério” da música popular. Não é mais apenas um cantor “estranho” como João Gilberto quem está enunciando, é artista estabelecida, que está chegando ao décimo elepê, com todo o prestígio a que nos referimos. Com o álbum *Barquinho* os antigos novatos da bossa nova adquirem outro *status* e a bossa nova está deixando de ser vanguarda emergente para converter-se em vanguarda consagrada.

O disco também é rito de passagem para o pianista Luiz Eça, que nele tem a oportunidade de atuar pela primeira vez como arranjador de orquestra, e para os demais músi-

cos. Eça, seus futuros companheiros do Tamba Trio – Helcio Milito e Bebeto Castilho – Roberto Menescal e Luiz Carlos Vinhas têm no acompanhamento de Maysa a primeira experiência de turnê internacional.¹¹⁰

Sérgio Ricardo é nome artístico de João Mansur Lutfi (1932), paulista de Marília, de onde sai aos 17 anos. É pianista, cantor, compositor (letra e música), ator e diretor de filmes, cujos argumentos e roteiros são de sua própria lavra. Estudou música, inclusive em cursos formais, e cedo profissionalizou-se como pianista de casas noturnas, já morando no Rio de Janeiro, no início dos anos 50. E em pouco tempo, além de acompanhar outros intérpretes, passou a cantar também, tendo por modelo Dick Farney, seu “ídolo”. Nesse meio, aproximou-se dos modernos, a exemplo de Johnny Alf, Newton Mendonça e Tom Jobim, de quem foi sucessor no primeiro emprego. A partir dos exemplos e sugestões deles, dedicou-se a aprender formas não convencionais de harmonizar as melodias e os acompanhamentos ao piano, ganho modernizador que repercutiu em sua composição.

Sérgio Ricardo desenvolve duas carreiras, às vezes paralela e simultaneamente, às vezes alternadamente: a musical e a dramaturgicamente-cinematográfica. Esta última começa na televisão, em novelas e teleteatros. Por vezes, a inserção televisiva enseja-lhe intercâmbios, quando é incumbido de ancorar programas de apresentação musical. Na tevê, seus contratos ora o fixam no Rio, ora em São Paulo. É na RGE paulistana que grava seus primeiros 78rpm, a partir de 1957, de início como cantor, em seguida como cantor-autor. No ano seguinte grava novos 78rpm na carioca Todamérica e, também aí, um elepê de música dançante, como pianista. Maysa chama a atenção para o autor, ao gravar no início de 1958 seu dramático samba-canção *Bouquet de Isabel*. No final do primeiro semestre de 1960, já na Odeon, Sérgio Ricardo lança o primeiro elepê como cantor, *A bossa romântica de Sérgio Ricardo*, título que corresponde à estratégia da gravadora de associar os integrantes modernos de seu *cast* à nova estética. Nesse primeiro álbum, todas as composições são do próprio Sérgio e na enunciação de seu canto ouve-se claras ressonâncias do de João Gilberto: a dinâmica da emissão vocal é em geral contida, o vibrato está quase totalmente ausente. É o que enseja a Rocha Brito aproximar seu estilo do de João Gilberto, quanto à “ausência de demagogia expressiva”. O próprio Sérgio escreverá, três décadas depois:

“João, sem dúvida, mexeu com minha cabeça, a ponto de [eu] me pilhar inúmeras vezes repetindo seus gestos, suas palavras, e até mesmo a música de sua fala”.¹¹¹

Também se nota aproximação da marcação rítmica de algumas faixas do álbum de Sérgio Ricardo – *Pernas, Máxima culpa, Ausência de você e Puladinho* – à “batida” de João Gilberto e à solução que esta impôs ao uso da bateria. Outro aspecto que o vincula à entoação bossanovista é a busca de harmonizações diferentes, os acordes com acréscimo de notas dissonantes, que, principalmente a partir da obra de Antonio Carlos Jobim, estabelecem uma ambiência, um “caráter e colorido sonoro próprio do estilo bossa nova”.¹¹² Ou-

¹¹⁰ Em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/artistas.asp?Status=DISCO&Nu_Disco=2811> pode-se ouvir um trecho de cada faixa do elepê *Barquinho*, CBS, 37161, 1961. Acesso em: 31 mar. 2007.

¹¹¹ Ricardo (1991: 122). *Grifamos*.

¹¹² Conforme conclusão de Gava (2002: 237). A abordagem desse aspecto encontra-se mais desenvolvida no próximo capítulo, na seção dedicada à estética bossanovista.

ça-se, a propósito, a já citada *Ausência de você*, bem como *Relógio da saudade*, *Poema azul* e *Não gosto mais de mim*.

Não obstante essas filiações, trata-se de coleção de composições e interpretações com muitas peculiaridades. Há mais drama e desalento do que em qualquer disco de João e do que em todo o repertório composto pelos novatos até então, como se percebe à audição de *Amor ruim*, *Não gosto mais de mim*, *Bouquet de Isabel* e *Zelão*. Estas duas últimas têm personagens e contam histórias, o que é estranho ao modelo predominante de canção bossanovista, cuja letra costuma tratar de estados afetivos, paisagens, impressões, relações amorosas, sempre a partir de um “eu” ou de um “eu e você”. Em *Zelão*, êxito mais duradouro de Ricardo, aparecem um personagem e um cenário bastante incomuns na bossa nova: o pobre e a favela (“o morro”). E, na enunciação, emprega-se recurso ausente da bossa: o coro de vozes “sujas”, que, no caso, evoca a idéia de grupo de pastoras de escola de samba, isto é, confere certo “realismo” à narrativa cancional. É uma canção-reportagem.¹¹³

Em novembro de 1960, o cantor volta ao estúdio para começar a gravar o segundo álbum, *Depois do amor*, a ser lançado em 1961. Reúne, numa vertente, repertório mais caracteristicamente bossanovista e inteiramente dedicado a composições alheias, com certa concentração de peças de novatos e ex-novatos, a exemplo de Menescal, Normando, Lyra, Vandré, Feitosa, os paulistanos Carlos Queiroz Telles, Caetano Zamma e Heloísa Buarque de Hollanda (Miúcha) e o belorizontino Roberto Guimarães. Segundo receita de equilíbrio entre autores novatos, veteranos e tradicionais que se aproxima, sem igualar, da realizada nos discos de João Gilberto, traz, na outra vertente, um número “tradicional” – a valsa *Eu sonhei que tu estavas tão linda*, de 1941 – e quatro composições dos anos 50, classificáveis como precursoras da bossa nova, inclusive o samba-canção *Foi a noite*, de Jobim e Mendonça. Em face do repertório, esse é possivelmente seu ponto de máximo envolvimento com a estética bossanovista, seja no que toca à “turminha”, seja aos veteranos e seu samba-canção.

Depois desse momento, seu percurso experimenta nítida inflexão. Engaja-se na realização cinematográfica, roda um filme de média-metragem de ficção cujo personagem central é menino morador de favela. E começa, no contato com os cineastas Nelson Pereira dos Santos, Gláuber Rocha, Ruy Guerra e outros, a distanciar-se do bossanovismo. O ponto de reunião desse grupo, para discussões estéticas e políticas e esparecimento entre turnos de trabalho na mesa de edição de filmes, é o “bar da Líder”, situado em local peculiar e distinto dos freqüentados pelos músicos de qualquer tendência ou geração. “Líder” é o principal laboratório cinematográfico do Rio de Janeiro, que nessa época funciona na última transversal da Rua da Passagem, via de contorno do Morro do Pasmado, além do final da Praia de Botafogo. Trata-se da Zona Sul antiga, dos confins do Rio chique da época de Machado de Assis, situada aquém (ou além) túnel, ou seja, separada de Copacabana pelo Morro São João e ligada a esse bairro do século XX pelo Túnel Novo.¹¹⁴

¹¹³ Ricardo (D1960).

¹¹⁴ Ricardo (1991: 145-52), Neves (1993: 19).

“Gláuber era um gozador nas horas de descontração. Quando queria mexer comigo, vinha cantar uns arremedos da bossa nova, fazendo voz e jeito de fresco, cantando versos desconexos mais ou menos assim: é sol é sul nos olhos da garota do passari-nho azul...”¹¹⁵

A partir de 1962, nos filmes e nos discos, inclusive os das trilhas sonoras do seu *Esse mundo é meu* e do de Gláuber, *Deus e o Diabo na terra do sol*, Sérgio afasta-se da estética bossanovista e se engaja no programa nacional-popular. Seu álbum musical seguinte, *Um S.R. talento*, gravado na Elenco em 1963, é habitado por operários, favelados, pescadores: o cancionista sinaliza seu interesse por um mundo em que também há outros lugares e grupos sociais, diferentes do seu próprio ambiente, mas com os quais estabelece, no cantar, comunhão imaginável para aqueles que o escutam.

Alguns anos depois, Sérgio Ricardo explicaria o dilema que vivera entre ser ou não ser bossa nova:

“Ao mesmo tempo que eu assistia e participava da bossa nova, me preocupava um outro tipo de problema: tendo nascido no interior de São Paulo, quer dizer, não sendo propriamente um carioca, e por ter morado também muito tempo em Zona Norte, tendo visto o problema do povo de perto e me sensibilizado com isso, eu achava que a bossa nova de uma certa forma estava se distanciando do gosto popular. [...] Até hoje não vejo surgir nada mais bonito do que a bossa nova, realmente é a coisa mais bela na Música Popular Brasileira, mas não acho a mais válida. Ainda me comunico muito mais com toda a obra de Caymmi do que com a do Tom ou João Gilberto ou qualquer um deles, embora reconheça que a do Tom seja mais bela que a do Caymmi. Aí o conceito de belo está sendo colocado apenas no plano estético musical: sem dúvida a música que tem mais riqueza é mais bela que a que tem menos. Mas isso é um conceito quase que acadêmico, digamos assim, do julgamento de uma obra. Não sei se filosoficamente é mais belo uma música rebuscada, melódica e harmonicamente ou uma música simplista – às vezes num acorde só e em duas ou três notas de melodia – mas que nos toca e comunica, levando até a comoção profunda”.¹¹⁶

O que nos interessa destacar nesse posicionamento é, em primeiro lugar, a opção final pelo que o autor e intérprete qualifica de *ponto de vista filosófico*, que o leva a sacrificar a opção pelo que considera belo em si mesmo em favor daquilo que *comunica* mais e que, estabelecido o elo da comunicação com público ampliado, toca e comove esse público. Ele identifica a bossa nova à primeira opção. E então renega-a, não sem dor, pois “é a coisa mais bela”. Daí, logo em seguida ao trecho acima transcrito, ele expõe quão partido está, distinguindo entre capacidade racional e vínculo afetivo: “eu sou um pouco vítima de que renego a bossa nova e a análise que estou fazendo é *no máximo das minhas possibilidades científicas e não emocionais*”.¹¹⁷ Custa-lhe *renegar a bossa nova*. Para fazê-lo, tem que sacrificar sua própria emoção e construir raciocínio que demanda “o máximo de [suas] possibilidades científicas”, isto é, racionais, filosóficas. Diferente dele, o “povo”, que ele com esse esforço quer “tocar e comover”, não se emociona com o mesmo tipo de canção que o emociona; para comunicar-se com a emoção popular, ele, artista, precisa racionalizar

¹¹⁵ Ricardo (1991: 148).

¹¹⁶ Sérgio Ricardo entrevistado em outubro de 1968 por Mello (1976: 112).

¹¹⁷ Id. *ibid.* *Grifamos*.

a sua criação. Essa disjunção de estruturas de sentimento faz com que ele seja “um pouco vítima” de sua opção. Tentamos representar a disjunção da seguinte forma:

Opção	Enunciador	Solução estética	Destinatário a comover
Beleza	←Esteta→	←Bossa nova→	←Artista alienado→
Comunicação	←Artista engajado→	←Nacional-Popular→	←Povo→

O artista-enunciador Sérgio Ricardo luta consigo mesmo entre duas opções que se lhe apresentam como inconciliáveis. Nele, o esteta e o artista engajado repelem-se mutuamente (↑), assim como se estranham a solução estética bossanovista (“rebuscamento”) e a nacional-popular (“simplismo”). O artista, “alienado”, se desliga do “povo”. A opção pela beleza isola o esteta em diálogo com público tão restrito que é como se ele dedicasse seu labor artístico a satisfazer apenas a si mesmo, tornando-se enunciador e destinatário. Noutra alinhamento, o artista capaz de comunicar-se com o público ampliado, “o povo”, estabelecerá através de sua arte diálogo igualmente ampliado.

Comparada à disjunção registrada por Joaquim Nabuco, em 1900, ocorre aqui significativa mudança na relação entre razão e afeição. O pernambucano localizava o afeto em sua relação com a terra natal e os que a habitavam. A “atração do mundo” era exercida sobre sua razão, seu intelecto, não sobre sua emoção. Se supusermos a estética da bossa nova como expressão de atração do mundo, teremos agora os sinais trocados. Em termos estéticos, o artista sente-se afetivamente ligado ao mundo. A ligação com sua própria terra e os que a habitam – sua imaginada comunidade – requer esforço de racionalização.

Pode-se dizer que Nara Leão (1942-1989) cumpre percurso inverso ao de Sérgio Ricardo. Quando surge para o público que ouve rádio, compra discos e comparece a espetáculos musicais, ela já é *ex*-musa da bossa nova e está participando destacadamente da fundação da estética nacional-popular, com o lançamento em fevereiro de 1964 de seu primeiro elepê, gravado no segundo semestre do ano anterior. Mas voltará à bossa nova a partir de um álbum duplo gravado em Paris em 1970, e fará depois mais três elepês de repertório e estilo bossa nova nos anos 80, além de outros dois de versões de composições estrangeiras entoadas nesse estilo, atendendo a pedido da subsidiária japonesa da multinacional em que grava seus discos.

A condição de “musa” é enganosa, porque a musa é, literalmente, apenas insumo que desaparece no processo de produção. A musa não compõe, não interpreta, não grava, não se apresenta em espetáculo. Sendo o amplo apartamento em que mora na Avenida Atlântica, de frente para o mar de Copacabana, um dos locais em que, graças à liberalidade de seus pais, mais freqüentemente se reuniam os novatos, a partir de 1956, e sendo ela mesma aprendiz de violão desde 1954, Nara pôde participar do amadurecimento musical do grupo, mas em papel subalterno, tanto por ser a mais nova quanto, possivelmente, por ser a menina entre rapazes, em sociedade patriarcal:

“Eu funcionava para o grupo como uma espécie de computador. Sabia de cor todas as letras, melodias e acordes, mas só podia abrir a boca para cantar quando alguém precisava que alguma música fosse lembrada. E, assim mesmo, a malhação era geral: ‘fanhosa’, ‘desafinada’ e outros ‘elogios’ desse tipo. Acho mesmo que só permaneci no grupo por causa da minha casa. Ninguém acreditava em mim, mas também ninguém me escutava cantando”.¹¹⁸

Por ser assim avaliada em seu próprio grupo, na primeira grande apresentação pública dos novatos, o I Festival de Samba Session, em setembro de 1959, “Nara Leão não foi sequer cogitada para cantar”. Só estréia, muito insegura, na apresentação seguinte, na Escola Naval.¹¹⁹ Em 1961, um episódio de sua vida afetiva dá início ao afastamento de Nara em relação à bossa nova. Ao desembarcar da turnê ao Cone Sul, ainda no aeroporto Maysa declara à imprensa, adrede convocada, seu casamento com Ronaldo Bôscoli, que traz pelo braço. São fotografados. Surpreendido, o letrista, que é noivo de Nara, a quem namora há três anos com declarada intenção de casamento, não tem como esconder que, durante a excursão, estabelecera com Maysa parceria mais que artística. Nos dias seguintes, tenta reiteradamente explicar-se e desculpar-se com Nara, mas sequer consegue ser ouvido, assim como falham os embaixadores a quem pede interceder.¹²⁰

A crônica trata esse episódio como feito marcante para a evolução do grupo bossanovista, pois Nara desliga-se tanto de Bôscoli quanto dos músicos que participaram da turnê, inclusive Menescal, seu amigo de muitos anos e violonista-acompanhante preferido. E, com isso, reaproxima-se do dissidente Carlos Lyra, que exercerá influência em seu encaminhamento para a canção engajada e o programa nacional-popular. Contudo, há outro aspecto muito importante, nesse episódio, para a demarcação que estamos fazendo do limiar entre formações estético-discursivas, representado pela emergência da bossa nova, também entendida como expressão de nova estrutura de sentimento. Trata-se da assimetria entre a crença de Bôscoli, mesmo tênue, na possibilidade de ser desculpado, e a firme reação de Nara. São portadores de diferentes códigos de ética para a relação amorosa.

Nem Nara, nem sua irmã Danuza querem reproduzir o papel submisso e apagado de sua mãe: “com 8 anos, eu já imaginava que meus pais poderiam ser mais felizes se estivessem separados”.¹²¹ Nascida noutra tempo, criada de outra forma e noutra contexto social, Nara é imbuída de um sentido de honra pessoal e de orgulho que a indis põe para a submissão. Manifesta-se aí, se bem que de forma diferente, a mesma disposição para assumir o controle da própria vida que há pouco vimos expressar-se noutra jovem – exatamente Maysa –, que também chega ao campo da música popular oriunda de estrato social mais capitalizado.

Por sua vez, essa coincidência de as duas cantoras de idêntica origem social verem-se envolvidas afetivamente ao mesmo tempo com o mesmo homem, que atua no mesmo campo, também é indício de quão pequena (pouco numerosa) é a posição que ocupam.

¹¹⁸ Depoimento gravado no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, em 1977. Trecho transcrito por Cabral (2001: 35). V. tb. Bôscoli (1994: 170-1).

¹¹⁹ Cabral (2001: 44-5).

¹²⁰ Cabral (2001: 51-3), Bôscoli (1994: 168-70).

¹²¹ Nara Leão, entrevistada em 1980. Trecho transcrito por Cabral (2001: 14). V. tb. Leão (2005: 19-20).

Essa exigüidade enseja formulações à maneira dos primeiros versos do poema *Quadrilha*, de Drummond: Nara recebe em dia de reunião musical a visita da amiga Astrud, que aí conhece João Gilberto e vem a casar-se com ele. João separa-se de Astrud e casa-se com Miúcha, que é irmã de Chico, cujo primeiro grande sucesso, *A banda*, é projetado por Nara Leão. E Astrud grava a versão anglófona dessa música. Esses pequenos círculos fechados nos sugerem de uma só vez que existe a passagem entre grupos de elite social e a posição de prestígio no campo da música popular e que essa passagem é estreita e por isso os que a transpõem são pouco numerosos.

Também vindo de São Paulo, mas sem se tornar intérprete tão destacada quanto Maysa e Agostinho dos Santos, a cantora Ana Lúcia acumula capital simbólico em proporção não desprezível, durante a bossa nova. A carreira profissional dura apenas seis anos, de 1958 a 1964, quando, invertendo o percurso de Maysa, sai do campo musical para casar-se.

Ana Lúcia entra no campo postulando lugar no território da “modernidade”, que se expressa no repertório, na enunciação do canto – embora apresente vibrato discreto e frequente em várias interpretações – e nos arranjos, que já no primeiro elepê incluem colaborações de Johnny Alf e Guerra Peixe. Sua interpretação gravada em 1959 de *Esquecendo você*, de Jobim e Vinicius, praticamente contemporânea da de Sylvia Telles, que lançou a canção e lhe serviu de referência, é despida dos excessos dramáticos, da “demagogia expressiva” desta última. O apartamento de sua família, no Pacaembu, torna-se um dos locais de reunião dos jovens autores e intérpretes da bossa nova paulistana, onde também vão ter artistas do Rio de passagem por São Paulo.

O segundo álbum – *O encanto e a voz de Anna Lúcia* (1961) – traz na maioria das faixas composições inéditas, dos novatos do Rio e de São Paulo, além de uma das primeiras gravações de *Água de beber*, de Jobim e Vinicius, e aquele que possivelmente é o primeiro registro de uma composição da dupla Baden Powell e Vinicius de Moraes: *Canção de ninar meu bem*. São sinais de sua proximidade do núcleo da posição, a qual também se manifesta na mudança de gravadora: da pequena Chantecler para a multinacional Philips.

Contudo, esse disco não se destaca, nem como objeto simbólico, nem comercial, e a cantora só volta a lançar elepê em 1964, pela RGE. É nesse lapso entre elepês que ocorre o *show* no Carnegie Hall. É também nesse interregno, após a aventura novaiorquina, que faz em 1963 sua gravação de maior impacto e prestígio mais duradouro, em dueto com Geraldo Vandré: o primeiro registro fonográfico do *Samba em prelúdio*, de Baden e Vinicius, lançado em discos avulsos e depois incluído em álbum de Vandré.

O terceiro e último elepê, *Ana Lúcia canta triste* (1964), traz mais uma primeira gravação de autores de prestígio, *Amei tanto*, de Baden e Vinicius. Oscar Castro Neves é o diretor musical, arranjador e regente. Em algumas faixas, também é acompanhada pelo recém-formado Zimbo Trio. A associação com esses autores e esse arranjador indica novamente que a cantora está muito próxima do núcleo da posição e que segue as transformações por que esse núcleo está passando.

Nesse momento, estão se amiudando as apresentações de artistas e repertórios bossa nova para grandes platéias paulistanas, formadas principalmente por estudantes. Nessas apresentações, diante das reações da platéia, os artistas estão elaborando a performance apropriada à emergente estética nacional-popular. O êxito e a repercussão do primeiro desses espetáculos, em 1964, logo dá origem a outros semelhantes e acabará chamando atenção da TV Record, que contrata o estudante e no ano seguinte incorpora os espetáculos à sua programação. Embora Ana Lucia não seja cantora de postura cênica e emissão vocal designadas para empolgar platéias, é presença freqüente nas apresentações universitárias durante o ano de 1964. É nesse ponto, às vésperas do início da fase dos festivais, que Ana Lúcia “abandona tudo para casar-se”. Pelo contraste, essa decisão, que corresponde ao padrão predominante na sociedade, sublinha o caráter corajoso e transgressor da decisão oposta de Maysa, ainda nos anos 50.¹²²

A cantora Marisa Vertullo Brandão (1933-2003), apelidada Marisa “Gata Mansa”, firmou-se no início da carreira (1953) como cantora de boates de Copacabana, o que implica repertório de sambas-canções e, em seu caso, também canções estrangeiras em inglês, italiano, francês e espanhol. Permaneceu por quatro anos no elenco do hotel Copacabana Palace, um dos mais prestigiosos locais do gênero. Mesmo experimentando outros estilos e repertórios, Marisa conservará na enunciação do canto e na escolha das canções essa marca de origem, como demonstra a dedicação às composições de Antônio Maria e de sua amiga Dolores Duran.

A emergência da bossa nova encontra-a procurando sambas de ritmo mais definido. Marisa incorpora ao seu cancionário algumas composições do novo estilo, tanto de autores novatos quanto de veteranos. Mas não se concentra nesse repertório e seu despertecimento à posição da vanguarda emergente, num primeiro momento, a impede de acertar no tratamento dessas composições inovadoras. Falta-lhe *familiaridade*. O arranjo de samba carnavalesco para *Chega de saudade*, gravação lançada em dezembro de 1958, é incompatível com os mais de 60 compassos da composição e com seu difícil fraseado melódico. Mesmo no elepê intitulado *Little Club apresenta Marisa* (1961) – em que Little Club é uma pequena boate do “Beco das Garrafas”, que costuma ser considerado o *locus* privilegiado da bossa nova na noite carioca dos primeiros anos da década de 60 e onde Marisa está de fato atuando nesse momento –, a coleção de canções é eclética. E somente em 1973, ao levar ao disco o exacerbado romantismo da canção *Viagem*, de João de Aquino e Paulo César Piniheiro, Marisa alcançará um êxito marcante, dentro de seu estilo de cantora romântica.¹²³

¹²² Em 1962, Celly Campelo deixou a carreira artística pelo casamento, mesma opção de Cylene, do Quarteto em Cy, em 1966. A cantora Dulce Nunes, mulher do pianista Bené Nunes, só passou a apresentar-se em público após separar-se do marido, em 1965. Para a decisão de Ana Lúcia, cf. texto de Rodrigo Faour, na contracapa de Ana Lucia (D1959). A opção da cantora parece ter sido tão radical que é difícil obter informação biográfica, incluído ano de nascimento e nome civil. Para a discografia 78rpm, v. <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>; acesso em: 11 abr. 2007. Ana Lúcia (D1961, D1964). Para os espetáculos paulistanos de bossa nova em 1964, v. Silva (2002: 18-9, 65, 203-4), Mello (2003: 110-1). Em <<http://cifrantiga2.blogspot.com/2007/04/histria-da-bossa-nova-parte-3.html>>, encontra-se informação sobre o apartamento de Ana Lúcia como local de reunião. Acesso em: 11 abr. 2007.

¹²³ Albin (2006: 446), Severiano & Mello (1998: 194-5). Ver <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/marisa-gata-mansa.asp>> e <http://br.geocities.com/cantorasdobrasil/cantoras/marisa_gata_mansa.htm> para discografia. Acessos em: 13 abr. 2007. Gravação de *Chega de saudade* ouvida em Marisa (D2001).

O cantor, violonista e compositor baiano Walter Santos (1930) é atraído para o Rio de Janeiro por seu amigo de juventude João Gilberto. Deixa para trás o emprego de bancário e desembarca em 1957, quando João está começando seu segundo período carioca. Forma, com Antonio Carlos Jobim e o próprio João Gilberto, o discreto coro masculino que intervém em uma faixa do elepê *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso (1958). Nesse período no Rio casa-se com Tereza Souza, sua parceira-letrista.

Em 1960, Walter completa o percurso geográfico: descobre que, em termos econômicos, São Paulo premia melhor a sua arte e aí fixa residência em definitivo. A remuneração vem principalmente da produção de *jingles* publicitários, a que se dedicará até o presente. Nos anos 60, desenvolve as duas atividades paralelamente. No campo musical, grava três elepês – o primeiro é intitulado *Bossa nova* (1963) –, apresenta-se sozinho, em casas noturnas, e no elenco dos grandes espetáculos coletivos de 1964-5, dedicados à platéia universitária paulistana. O segundo elepê chama-se *Caminho* (1964), título que indica uma procura e um afastamento da bossa nova. Nele está o samba *Amanhã*, que, sem ser explícito, é recebido como canção engajada. Ganha muitas gravações e é muito executado nos anos seguintes. Entoa com entusiasmo a esperança no “dia que virá”,¹²⁴ sentimento que também impregna a *Marcha de todo mundo*, competidora no Festival da Record de 1966. Na edição seguinte do mesmo festival, Walter e Tereza aprofundam o engajamento e convocam para a luta aberta, com *O combatente*.

Na vertente publicitária, o casal primeiro trabalha para o estúdio Pauta, que pertence aos integrantes do grupo musical Titulares do Ritmo. Em 1963, iniciam cooperação de dez anos com a produtora de *jingles* publicitários de José Scatena, também dono da gravadora RGE. As duas empresas – gravadora de discos de música e produtora de músicas para fins publicitários – funcionam em andares diferentes do mesmo prédio. O percurso de Walter Santos e Tereza Souza nos anos 60 evidencia que, dependendo da disposição dos atores, pôde-se transitar entre a música popular e a publicidade. E que esta, apesar de exercer poderosa atração, não implica exílio irremediável em relação ao campo musical.¹²⁵

O percurso da cantora e compositora de música e letra Dulce Nunes (1936) é limitado pelo papel de mulher na sociedade patriarcal, o que contrasta com seu preparo, em cursos de piano, análise musical, teoria e composição. Durante o casamento (1956-65) com o pianista e compositor Bené Nunes, o marido não lhe permitiu cantar profissionalmente em público, por considerar esse ofício impróprio para “moças de boa família”.¹²⁶

Sua voz de soprano – límpida, treinada e de extensão inusual – afasta-se do tipo anasalado, que Rocha Brito considera comum no canto bossanovista, assim como se distin-

¹²⁴ Os estudos da música popular dos anos 60 devem o recorte desse aspecto de seu objeto a Galvão (1968).

¹²⁵ Em 1978, Walter e Tereza, já proprietários de um dos mais qualificados estúdios de produção fonográfica para fins publicitários, fundaram a gravadora independente Som da Gente, especializada em música instrumental, cujo catálogo somou cerca de 50 elepês. A Som da Gente não atravessou a transição do vinil para o cd. Silva (2002: 202-5), Nêumanne (2003); Carla Poppovic, filha de Walter e Tereza, entrevistada por telefone, em 17 abr. 2007. Dados sobre os dois primeiros elepês de Walter encontram-se em <<http://www.bossa.net/>>. Acesso em 17 abr. 2007.

¹²⁶ Em <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Dulce+Nunes&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>, resumo biográfico. Acesso em: 28 abr. 2007. Para a citação, Cabral (2001: 30).

gue da enunciação “rouca”, que os adversários dessa estética imputam a seus intérpretes mais típicos, inclusive João Gilberto. Dulce canta *cool*, isto é, sem melodrama, sem afetação de virtuosismo: não é malabarista da voz. Contudo, tampouco se pode afirmar que seja *disease*. Talvez por seu preparo musical, talvez por saber que tem na pureza do timbre e na extensão da voz um capital simbólico em estado de potência, explora essas capacidades.

Podemos ouvi-la, no papel-título, na gravação de *Pobre menina rica* (1964), a peça musical de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, em que, por exemplo, a canção *Primavera* põe em evidência seus dotes e capacidades. Um dos propósitos dos autores, nessa obra, é ampliar o espectro da canção bossanovista, estendendo-o a vários gêneros sedimentados no canto popular brasileiro, fazer “uma apresentação dos ritmos brasileiros através da comédia musical”. Por isso, “tem de tudo” nessa peça: modinha, marchinha, samba, xaxado. Segundo Carlos Lyra, “nessa época, nós [Lyra e Vinicius] já estávamos *virando* aquela primeira fase da bossa nova, da forma, e entrando no conteúdo”. Isto é, já estavam saindo da estética da bossa nova para a do que viria a ser o programa nacional-popular. *Pobre menina rica* é a estória da união, com final feliz, da Menina Rica – vale dizer, a Burguesia – com o Mendigo-Filósofo – ou seja, o Povo Conscientizado. Portanto, a estréia fonográfica de Dulce Nunes na bossa nova ocorre quando esta começa a ser “virada”, isto é, ultrapassada.¹²⁷

Nesse e noutros discos de que participa, sua entoação é atraída para perto do canto lírico e para longe da fala. Seu ideal parece ser o *lied*. No elepê de 1965, *Dulce*, é acompanhada por pequenos grupos instrumentais de câmara: violão e piano, violão e quarteto de cordas, quarteto de cordas mais flauta e oboé etc. Sua escolha de repertório é imantada pela busca de canções de tessitura mais ampla, como a *Valsa de Eurídice* (Vinicius), *Derradeira primavera* (Jobim e Vinicius).¹²⁸

Graças a sua “voz abstrata”, Dulce é escolhida por Baden Powell para participar em duas faixas do álbum *Os afro-sambas de Baden e Vinicius* (1966), nas quais evoca o *Canto de Iemanjá* e entoa o *Lamento de Exu*. Esse disco é oposto à estética bossanovista em vários aspectos: (i) as composições buscam deliberadamente revestir-se de sabor folclórico; (ii) em várias faixas intervém um coro misto de amigos de Vinicius, de sonoridade mais que “suja”; (iii) Vinicius adverte na contracapa que “não nos interessava fazer um disco ‘bem-feito’ do ponto de vista artesanal”.¹²⁹ Antonio Carlos Jobim, João Gilberto e quase todos os outros bossanovistas teriam dificuldade em assumir tal partido estético.

Dori Caymmi (1943) é muito jovem em 1958-62. Há muito poucos sinais de sua atuação na posição da bossa nova, nesse período, a não ser a participação em reuniões musicais no apartamento de Nara Leão e algumas incursões na incipiente televisão, como violonista acompanhante. Sua inclusão na lista de Ronaldo Bôscoli, motivo pelo qual está em nossa amostra, possivelmente faz parte dos jogos em que esse autor está empenhado, em fins de 1962, no sentido de adensar e fortalecer a situação de seu grupo – já rompido com Carlos Lyra e, a essa altura, também com Nara Leão –, na posição da bossa nova, e a pró-

¹²⁷ As passagens aspeadas são de Carlos Lyra (D2005). *Grifamos*.

¹²⁸ Nunes (D1965).

¹²⁹ Moraes (1966).

pria bossa nova, no campo, em face do debate público sobre as perspectivas do estilo, instaurado com a publicação dos desencontrados relatos sobre o ocorrido na noite de 21 de novembro no Carnegie Hall. Dori só marcará posição a partir do final de 1964, ao exercer a direção musical do espetáculo *Opinião*, que é quando começa a consagrar-se a aliança política e intelectual que sustentará a estética nacional-popular.¹³⁰

Nana Caymmi (1941) tampouco se apresenta à posição bossanovista no quinquênio de emergência e consagração dessa estética. Ao final de 1959, quando a revista *O Cruzeiro* prepara a reportagem que a inclui em nossa amostra, Nana ensaia a carreira de cantora. Estréia em estúdio logo em seguida, numa gravação em dueto com o pai Dorival. É aí apenas coadjuvante. Em meados de 1960 atua regularmente na TV Tupi, no programa semanal *A Canção de Nana*. Talvez apresente aí canções do novo repertório. Mas, ao voltar ao estúdio de gravação no fim do ano para fazer o primeiro 78rpm, o que grava são duas peças identificadas ao repertório do samba-canção anterior à bossa nova. Antes de firmar-se na carreira, segue os cânones: casa-se e acompanha o marido, jovem médico venezuelano, ao país deste. Só ao desfazer o casamento, contra forte oposição paterna, é que retornará ao campo, em 1966. O marco de sua *rentrée* é a defesa de *Saveiros*, no I Festival Internacional da Canção.¹³¹ *Saveiros* é composição do irmão Dori em parceria com Nelson Motta, vazada nos termos do programa nacional-popular.

E. Os músicos que ocupam a posição

Luís Carlos Vinhas, Milton Banana, Oscar Castro Neves, Sergio Mendes e o Tamba Trio representam, em nossa amostra, os instrumentistas da bossa nova. Alguns, a exemplo de Luiz Eça, pianista do Tamba Trio, e Milton Banana, já atuam profissionalmente antes da emergência da bossa nova. Entretanto, o trabalho do músico na noite é quase anônimo. Eça já atuou em rádio e gravou dois elepês integrando pequenos grupos instrumentais (1955, 1956). No segundo álbum, seu nome foi para a capa, como líder do trio. Mas Eça retira-se temporariamente do campo em 1958, quando vai estudar piano clássico em Viena, de onde só retorna em 1962. Esse intervalo, demasiado longo num período de rápidas transformações, como que “apaga” suas realizações anteriores. Parece-nos portanto apropriado reuni-los aqui, sob o entendimento de que é na bossa nova que se capitalizam e assumem de fato a personalidade artística que os caracterizará daí para a frente.

Esses músicos formam conjuntos que, quanto ao tamanho, variam do trio ao sexteto e só excepcionalmente vão além disso. Um de seus principais papéis é acompanhar cantores em gravações, casas noturnas, auditórios universitários e outros locais onde o novo estilo vai se impondo. Em todas essas instâncias, eles também vão abrindo oportunidades de exibição exclusivamente instrumental. E alguns desses grupos também cantam.

¹³⁰ Discografias do autor e do intérprete em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. V. tb. <<http://www.doricaymmi.com/>>. Acessos em: 29 abr. 2007.

¹³¹ Caymmi (2001: 389-90, 414).

QUADRO 5E
Os músicos que ocupam a posição

Artistas	FacArq59	EscNav59	Cruz59	FacArq60	PUC60	Carnegie62	Bôscoli62	BRB60
Luis Carlos Vinhas	xxx		xxx	xxx				
Milton Banana						xxx		
Oscar Castro Neves		xxx	xxx		xxx	xxx	xxx	xxx
Sergio Mendes						xxx		
Tamba Trio		xxx	xxx				xxx	

Nos primeiros anos de avanço da bossa nova sobre os espaços de apresentação de música ao vivo, as boates prevalecem sobre os auditórios mais amplos. O espaço exíguo das boates determina a prevalência dos conjuntos menores, os trios – quase sempre de piano, contrabaixo e bateria. Mas não é apenas questão de espaço. A perspectiva incerta de um estilo em fase de emergência, que não garante continuidade aos contratos, e, mais que isso, a limitada receita auferida por essas casas noturnas não propiciam escala econômica para sustentar conjuntos maiores em bases duráveis.¹³²

As maiores gravadoras dispõem de seus próprios músicos e arranjadores contratados. Eles, no entanto, são portadores de capacidades técnicas e concepções estéticas menos compatíveis ou mesmo incompatíveis com o estilo bossanovista. Para que os discos dos intérpretes vinculados ao novo estilo se realizem, é então preciso trazer outros músicos ao estúdio de gravação. E para que o orçamento da produção do disco não vá além de um limite compatível com a expectativa de venda do produto final, também aí é imposta a redução do número de músicos contratados especificamente para a ocasião.

Na Odeon, até abril de 1960, o novo estilo conta, até certo ponto, com a disposição favorável de seu diretor artístico Aloysio de Oliveira e o envolvimento de seu maestro mais moderno, Antonio Carlos Jobim. Mas, nas outras gravadoras e mesmo na Odeon após a saída de Aloysio e de Jobim, o compromisso dos dirigentes com o novo repertório e o seu estilo de entoação não é tão firme, como já vimos no caso do terceiro álbum de Alaíde Costa na RCA Victor (1961).

O primeiro conjunto instrumental bossa nova formado para acompanhar os intérpretes do estilo emergente é um quinteto de músicos amadores, tendo à frente o violonista Roberto Menescal, em 1958. Dele participam o pianista Luís Carlos Vinhas (1940-2001), que em 1962 formará o Bossa Três, e o contrabaixista, flautista e saxofonista Bebeto Castilho (1939), que a partir de 1962 integrará o Tamba Trio.¹³³

O segundo grupo instrumental bossa nova forma-se em 1960, em decorrência do cisma entre os novatos da bossa. Em maio desse ano, o violonista, pianista e compositor Oscar Castro Neves (1940) lidera um trio com dois de seus quatro irmãos – os cinco são músicos – e participa do espetáculo dos dissidentes no auditório da PUC, organizado por Carlos Lyra. A criação do seu próprio conjunto é a chave do ingresso de Castro Neves no

¹³² Celerier (1964a).

¹³³ Cf. Cabral (2001: 37).

estúdio de gravação. Ele grava seis das doze faixas do elepê coletivo da Philips lançado em 1960 sob o título *Bossa nova mesmo*, sendo Oscar o diretor musical de todo o disco.¹³⁴

À frente de um quarteto, Castro Neves acompanha quase todos os cantores brasileiros no espetáculo do Carnegie Hall, em 1962. Desde então, pouco gravará como instrumentista isolado ou líder de conjuntos. Além da composição, dedicar-se-á sobretudo ao acompanhamento, ao arranjo e à produção de discos. É de sua autoria, com o parceiro Luvercy Fiorini, a canção *Chora tua saudade*, primeiro grande sucesso do repertório dos novatos, com 22 gravações em 1960, por intérpretes novos e consagrados, inclusive uma feita apenas de acompanhamento instrumental, para que o ouvinte do disco possa cantar, em manifestação de caraoquê *avant la lettre*.¹³⁵

O desdobramento do primeiro grupo de Menescal e as circunstâncias que induzem a formação do conjunto de Castro Neves fornecem-nos um fator de surgimento desses grupos e um de seus processos de formação. O fator é a competição entre gravadoras – ou entre casas de espetáculos – para participar da fatia de mercado consumidor que corresponde à posição. Essa competição e a abertura de postos de trabalho que ela vai ensejando induzem a formação de novos grupos. E o processo de cissiparidade, pelo qual de um grupo já atuante saem um ou mais músicos para formar outro conjunto, é a forma de se desenvolver e compartilhar as técnicas de execução e arranjo musical apropriadas ao novo estilo.

Somando-se a esse processo, há os laboratórios. A boate do Hotel Plaza, à época em que lá se apresentava Johnny Alf, cumpriu essa função de ensejar o compartilhamento e a experimentação de técnicas inovadoras de execução e o estímulo à composição de peças musicais que melhor lhes servissem de veículo. Na primeira metade dos anos 60, essa função é cumprida, segundo numerosos relatos, principalmente por duas pequenas boates situadas no minúsculo “Beco das Garrafas”.

Além do trabalho musical regular durante a noite, uma delas, chamada Little Club, durante vários anos, é aberta para *jam sessions* vesperais aos domingos, em que jovens em vias de profissionalização podem “praticar o instrumento, trocar idéias, beneficiar-se da longa experiência de músicos profissionais, organizar conjuntinhos e se apresentar experimentalmente diante dum público entusiasta e entendido”.¹³⁶

O Little Club e o Bottle’s, dos mesmos donos, enfileiram-se com outras duas boates num dos lados do Beco, todas com música ao vivo, o que propicia ao lugar elevada concentração da prática do novo estilo. Isto é, se uma nova “estrutura de sentimento” apresenta-se inicialmente “em suspensão” no espaço social, o “Beco das Garrafas” é *locus* privilegiado da “decantação” desse estilo. Para sermos exatos, quase todos os pontos de convívio de músicos na noite copacabanense, relacionados à emergência e consagração da bossa nova, estão numa região pouco extensa, que abrange o final do bairro do Leme e início de

¹³⁴ Philips, P630.424L, 1960, cf. <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. Acesso: 26 abr. 2007.

¹³⁵ Levantamento em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. Acesso em: 26 abr. 2007. V. tb. Severiano & Mello (1998: 42).

¹³⁶ Celerier (1964b), Castro (1990: 285-7).

Copacabana. Distribuem-se ao longo de não mais que seis quarteirões, contados ao longo da praia, e do que dois quarteirões, afastando-se da praia.¹³⁷

Estão aí reunidas condições que dão ensejo à concentração de músicos necessária para, mediante intensa e freqüente interação, elaborar novo “idioma musical”, entendido como trabalho em que se mesclam atividade intelectual e boemia: (i) área urbana densamente povoada e não degradada, (ii) vida social em burburinho, (iii) locais de preços acessíveis, onde esses artistas, mais ou menos *outsiders*, possam morar – isso, quando ainda não vivem com os pais no mesmo bairro – e (iv) locais de convívio profissional de músicos dotados de variados graus de maturidade.¹³⁸ Não se trata, agora, da intensificação de convívio de intelectuais da *palavra*, do tipo que vimos na região do Castelo, área central do Rio de Janeiro, mas de formuladores *musicais*. Em São Paulo, é na região em volta da Praça Franklin Roosevelt que se concentra a vida musical noturna no período de proliferação dos grupos instrumentais. Esse território é estendido em 1962 para as proximidades da Rua Maria Antônia, com a abertura do João Sebastião Bar, na Major Sertório.¹³⁹

A presença desses grupos cresce acompanhando a consolidação da nova estética e seu posterior desdobramento na “contradição intrínseca” que preside a emergência da estética nacional popular. O auge do desenvolvimento desse tipo de formação instrumental dedicado à música popular “moderna” dar-se-á em 1964-6, período em que haverá o maior número deles atuando simultaneamente, sobretudo em São Paulo e no Rio, mas também em outras cidades.

Quase todos os conjuntos têm vida curta. A situação do músico dedicado a programa estético inovador é mais instável que a dos músicos vinculados a estéticas consagradas ou canônicas. Estes últimos, em geral mais velhos, costumam estar mais firmemente inseridos em situações institucionalizadas. Os inovadores, em geral mais moços, estão ainda abrindo espaço no campo. Sua disposição para desenvolver ou abraçar mudanças no idioma musical é, de resto, plenamente compatível com sua situação de incerteza: eles próprios ainda estão “em suspensão”.

Ademais, a aceitação social da canção sobrepuja a da música apenas instrumental. No palco, o cantor ocupa o proscênio; na tevê, é nele que a câmara concentra o foco. O cantor inovador que começa a alcançar reconhecimento é mais facilmente identificável pelo público do que o baterista ou pianista que realize a correspondente inovação em seu instrumento. Toda pessoa “sabe cantar”, isto é, tem certa facilidade para entender de pronto o que ouve de um cantor, mas muito poucas compreendem exatamente o que o músico está fazendo. No limite, parece-lhes que o som vem do instrumento, não do instrumentista. Se o público não consegue discernir, aceita com mais facilidade a produção musical de diferen-

¹³⁷ Em Castro (1990: 240ss) encontra-se mapa das ruas e localização dos bares, boates e restaurantes. A concentração a que nos referimos compreende os quarteirões da Rua Antonio Vieira, no Leme, à Rodolfo Dantas, junto ao Copacabana Palace. Em profundidade, não vai além da Gustavo Sampaio, no Leme, e da Barata Ribeiro, em Copacabana.

¹³⁸ Seguimos aproximadamente o modelo analítico de Jacoby (1987: 39-65), das condições que ensejam o desenvolvimento e a expressão de comunidades de intelectuais.

¹³⁹ Para uma descrição da agitação nessa área, v. Mello (2003: 39-46).

tes músicos afins do que a de cantores afins; neste último caso pode repudiar a “imitação”. Eis porque o músico que atua em grupo encontra mais dificuldade para marcar posição do que o cantor ou o intérprete solista. E eis também porque, retornando à pergunta inicial deste capítulo, o ouvinte de música popular brasileira medianamente informado pode reconhecer como bossa nova o estilo de enunciação musical de um trio, mas terá mais dificuldade para identificar o trio que está ouvindo.

Na fase de consagração da bossa nova e no período subsequente, o mais comum é que os trios e demais conjuntos durem de 1 a 3 anos e gravem de 1 a 5 elepês. Mas há conjuntos muito elogiados que não chegam a gravar. E também há os que, embora muito respeitados pelos pares e reverenciados pelos críticos-propagandistas, só chegam a existir em estúdio de gravação, e também por pouco tempo.¹⁴⁰

Alguns são mais perenes e marcam posição: o Bossa Três, de Vinhas, com duas formações diferentes, excursiona ao exterior (1962-3) e grava no Brasil de 1962 a 1967. O Tamba Trio, que começa com Hércio Milito – criador do instrumento de percussão chamado *tamba*, que deu nome ao grupo –, Eça e Bebeto, atua ininterruptamente em 1962-9, com diferentes formações e, às vezes, como quarteto. Além de acompanhar cantores em espetáculos e discos marcantes, o Tamba faz alguns discos exclusivamente seus que vêm a ser reconhecidos por direito próprio como referência na posição. Milton Banana, depois de acompanhar João Gilberto em gravações no Brasil e nos Estados Unidos, bem como em turnê na Europa, retorna ao Brasil e forma seu próprio trio que, com diferentes formações, gravará mais de 20 elepês de 1963 a 1984. O mais longevo de todos, o Zimbo Trio, mantém-se em atividade com a mesma formação por mais de 30 anos, a partir de 1964.¹⁴¹

A emergência e a consagração do novo idioma musical fazem com que vá crescendo a oferta de músicos jovens que se dedicam à música moderna e rejeitam os idiomas anteriores, por (i) não os considerarem “condizentes com seu estado de espírito e maneira de tocar”, como escreveu o saxofonista, compositor e líder de conjunto J. T. Meirelles na contracapa de seu disco de 1964, ou porque (ii) os postos de trabalho correspondentes à música “antiga” já estão ocupados. As duas ordens de motivação, aliás, não são incompatíveis.

Nem sempre o campo os absorve congruentemente com suas expectativas. Uma das possibilidades de encaminhamento profissional desses músicos, diante da instabilidade da situação do músico no Brasil e estreiteza do “território” da música instrumental na posição que ocupam, é a emigração. Luiz Bonfá, a partir de 1957, Bola Sete, João Donato e Sivuca (1959) são dos primeiros a explorar essa alternativa. Em muitos casos, o Itamaraty e o Instituto Brasileiro do Café participam do custeio de investidas de músicos brasileiros no exterior, em nome da divulgação do país e a pretexto da promoção do café brasileiro.¹⁴² Mas

¹⁴⁰ Casos da primeira formação do conjunto Bossa Rio, de Sergio Mendes, referido por Celerier (1964a), e d’Os Gatos, de Durval Ferreira, respectivamente.

¹⁴¹ Ver <<http://www.dicionariompb.com.br/>> e <<http://www.memoriamusical.com.br/index.asp>>, para resumos biográficos e discografias, respectivamente. Acessos em: 26 abr. 2007.

¹⁴² Feather (1965) cita Sergio Mendes: “I will never forget the help I had from my godfather, Mario Dias Costa, in the Cultural Division of the Brazilian Foreign Office, who aided us financially in getting started; and from Raul Smandeck, the Brazilian Consul in Los Angeles, who helped us when we arrived here”.

é o sucesso do repertório bossa nova e do próprio estilo de execução da nova música que abre espaços para esses músicos no exterior, pois há uma parcela do público estrangeiro que, estimulada por críticos-propagandistas de *jazz*, valoriza o “artigo autêntico”:

“...when an esthetic point has to be made, one that involves a particular group of artists and the very special form they have created, it is both agreeable and enlightening to observe them under the same musical roof, *with no outsiders* on hand. This is not an oblique way of saying ‘Give bossa nova back to the Brazilians’ or ‘Yankee go home’. It is merely a reminder that no matter how much wonderful music may have derived, [...] there remains nevertheless a substantial body of musicians who are entitled to call themselves *the original, the genuine article*. Such a group is Sergio Mendes and his Brasil '65 ensemble”.¹⁴³

Apreciação simétrica a essa, que deplora a incompetência de jazzistas norte-americanos para marcar o ritmo do samba, mesmo do samba bossa nova, é a do colonista Mister Eco, que simula dirigir-se a Ary Barroso, ao comentar o álbum *Jazz/Samba*, de Stan Getz e Charlie Byrd:

“Engraçadíssimo, Ari, é o ritmo. Às vezes, tem-se a impressão de se estar ouvindo a vigaristíssima orquestra de Xavier Cugat, com os meneios de Abbe Lane, com o cachorrinho no bolso do falso maestro e tudo. De outras, é Les Baxter puro fingindo ritmo do Congo Belga gravado *in loco*. E ainda, numa certa passagem, este cronista sentiu nitidamente estar assistindo ao desfile do bumba-meu-boi nas festas do padroeiro, lá em Maragogipe. Um bumba-meu-boi, faça-se justiça aos conterrâneos, muito mal batido”.¹⁴⁴

A “batida” da bossa nova atrai músicos norte-americanos de jazz com uma força que o ritmo do samba não alcançava então nem alcançou depois. Mas, ao mesmo tempo, eles têm dificuldade de reproduzir, em seus instrumentos, a irregularidade dessa batida, no entanto indispensável para preservar o “suíngue” da bossa nova, tal como eles a ouviam ao vir ao Brasil.

Nas escaramuças que se desenvolvem no campo, essa ambigüidade da relação dos estrangeiros com a “batida” é manejada conforme o interesse do enunciador. Os oponentes da bossa nova escolhem entre dois tipos de imputação. O nacionalista mais radical dirá que a “estilização” do samba, nela representada, já é *jazz*. E que é por isso que os jazzistas norte-americanos sentem-se atraídos pelo novo estilo.¹⁴⁵ Ou, como nessa abordagem de Mister Eco, os americanos não sabem reproduzi-la e, portanto, o extraordinário sucesso desse disco nos Estados Unidos não significa sucesso da música brasileira, mas de corruptela que a lembra vagamente, “vigarice”, “fingimento” e até “bumba-meu-boi muito mal batido”.

¹⁴³ Feather (1965). O grupo Brasil '65 era constituído exclusivamente por artistas brasileiros. *Grifamos*. Outros exemplos de busca de “autenticidade” bossanovista são Winter (D1962, D1964), Winter & Lyra (D1964) e o tardio Mann & Gilberto (D1966). Em combinações variadas, os elepês dessa linhagem reúnem peças do novo repertório brasileiro, participação de artistas brasileiros vinculados à nova estética e capa com foto do artista norte-americano em cenário carioca, prova de que, à maneira do antropólogo, “esteve lá” (aqui).

¹⁴⁴ Coluna “Espetáculos”. *Diário Carioca*, 14 nov. 1962, p. 8.

¹⁴⁵ Por exemplo, Tinhorão (1969: 29), para quem “tudo que é bossa nova é americano”.

De seu lado, os defensores da bossa nova apontam o interesse do *jazz* pela “batida” como sinal da superioridade desta sobre o samba pré-existente, pois situam esse gênero de música norte-americana em patamar superior de qualidade, quando não todo o *establishment* da música popular dos Estados Unidos. “Superioridade” é noção que se exprime em palavras como “avanço” e “moderno”. E, de outro lado, têm na dificuldade do estrangeiro, mesmo o jazzista mais interessado, em assimilar a técnica da batida o sinal da originalidade desta e, portanto, de sua brasilidade.

A seletiva receptividade dos mercados norte-americano e europeu para músicos brasileiros aptos a desenvolver lá o estilo bossanovista dá guarida sobretudo a bateristas, percussionistas, violonistas e tecladistas, nestes dois últimos casos porque seus instrumentos também são capazes de cumprir função rítmica.

O pianista niteroiense, líder de grupos instrumentais e eventual compositor Sergio Mendes (1941) é o exemplo mais audível do encaminhamento, que leva para o exterior, principalmente Estados Unidos, artistas da música popular brasileira em número e variedade sem precedentes nas gerações anteriores. Filho de médico, estudou piano em conservatório, mas em vez de carreira no campo erudito é atraído pelo *jazz*. É em destacado praticante desse estilo musical, o norte-americano Horace Silver, que Mendes busca sua principal referência estética nos anos de formação. Depois de se crismar no “Beco das Garrafas”, Mendes faz seguidas tentativas de instalar-se no campo musical norte-americano, começando pela participação de seu sexteto no espetáculo do Carnegie Hall em 1962. Firma-se ali gradualmente a partir de 1963. Na busca do sucesso, transita entre: (i_a) a bossa nova jazzística e (i_b) o gênero mais consumível classificado como “pop”; (ii_a) fazer números cantados apenas em português (ii_b) e fazê-los ora em inglês, ora em português; (iii_a) gravar em selo tipicamente jazzístico, o novaiorquino Atlantic, e (iii_b) no popular californiano A&M, ambos independentes.¹⁴⁶

Em certa perspectiva, como veremos logo abaixo, as opções “a” apontam para alegáveis originalidade e autenticidade bossanovistas. Mas é com as opções “b” desses três binômios que Mendes consegue ver seus discos tornarem-se artigo de consumo em larga escala e sua música ocupar o espaço radiofônico norte-americano e internacional, chegando várias vezes à lista dos dez maiores sucessos populares nos EUA.

Dotado de certa disposição empresarial e capitalizado pelo sucesso nos Estados Unidos e Japão, Sergio Mendes estende suas atividades à dimensão comercial do campo da música popular. Coloca-se como “porta de entrada” de brasileiros no mercado norte-americano: edita músicas de outros autores, produz espetáculos e discos de outros artistas. Mas não logra nesse mister resultado equivalente ao da atividade especificamente musical. Isto é, não chega a constituir um exitoso “conglomerado” musical.

Sua produção artística de maior popularidade nos anos 60 é classificada por comentaristas como composto de ritmo da bossa nova brasileira, tratamento de *jazz* ligeiro e repertório melódico “pop”. O letrista e jornalista Nelson Motta, amigo de Mendes e partici-

¹⁴⁶ Abordaremos o papel da “gravadora independente” na seção *Ajustamento e desajustamento*, adiante.

pante em 1969 de sua turnê pelo Texas e Califórnia, ao lembrar essa experiência muitos anos depois, tenta explicar o êxito do artista enquadrando o fenômeno desde o que seria o ponto de vista das platéias jovens norte-americanas: Mendes apresentava nesses anos “uma linguagem musical que parecia ao mesmo tempo exótica e familiar, popular e sofisticada, jazzística e tropical”. Numa ou noutra abordagem, evidencia-se que sua produção é algo difícil de definir e classificar, enquanto gênero musical.

De certa forma, ainda que mantendo “Brasil” (a partir de 1966, “Brazil”) no nome de seu conjunto, Mendes é um exilado do campo da música popular brasileira, sem chegar a deter o “green card” da norte-americana – nem se pode dizer que fosse essa sua intenção. É um ser musical entre-mundos, que hoje, na perspectiva do negócio musical norte-americano, seria classificado como praticante de “world music”. Embora precoce, talvez não esteja inteiramente só. Nessa rotulação caberia outra atriz musical oriunda de país subdesenvolvido e presente à cena norte-americana e internacional da segunda metade dos anos 60, como é o caso da sul-africana Miriam Makeba, com sua *Pata pata*. Ainda assim, é pouco provável que muitos outros artistas com esse tipo de origem tenham nessa época alcançado posição comercial tão elevada e duradoura quanto Mendes, ou que tenham conseguido colocar nos primeiros lugares da parada de consumo musical norte-americana uma canção de dança entoada em língua estranha, como o português.

Mesmo que conserve nesse período certo prestígio junto ao público brasileiro, Sergio Mendes não conquista aqui a mesma popularidade que alcança lá. Num grande espetáculo no estádio Maracanãzinho, no Rio, em 1969, é suplantado por Wilson Simonal, incumbido de fazer a primeira parte e “esquentar” a platéia para a apresentação daquele que deveria ser o astro principal.

A parcela mais popular da música de Sergio Mendes nos anos 60 é exemplo de objeto que se oferece privilegiadamente às disputas ideológicas, porque sua ambigüidade dá ensejo a ser ouvida ou não-ouvida desta ou daquela forma. Após gabar o que Mendes fazia em 1965, a ponto de justificar o – de outra forma, “repreensível” e “desgastado” – argumento “chauvinista” que postulava que apenas brasileiros seriam capazes de apresentar o “artigo genuíno” da bossa nova, o prestigioso crítico-propagandista de jazz Leonard Feather recua desse entusiasmo no ano seguinte. Ao compor nova edição de sua Encyclopedia, dedica ao artista brasileiro verbete minimamente informativo, desprovido de toda apreciação de valor. Seu entusiasmo está agora voltado para a música de Bola Sete. É que, em 1966, Sergio Mendes já atravessa a fronteira rumo ao estilo “pop”. Mas, examinando esse percurso desde outro ponto de vista, Caetano Veloso polemiza com Ferreira Gullar e escreve em 1970:

“Sérgio Mendes tem sido muito injustiçado pela crítica brasileira: o fato é que *sua música teve de se abrigar muito para fazer sucesso nos Estados Unidos*. Era muito mais jazzística quando ele trabalhava aqui no Brasil e gravou aquele disco com o Tom”.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Motta (2000: 159-60, 188-91), Eder (sd), Lissauer (1996: 209, 501, 657, 861), Feather (1966: 211, 258), Veloso (1970: 136), Celerier (1964d). Discografia: <<http://www.sombras.com.br/>>. Acesso em: 31 jan. 2007.

F. Casos especiais

Nesta última subseção vamos tratar de Astrud Gilberto, Baden Powell, Claudette Soares, Elza Soares e Juca Chaves. À exceção deste último, todos poderiam ter sido reunidos a algum dos grupos analisados acima. Mas preferimos destacá-los para pôr em evidência algumas peculiaridades de seus percursos.

QUADRO 5F
Casos especiais

Artistas	FacArq59	EscNav59	Cruz59	FacArq60	PUC60	Carnegie62	Bôscoli62	BRB60
Astrud Gilberto				xxx				
Baden Powell								xxx
Claudette Soares				xxx			xxx	
Elza Soares				xxx			xxx	
Juca Chaves					xxx			

O percurso de Astrud Gilberto leva-a a “exílio” semelhante ao de Sergio Mendes, com duas diferenças principais: não marcou posição no Brasil antes de projetar-se no exterior e seu canto não cabe no figurino jazzístico. A quase totalidade de suas gravações é amiúde referida por críticos e comentaristas que propagam o *jazz* como *pop-oriented* e até *easy-listening*. Não obstante, sua participação na projeção da bossa nova nos Estados Unidos e o fato de esse discurso musical haver entrado naquele país pela janela do *jazz* fazem com que seu nome seja invariavelmente citado em todo relato sobre o gênero musical norte-americano nos anos 60. Sergio Mendes, ao contrário, depois que migrou para o gênero *pop*, passou a ser sistematicamente ignorado por críticos e comentaristas estrangeiros de *jazz*. Mas, no Brasil, suas apresentações no “Beco das Garrafas” e suas gravações da primeira metade dos anos 60, feitas aqui ou nos EUA, são de menção obrigatória nos relatos sobre as origens do *samba-jazz*.¹⁴⁸

Casada com João Gilberto, Astrud acompanha-o aos Estados Unidos, quando o cantor se muda em 1963. Participara de rodas dos jovens bossanovistas ainda amadores e chegou a cantar em público ao menos uma vez, na apresentação intitulada “A noite do amor, do sorriso e da flor”, no Rio de Janeiro, em 1960. Mas, é apenas nos Estados Unidos que Astrud vem a gravar discos e tornar-se cantora profissional.

Suas primeiras gravações, não planejadas e, dizem os relatos, não remuneradas, são duas participações, cantando as versões em inglês de *Garota de Ipanema* e *Corcovado*, no primeiro elepê da colaboração entre João Gilberto e o saxofonista norte-americano Stan Getz. Gravado em março de 1963, o álbum é lançado um ano depois e entra na parada da revista *Billboard* no começo de junho, onde permanecerá por 96 semanas, chegando ao segundo lugar. Sua participação cantando em inglês na faixa *The girl from Ipanema* é o

¹⁴⁸ Feather (1966: 124; 1987: 242), Erlewine et al. (1996: 281), Celerier (1964a, 1964d), ICCA (2004: 13, 15).

grande sucesso.¹⁴⁹ A voz de Astrud torna-se familiar ao ouvinte norte-americano, mas não ao brasileiro, pois em 1964 o prestígio da estética da bossa nova, representada nas interpretações de Astrud, está sendo suplantado pelo programa nacional-popular. Em enfoque bourdieusiano, poderíamos dizer que, no Brasil, em parte, a bossa nova está aí “deslizando para o passado”, com seu “conjunto de produtores, produtos e sistema de gostos hierarquizados” em termos de legitimidade.¹⁵⁰

Por exemplo, cantar baixinho, de modo intimista, está deixando de ser valor apreciado. Elis Regina e seu estilo extrovertido estão ascendendo. Dentro em pouco, o êxito nos EUA poderá ser interpretado como sinal de capitulação ao gosto ianque, isto é, ao gosto do “imperialista”.

No final de abril de 1965, ainda no auge desse êxito, e já havendo lá gravado outros discos, cantando em português e em inglês, a cantora tem sua primeira viagem ao Brasil marcada para o mês seguinte. Avisa que não pretende cantar em público, com a explicação:

“Eu apareço no Zunzum, com este tipo de brasileira, cantando baixinho, no meu jeito normal de cantar e serei apenas uma brasileira cantando música brasileira diante de um microfone de boate. *Eles* acabam não entendendo como fiz sucesso aqui, e lá vem piche”.¹⁵¹

Astrud pode ter em mente, com essa frase, determinados críticos musicais ainda adversos à bossa nova, mas, de toda forma, brasileiros de 1965 poderiam dizer que, nesse texto, “*eles* somos *nós*”. Abriu-se espaço para o estranhamento, em jogo de espelhos em que as imagens são de alguma forma deslocadas e já não se vê o que, sob outra luz, seria visto e apreciado. Ou, por outra perspectiva, a luz predominante, em vez de iluminar o que está além do vidro da janela, começa a apagar-se “lá fora” e acender-se “aqui dentro”. O vidro da nossa janela metafórica, de transparente, vai sendo convertido em espelho.

A cantora carioca Claudette Soares (1937) poderia ser classificada entre “os que chegam à bossa nova”, pois sua carreira começara precocemente, por volta de 1950 – ou mesmo antes –, em programas de rádio designados para abrigar artistas infantis e adolescentes, sob nomes como “Clube do Guri” e “Arraia miúda”. Mas difere daqueles que assim classificamos porque não é uma “precursora” da bossa nova.

Atuara em rádio continuamente, até o final dos anos 50. Vinha do subúrbio, o rádio representava ascensão social, cantava o que estivesse na moda e lhe determinassem. Explorar paralelismos e cruzamentos de seu percurso com o de Alaíde Costa pode ser útil à compreensão das estratégias dos atores, das contingências que as condicionam e dos resultados que colhem. Em comum, Claudette e Alaíde têm a origem suburbana, socialmente menos capitalizada que a dos jovens da Zona Sul. Têm também o início precoce, em programas radiofônicos infanto-juvenis, em que aliás foram colegas. Mas aqui começam as diferen-

¹⁴⁹ Lissauer (1996: 228), Maggin (1996: 221-4). Em 1964, o fonograma recebeu o prêmio Grammy de “gravação do ano” e o elepê o de “álbum do ano”, ambos na categoria “geral”, que é a mais disputada. Esse prêmio foi instituído e é mantido pela indústria norte americana do disco.

¹⁵⁰ Bourdieu (1992: 184).

¹⁵¹ Entrevistada por João Luís de Albuquerque, *Jornal do Brasil*, Cad. B, 28 abr. 1965, p. 1.

ças. Claudette ascendera mais rapidamente no meio radiofônico, onde recebera o “título” de “Princesinha do Baião”. Essa vinculação ao gênero musical da moda, mesmo sendo mais popular (menos “distinto”) que o samba-canção, fora para ela uma forma de capitalização. Fizera-a chegar ao disco em 1954, dois anos antes da colega, embora fosse dois anos mais nova. Propiciara-lhe contratos mais estáveis com as emissoras, conferira-lhe *persona* pública reconhecível, diferente da condição de *crooner* de *dancing*, por que passara Alaíde.

Entretanto, vencida a moda do baião e caracterizada a emergência do samba-canção mais moderno, em 1956-8 o patrimônio acumulado por Claudette torna-se-lhe estorvo. Está “carimbada” com epíteto em processo de profunda desvalorização. Então, diferente de Alaíde, que começara no vizinho samba-canção, Claudette precisa atravessar fronteira pedregosa, para passar do baião à bossa nova. Essa travessia toma-lhe tempo e implica uma fase de ostracismo fonográfico. Seu vínculo com a subsidiária da norte-americana Columbia cessa em 1956. No ano seguinte, a cantora tenta repetir Sylvia Telles, ao gravar *Foi a noite*, mas resta-lhe fazê-lo no inexpressivo selo Repertório. Claudette fica então cinco anos sem gravar. Só começa a chegar efetivamente ao repertório moderno e ao modo “correto” de entoá-lo quando, indicada por outro suburbano e ex-colega de programas radiofônicos infanto-juvenis, o violonista Baden Powell, é contratada para apresentar-se regularmente na boate do Hotel Plaza, possivelmente em 1959.¹⁵² Nesse ponto, Alaíde já está gravando seu primeiro elepê, degrau que Claudette só alcançará tardiamente em 1964, na Mocambo, com repertório integralmente bossa nova.

Por volta de 1960, Claudette transfere-se para São Paulo. Com o benefício da perspectiva do tempo, vemos que essa mudança é parte de sua estratégia de conquista de um lugar na posição de maior valor simbólico no campo: permite-lhe desde o início exercer certo pioneirismo, dado o prestígio de que os artistas cariocas ainda desfrutavam nessa cidade no início dos anos 60, quando a capital paulista ainda é tributária do Rio na música popular. Sua mudança é contemporânea da de outros artistas de que já tratamos: Geraldo Cunha, Walter Santos e Alaíde Costa. O que parece já estar em andamento é portanto o processo que fará de São Paulo daí a alguns anos o lugar geográfico privilegiado da posição de prestígio no campo da música popular.

Em São Paulo, nos primeiros anos 60, o prestígio de Claudette se constituirá não exatamente a partir de discos, mas do *status* das casas em que se apresenta ao vivo e, portanto, do respectivo público:

“Vim para São Paulo porque no Rio não tinha campo [...]. Pedrinho Mattar e Agostinho dos Santos me viram cantar no Plaza e me trouxeram para São Paulo, onde fui cantar na Baiúca, depois Cambridge, Juão Sebastião Bar, que talvez tenha sido *o ponto mais alto da minha carreira*”.¹⁵³

A música que se fazia nas boates do “Beco das Garrafas”, em Copacabana, ou no Juão Sebastião Bar, na Vila Buarque, São Paulo, e as relações que aí se estabeleciam estão

¹⁵² Entrevista de Claudette, em setembro de 1968, a Mello (1976: 82-3). V. tb. Dreyfus (1999: 48-9).

¹⁵³ Entrevistada em setembro de 1968 por Mello (1976: 25).

apenas distorcidamente representadas em gravações. É como o perfume de um lugar em determinada época, que se pode evocar com esforço de pesquisa e uma pitada de imaginação, mas que não se consegue propriamente “reconstituir”. Quem hoje apenas ouve, por exemplo, as gravações da cantora Claudette Soares feitas na primeira metade dos anos 60, terá no máximo, talvez, na sua enunciação freqüentemente sussurrante, um índice do significado que tiveram em sua época, em especial para os que, além de ouvi-la no rádio ou no toca-discos, viam-na apresentar-se:

“Cotrim [criador e dono do Juão Sebastião Bar] roubou a grande atração do Claridge, o organista Walter Wanderley e seu conjunto, que fizeram a história do bar. Walter já era casado com a apaixonada cantora paulista Isaurinha Garcia, mas não perdia a chance de um namorico por fora. Na temporada em que acompanhou a *mignon* Claudette Soares, que ainda cantava sentada sobre o piano com suas perno-cas atraentes, aconteceu o inevitável: os dois mergulharam num flerte perigoso e foi o maior rebu quando Isaurinha descobriu. [...] Em dezembro de 1962, Claudette Soares continuava no Juão, agora acompanhada pelo trio de Pedrinho Mattar, e re-vezava-se com o conjunto de Walter [...]. Ela cantava de pé, descalça sobre a tampa do piano de cauda, emoldurada por candelabros que criavam uma imagem capaz de atravessar fronteiras. De fato, o fotógrafo do *New York Times* John Bryson veio ao Brasil fazer uma reportagem sobre o ‘talk of the town’ da vida noturna paulistana, registrando a inusitada imagem”.¹⁵⁴

Solano Ribeiro, freqüentador dessas casas, então ator e produtor teatral, e que depois veio a ser o arquiteto e diretor dos principais festivais de música popular em São Paulo em 1965-8, registra em suas recordações o Juão Sebastião Bar como “primeiro espaço intelecto-etílico-musical da cidade”, onde se reunia “uma constelação de QIs” a que “só de longe” poderiam se comparar outros locais qualificados. A única exceção aberta por Ribeiro diz respeito ao “Clubinho”, “que também conseguia reunir parte da ‘intelligentsia’ da cidade, formando, porém, um grupo mais fechado de jornalistas, escritores, artistas plásticos e boêmios de uma faixa etária mais avantajada”.¹⁵⁵

Evidentemente, não nos importa se o Juão foi de fato “o primeiro”, mas sim a afirmação de sua centralidade no mapa imaginado pela nova geração de paulistanos dotados de certa combinação de capitais cultural, social e econômico que nos permite situá-los no estrato social médio-superior. O aspecto etário a que Ribeiro alude permite-nos ainda supor que a diferença entre as duas casas correspondesse a distinção entre atores vinculados à cultura consagrada e à cultura de vanguarda, bem como aos respectivos padrões de sentimento e, portanto, de convivência.¹⁵⁶

E também nos importa extrair desses relatos a percepção de que Claudette se valorizava simbolicamente a partir de sua performance ao vivo, não de suas gravações. De fato, ao se atribuir a gravações importância central na abordagem da música popular, é possível contar a história das canções brasileiras de maior destaque, no período 1958-85, sem citar o

¹⁵⁴ Mello (2003: 46-7), que também reproduz uma foto da época.

¹⁵⁵ Ribeiro (2003: 48-9).

¹⁵⁶ O “Clube dos Artistas e Amigos da Arte”, cognominado “Clubinho”, foi criado em 1944 e desde o início esteve vinculado à seção paulista do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em cujos endereços funcionou. V. Atique (2005: 52-3) e, para seus freqüentadores nos primeiros anos, Caymmi (2001: 243-5).

nome dessa cantora uma só vez, nem como lançadora, nem como repetidora de canções consagradas pelo prestígio ou pela vendagem.¹⁵⁷

A chegada de Claudette, em disco, ao repertório bossa nova foi tardia. Se esteve entre as primeiras a gravar alguns exemplares temporões dessa estética, e se esses exemplares se incorporaram duradouramente ao repertório hoje ativo, não foram suas as gravações mais representativas ou perenes. Eis porque parece improvável que nosso ouvinte idealizado lembrasse agora o nome de Claudette como típica intérprete bossa nova. Na divisão de papéis entre os que definem e os que diluem um novo estilo, Claudette, com seu canto tendendo ao sussurro, afastou-se do padrão de enunciação que veio se firmando no campo como a definição legítima do canto bossa nova. Suas performances parecem ter sido marcantes; seu canto, não exatamente. Não obstante, pode-se dizer que foi bem sucedida no difícil projeto de converter-se de uma posição a outra, obtendo visto permanente de cidadania: de “princesinha do baião”, tornou-se efetivamente cantora da bossa nova.

Baden Powell de Aquino (1937-2000) poderia ser reunido àqueles que passaram pela bossa nova e foram depois realizar seus trabalhos mais marcantes noutro estilo. Baden, a partir de 1963, terá atuação tão forte, como autor e violonista, na fundação da estética nacional-popular, que suas intervenções mais identificáveis à bossa nova tendem a ser ofuscadas na percepção dos observadores atuais e mesmo de seus contemporâneos a partir daquele ano.

Geraldo Vandré, prócer do programa nacional-popular, ao referir-se à superação da estética bossanovista, diz:

“Depois disso houve uma fase fundamental pela qual é responsável o Baden: a tentativa de incluir na canção moderna brasileira, o samba de roda da Bahia, como *Be-ri-mbau*. O Baden sabia pontos de macumba e músicas geniais que foram utilizadas depois”.

Edu Lobo, outro destacado representante da estética nacional-popular, refere-se às novas composições de Baden Powell como uma espécie de bússola:

“Através do Vinicius conheci o Baden e o Lyra, que na minha fase inicial tiveram uma participação muito grande no sentido de *orientação* no que eu estava fazendo. [...] acompanhei bastante o trabalho do Baden...”¹⁵⁸

Na história da origem familiar do violonista, possivelmente temperada com elementos míticos, há o avô paterno, diplomado em Ouro Preto, importante maestro de bandas do interior do Estado do Rio. Aliado de José do Patrocínio nas lutas abolicionistas, formou a primeira banda de músicos negros do Estado, com a qual chegou a apresentar-se no Teatro Municipal do Rio. Fixara-se em Varre-e-sai, lugarejo do município de Itaperuna, norte do Estado do Rio, e ali esse músico negro se casara com uma índia. Tiveram oito filhos, entre os quais Lilo, pai de Baden. Enviuvando, a avó índia de Baden casou-se novamente, desta vez com um farmacêutico branco, e teve mais cinco crianças. Os filhos de ambos os casa-

¹⁵⁷ Como fizeram Severiano & Mello (1998).

¹⁵⁸ Vandré e Lobo entrevistados respectivamente em setembro e novembro de 1968 por Mello (1976: 117-8). *Grifamos*.

mentos cresceram juntos, como irmãos. Segundo o depoimento de uma das filhas do segundo casamento à biógrafa de Baden Powell, “eu só vim a perceber que não éramos todos da mesma cor quando cheguei ao Rio e que as pessoas perguntavam surpresas: ‘ué, mas vocês são irmãs? nem parecem...’”. Lilo casou-se com uma órfã branca, Adelina, criada na fazenda de café dos avós paternos.¹⁵⁹

Essa árvore genealógica, em que se identifica imediatamente a participação das “três raças constituintes do povo brasileiro”, servirá, como desejariam ideólogos da estirpe de Gilberto Freyre, de motivo à obtenção de certo capital simbólico por Baden Powell, na emergência da estética nacional-popular. Veja-se, por exemplo, esta explicação da *autenticidade* de Baden, enunciada por Vinicius de Moraes:

“Curioso que eu tinha feito com o Tom um samba com um tema de capoeira: *Água de Beber*. Eu cantei para ele o tema que tinha escutado há muito tempo numa sessão de capoeira na Bahia, ele gostou e fez um samba. Mas isso na obra de Tom não é uma coisa assim muito marcante. É muito mais na obra do Baden, o que é *normal*, porque *ele é mestiço e tem raízes muito mais fundas*. No seu próprio temperamento ele é um crente na magia negra, acredita na mitologia negra, frequenta terreiro. Quer dizer, aquilo está dentro dele mesmo, é *uma coisa muito mais autêntica, mais lógica, é uma decorrência*”.¹⁶⁰

E esta apreciação, do mesmo autor:

“...Baden passeia entre o popular e o erudito com aquela *raça que só ele tem*. Baden é um músico *absolutamente visceral*. O violão é um prolongamento de seus braços e tudo o que ele toca *vem-lhe da carne, do sangue, das entranhas*”.¹⁶¹

O percurso musical de Baden Powell é marcado desde o início pelo signo do prodígio. A habilidade do garoto ao violão talvez possa em parte ser explicada por sua ambidestrela. Espontaneamente canhoto, na escola primária o “defeito” é “corrigido” pela professora. A dupla capacidade traz evidente vantagem:

“Eu era canhoto mas na escola tiraram o defeito [...]. Eu escrevia ao contrário, da direita para a esquerda. Aí me corrigiram e hoje eu escrevo com a mão direita. Mas para chutar bola, bater martelo, essas coisas assim, eu sou canhoto. Agora, violão eu toco direito. Mas isso não tem muita importância, uma vez que *as duas mãos têm que ter velocidade e sincronia*. Uma acompanha a outra, então tocar como destre sendo canhoto não atrapalha nada”.¹⁶²

Lilo, mestre sapateiro, fora tocador de tuba na banda do avô de Baden e depois ficou violinista amador. Mudara-se para o Rio de Janeiro quando o filho tinha três meses. Estabelecera-se em São Cristóvão, com residência e oficina no mesmo imóvel. É o primeiro professor de música do filho, dos 7 aos 8 anos, quando este o ultrapassa e é levado a aulas particulares com Jaime Florence, o Meira. Trata-se de integrante permanente dos principais conjuntos de choro – também chamados “regionais” – do Rio de Janeiro, da década de 30 até falecer em 1982. Em trio com Horondino Silva, o Dino 7 Cordas, e o cava-

¹⁵⁹ Dreyfus (1999: 12-5).

¹⁶⁰ Entrevistado em setembro de 1967 por Mello (1976: 117-8). *Grifamos*.

¹⁶¹ Moraes (1964b).

¹⁶² Dreyfus (1999: 20). *Grifamos*.

quinhista Canhoto, Meira é reconhecido como um dos responsáveis pelo estabelecimento do cânone no acompanhamento nesse tipo de conjunto, seja para solistas de choro, seja para cantores de música popular na “era de ouro” da música ao vivo no rádio.¹⁶³ Com Meira, ao longo de cinco anos, Baden aprende também a tocar o repertório violonístico clássico. E o reconhecimento do professor à excelência do garoto se expressa, além do longo período em que o mantém como aluno, pela sua admissão às rodas de música que promove em sua casa com colegas tarimbados e por apresentá-lo a músicos importantes e bem mais velhos, a exemplo de Donga e Pixinguinha.

Aos 10 anos, é levado pelo orgulhoso professor à primeira experiência em rádio, no programa de calouros de Renato Murce, onde triunfa. Aos 13, participa da temporada do “Arraia Miúda”, desse apresentador, no Teatro João Caetano, e passa a integrar sua caravana de artistas que nos meses de férias de verão excursiona pelo interior. Onde quer que se apresente, Baden surpreende pela técnica e domínio do instrumento. Aos 15 anos, quando a pequena fábrica de calçados do pai entra em declínio, torna-se músico profissional e passa a ajudar no sustento da família.

Diferente de Menescal, que teve a mesada cortada pelo pai aos 17 anos, em represália ao anúncio da intenção de tornar-se músico profissional e desistir do curso universitário, na família de Baden, muito menos capitalizada socialmente, não há qualquer recriminação ou reserva em relação ao encaminhamento profissional do filho ou ao fato de encerrar os estudos regulares ao final do ginásio. Seus primeiros engajamentos profissionais também são muito menos prestigiosos que os dos contemporâneos de Copacabana: apresenta-se em casas de meretrício de áreas degradadas dos bairros centrais; dá plantão no ponto dos músicos, na Praça Tiradentes, em frente ao Teatro João Caetano, onde instrumentistas são contratados para apresentações de uma só noite; nessas condições, toca em gafieiras, boates e cabarés da Lapa etc.

Aos 16 anos, o músico da noite chega finalmente a Copacabana, levado por sua vizinha de bairro e amiga, a cantora Alaíde Costa, para acompanhá-la em apresentação a que fora convidada por Grande Otelo. Podemos vislumbrar nesse episódio – no alinhamento desses três nomes – manifestação de solidariedade étnica. Mas a crescente capitalização de Baden Powell no campo musical deve-se, de início, fundamentalmente ao reconhecimento que obtém dos músicos e alguns outros artistas, como o ator Cyll Farney, baterista eventual e companheiro de Baden nas caravanas de Renato Murce a partir de 1955.¹⁶⁴ É esse primeiro tipo de capital simbólico que o coloca, por exemplo, no conjunto instrumental que grava em 1957 o elepê *Samba em Hi-Fi*, o segundo do conjunto Turma da Gafieira, cujo disco anterior vem a ser considerado o marco-zero do samba-jazz.¹⁶⁵

As composições de Baden começam a chegar ao disco em 1957, mas, até 1960, é o violonista, não o compositor, quem se destaca. Seu elepê de estréia (1960), bastante eclético no repertório, traz apenas uma composição própria. Se perseverasse no papel de instru-

¹⁶³ Cazes (1998: 69, 84-6).

¹⁶⁴ Cyll Farney é Cyleno Dutra e Silva (1925), irmão de Dick Farney.

¹⁶⁵ Celerier (1964a).

mentista, seu horizonte tenderia a permanecer limitado e talvez lhe restasse um dos tipos de exílio mais ou menos anônimo que já encontramos nesta seção. Contudo, Baden é apresentado por Farney a Billy Blanco, com o declarado propósito de promover parceria de composição entre os dois. *Samba triste*, uma das três canções da dupla, torna-se sucesso imediato em 1960, ano de sua primeira gravação e de doze outras. É o prestígio do parceiro que dá início à consagração do compositor Baden Powell: Maysa, Lúcio Alves, Vera Lucia, Rosana Toledo gravam *Samba triste* em 1960.

É decerto esse êxito que chama a atenção de Vinicius de Moraes. Os dois são apresentados ainda em 1960. A partir do ano seguinte Baden será parceiro de Vinicius e essa dupla surpreenderá a posição e o campo em 1963-6 com numerosas composições marcantes, de uma nova feição.

Até que essa nova parceria se firme, Baden não está propriamente numa posição. É moderno. Dos 15 aos 19 anos (1952-6), o *jazz* é, segundo seu próprio depoimento, o gênero preferido, seguido do samba.¹⁶⁶ Mas, já vimos, Baden toca tudo o que for preciso tocar. A proficiência do músico e violonista permite-lhe engajar-se em programas de estilos musicais os mais diferenciados. Versátil e eclético são qualificativos aplicáveis, que no entanto correspondem não apenas à sua capacidade técnica, mas também à sua modesta capitalização simbólica e à necessidade de levar dinheiro para casa. Não pode dar-se o luxo de recusar este ou aquele prato em nome da fidelidade ao gênero musical preferido. Essa disposição só vai mudar a partir da consolidação da parceria com Vinicius. Até então, o violão de Baden não poderá ser sequer considerado tipicamente bossanovista.¹⁶⁷

A associação entre a cantora carioca Elza Soares (1937) e a bossa nova é bastante estreita em 1959-63. Elza e João Gilberto são, nesse período, como que duas variações de uma só idéia: modernização do samba. Diferente de todo o elenco bossa nova proveniente da Zona Sul, Elza é negra – em 1960, mulata – e de origem muito pobre: vem de favela suburbana e já é viúva com cinco filhos aos 20 anos. O percurso inicial repete com pequenas variações o de outros artistas socialmente descapitalizados que já conhecemos. Quanto ao capital social, Elza está, em seu ponto de origem, no extremo inferior de toda a nossa amostra. Passa por programa de calouros, pelos papéis de *crooner* de orquestra, corista do teatro de variedades, cantora em emissora de rádio de pouca audiência e finalmente chega em 1959, por intervenção de Moreira da Silva, a uma casa noturna do Leme, que é onde recebe o convite de Aloysio de Oliveira para gravar na Odeon.¹⁶⁸

A estréia fonográfica é portanto simultânea à emergência da nova estética e ocorre no mesmo selo fonográfico dos discos de João Gilberto. E a Odeon procura caracterizar Elza Soares como portadora de estilo moderno de cantar samba, puxado ao *jazz* mas (i) sem a alteração rítmica que, em 1959-60, ainda é mais “de João Gilberto” que “da bossa

¹⁶⁶ Entrevistado em março de 1968 por Mello (1976: 193).

¹⁶⁷ Para a biografia de Baden Powell, inclusive sua versatilidade e ecletismo, cf. Dreyfus (1999: 11-74). Discografia em <<http://www.brazil-on-guitar.de/home.html>>. Acesso em: 24 out. 2006.

¹⁶⁸ Os relatos dão como casual a presença de Aloysio de Oliveira no Texas Bar, onde Elza se apresenta e onde o diretor da Odeon lhe faz o convite. Entretanto, parece-nos provável que Aloysio tenha seguido sugestão de Moreira da Silva, que vinha gravando na Odeon desde 1957.

nova”; e (ii) sem o intimismo da entoação do baiano. São duas “apostas” que se complementam e que podem tornar-se competidoras, dependendo da receptividade dos discos e da faixa social em que encontrem ressonância.

Pelos planos iniciais da gravadora, Elza faria parte do elepê coletivo dos novatos, que estava sendo preparado em 1959.¹⁶⁹ Abortado esse projeto, a Odeon lança em dezembro desse ano seu primeiro 78rpm, com *Se acaso você chegasse*, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, e *Mack, the knife*, título da versão norte-americana da canção de Kurt Weill e Bertolt Brecht (no original alemão, *Die Moritat von Mackie Messer*), feita para a *Ópera dos Três Vinténs*. Vinha sendo cantada com sucesso nos EUA por Louis Armstrong (1956) e Bobby Darin (1959).¹⁷⁰ O selo do disco Odeon traz o título em inglês, mas Elza canta a versão brasileira. A acolhida de *Se acaso você chegasse* é grande e imediata. A gravadora apressa-se em lançar novo 78rpm em fevereiro de 1960, no qual Elza canta *Ed-mundo*, versão de Aloysio para *In the mood*, tema que se tornara famoso com a orquestra do trombonista norte-americano Glenn Miller.

A orquestração, em muitas de suas gravações desses primeiros anos, reitera o estilo de Severino Araújo, que nos anos 40 promovera certa jazzificação dos arranjos orquestrais do samba, à frente de sua Orquestra Tabajara, cuja formação instrumental e sonoridade eram assumidamente inspiradas nas grandes orquestras jazzísticas americanas dos anos 30 e 40.¹⁷¹ A enunciação de Elza, em janeiro de 1962, já inclui o *scat singing* e emula o timbre rouco de Armstrong.¹⁷²

Em seu primeiro elepê, intitulado *Se acaso você chegasse* (1960), ela é apresentada na capa como “Elza Soares, a bossa negra”. O segundo álbum chama-se simplesmente *A bossa negra* (1960). O uso do termo “bossa” corresponde à estratégia da gravadora de associar-se à novidade nele implícita.¹⁷³ Mas o uso que dele faz é seletivo. Não ocorre aos dirigentes da Odeon associar esse termo a outros artistas que lançam elepês em 1959-60: Dorival Caymmi, Anísio Silva, Moreira da Silva, Hebe Camargo, Mário Reis, Marlene, Dalva de Oliveira, Isaura Garcia, Walter Wanderley; ou mesmo a artistas “modernos”, a exemplo de Rosana Toledo e Bola Sete; nem ainda a artistas próximos da bossa nova: Dick Farney e Luiz Bonfá. Em 1959-60, a gravadora reserva o termo “bossa” apenas às capas dos elepês de Elza Soares, Lúcio Alves, Sérgio Ricardo e Walter Damasceno.

Além dessas providências atinentes ao estilo de canto, aos arranjos e à identificação nas capas dos discos, Elza Soares também é associada à bossa nova porque é escalada para

¹⁶⁹ Cf. relato de Roberto Menescal em agosto de 1967 a Mello (1976: 96).

¹⁷⁰ Lissauer (1996: 487).

¹⁷¹ Conforme Cazes (1999: 117-8), que cita Benny Goodman como uma das fontes de Araújo.

¹⁷² Ouça-se, em <http://ims.uol.com.br/ims/publicador_preview.asp?id_pag=213>, sua interpretação de *Maria, Mária, Mariá*, de Billy Blanco, gravada nesse mês. Acesso em: 29 abr. 2007. É provável que a cantora já usasse esses recursos antes dessa data, mas não pudemos documentá-lo.

¹⁷³ Em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>, acesso em 4 mai. 2007, encontramos apenas três elepês em 1959 com o termo “bossa” no título, sendo dois na Odeon e um na Musidisc. Em 1960, encontramos 11, sendo apenas dois na Odeon: *A bossa negra*, de Elza, e *A bossa romântica de Sérgio Ricardo*. A estratégia comercial torna-se corriqueira em 1963, quando são lançados 60 elepês com o termo “bossa” no título ou nome do intérprete, dois terços deles na versão completa: “bossa nova”. Ao perder os contornos significativos, diminui a capacidade da expressão para servir a práticas sociais de distinção.

participar de diversas apresentações coletivas centradas no novo estilo. Está em nossa amostra por haver integrado o elenco da “Noite do Amor, do Sorriso e da Flor”, em maio de 1960, e porque, dois anos depois, Ronaldo Bôscoli relembra esse espetáculo como “o maior *show* de bossa nova de todos os tempos” e dá como demonstração de sua grandeza a excelência dos artistas que se apresentaram, citando Elza nominalmente.¹⁷⁴ Mas a cantora participa de outros eventos do mesmo tipo, como o “Primeiro Festival Nacional de Bossa Nova”, realizado no Teatro Record, em São Paulo, em maio de 1960.¹⁷⁵

No final de 1962, acompanhada entre outros por Baden Powell, Elza protagoniza espetáculo produzido por Aloysio de Oliveira no Bon Gourmet, convertido em “templo da bossa” desde a realização do “Encontro”, poucos meses antes. O vespertino *Última Hora*, então empenhado em apoiar o estilo em fase de consagração, reproduz o que provavelmente corresponde ao texto de divulgação preparado pelo produtor, colocando-o sob título de quatro colunas, em maiúsculas, no alto da página:

“ELZA SOARES ESTRÉIA AMANHÃ NO ‘AU BON GOURMET’

*Pela primeira vez o ‘café society’ carioca tomará contato direto com uma grande intérprete do samba be-bop e o samba de balanço, a cantora Elza Soares. João Gilberto, seu maior fã, disse que poderiam desaparecer todos os cantores de música popular brasileira. Se da hecatombe restasse Elza Soares, o ritmo brasileiro estaria representado no que tem de melhor e mais autêntico. [...] Hoje, Elza Soares é uma das cantoras brasileiras mais disputadas no exterior, justamente pelas suas peculiaridades vocais, pelo seu ritmo puro e também porque domina um outro ritmo de samba, o samba balanço ou samba bossa-nova”.*¹⁷⁶

Nessa ocasião, Elza está a um mês de completar três anos de carreira discográfica na Odeon. Se só agora “o *café society*” carioca tem a oportunidade de assistir sua performance ao vivo na Zona Sul, é porque a cantora vem sendo designada para encontrar ressonâncias noutra faixa do espaço social. É sua enunciação mais popular que dá ensejo à associação com o futebol, fazendo-a “madrinha” da seleção brasileira que vai ao Chile em 1962.¹⁷⁷ E tal fato denota que o projeto de modernização do samba, em que Elza está inserida, é mais amplo do que se pode cogitar, se se leva em consideração apenas o tipo de enunciação que corresponde à definição vitoriosa de “bossa nova”.

Essa “definição vitoriosa” resulta de lutas no setor intelectual do campo da música popular, e possivelmente tem por marco inicial o artigo de Rocha Brito em 1960. Mas, em 1959-62, na predominância do populismo no campo político, parece haver como que uma

¹⁷⁴ Bôscoli (1962b). Elza é citada após João Gilberto, Astrud e Vinicius e antes de todos os outros. Seu nome era o quarto na lista dos participantes constante do cartaz do espetáculo, reproduzido em Castro (1990: 265) e Bôscoli (1994: 62). Precediam-na: Jobim, Norma Bengell e João Gilberto.

¹⁷⁵ Mello (1976: 266).

¹⁷⁶ *Última Hora*, 12 nov. 1962, p. 6. *Grifamos*. Para o apoio do jornal à bossa, especialmente produções de Aloysio de Oliveira e Flávio Ramos, sócios no agenciamento de artistas, v. coluna “Sociedade & Adjacências”, de Jacinto de Thormes, *Última Hora*, 19 jan. 1963, p. 8, nota intitulada “Para gente moça”. A associação dos dois empresários é noticiada pelo mesmo colunista em 23 nov. 1962, p. 10. Além da cobertura jornalística, que às vezes vai à primeira página, o apoio se exprime na sistemática inclusão das casas noturnas de Flávio Ramos e outras, onde se apresentam artistas vinculados à bossa, como Bottle’s Bar, Little Club, Jirau e Bon Gourmet, na seção “Roteiro”, cf. se vê nas edições de nov. 1962 a jan. 1963.

¹⁷⁷ Albin (2006: 704-5) e <<http://www2.uol.com.br/uptodate/elzasoares/port6.html>>. Acesso em: 4 mai. 2007.

homologia entre os dois campos, a indicar que se cogita de modernização do samba “em geral”.¹⁷⁸

O que nos importa aqui é registrar, em primeiro lugar, essa proximidade inicial de Elza Soares com a bossa nova, tão estreita que compartilham palcos, notícias de jornal, cogita-se que compartilhem o disco e enseja que Elza desde então, volta e meia, incorpore ao repertório composições de autores geralmente vinculados ao cerne da bossa nova – Jobim, Vinícius, Lyra, Bôscoli, Feitosa, Marcos Valle – ou considerados muito próximos dela, a exemplo de Johnny Alf e João Donato. Mas, numa evidência de que as práticas de distinção que tomam a bossa nova por referente não cessaram nos idos dos anos 60, temos esta manifestação de 1990, relativa à “Noite do Amor, do Sorriso e da Flor”, promovida no Anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, 30 anos antes:

“Os rapazes na platéia deliravam [com a apresentação de Norma Bengell], mas as meninas [...] nem tanto. Para elas, com seus vestidos tubinho e saias-balão, Norma Bengell era *mulher* demais para ser da Bossa Nova. Elza Soares, então, nem se fala. Sua participação, cantando ‘Se acaso você chegasse’, foi aplaudida, mas, com todos aqueles *scats* rascantes de Louis Armstrong, ela não saiu do show com o apelido de que gostaria – Elza Armstrong Jones –, e sim com outro, muito menos elogioso: *o catarro que canta*”.¹⁷⁹

A agressividade do comentário indica a violência da luta simbólica de que faz parte, o exercício de poder de *polícia de fronteira*, a demarcar o que é e o que não é “de bom gosto”, ou, nos termos desta seção, o que se admite e o que se rejeita no território da posição da bossa nova. Esse mesmo poder de polícia foi exercido em 1960 para barrar a entrada do compositor e cantor Juca Chaves (1938).¹⁸⁰ Com senso de oportunidade, Juca se lança em janeiro de 1960, com o samba *Presidente bossa nova*, de crítica sarcástica a Juscelino Kubitschek. Diferente dos bossanovistas da Zona Sul carioca, muito tímidos em seus inícios, Juca é audacioso. Esse disco de estréia é apresentado ao público e à imprensa no Viaduto do Chá, ao custo de “um barril de chope e alguns sanduíches” e tendo “o povo como convidado”. A “jogada de marketing”, incomum na época e inédita em seus termos, assegura-lhe sucesso imediato.¹⁸¹ No disco, a voz pequena e o arranjo bastante parecido, ao ouvido ainda não familiarizado de então, com os das gravações João Gilberto – sobretudo aquelas mais “típicas”, isto é, de acompanhamento instrumental mais reduzido – dão ensejo a que o novo artista seja percebido como praticante do novo estilo. Não é o único a explorar a nova denominação em 1960.¹⁸² Mas é o que provoca reação, que talvez se possa classificar como expressão do “narcisismo das pequenas diferenças”. Dois anos adiante Bôscoli publicaria:

¹⁷⁸ Talvez os sambas “cinematográficos” do repertório de Moreira da Silva em 1961-3 também correspondam a intenção de modernização, mas seria demasiado explorar essa linha aqui.

¹⁷⁹ Castro (1990: 266), *grifos* no original.

¹⁸⁰ Nome artístico de Jurandir Czaczkes, nascido no Rio de Janeiro e criado em São Paulo.

¹⁸¹ Severiano & Mello (1998: 40, 42-3).

¹⁸² Lauro Paiva lançou *Gafieira em bossa nova*, pela Copacabana, CLP-11163; Luís Roberto lançou *Velha Guarda em bossa nova* – título que suaviza a apropriação –, pela Continental, LPP-3135. Houve pelo menos outros três lançamentos em 1960 com o nome “bossa” no título. Levantamento em 4 mai. 2007, a partir do termo “bossa” no campo “disco”, em <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>.

“Por tudo isso é que me parece imperdoável o papel representado por Juca Chaves dentro do movimento. Valendo-se da indefinição, desse recato e da verdadeira aversão de todo o pessoal da bossa nova por publicidade, Juca Chaves, que tem talento, passou a explorar o movimento com um sentido negativo. Usou suas canções e seu jeito de cantar para distorcer a bossa nova. Houve tempo em que, quando se falava em bossa nova, todos acreditavam que Juca Chaves simbolizava o estilo do movimento. Nada mais falso. *A bossa nova é anti-Juca Chaves*. Ela é tímida, ele não. Ela é introspectiva, ele não. Ela é sóbria, ele não muito”.¹⁸³

Anos depois, Claudette Soares convocaria outro argumento para excluir Juca Chaves da bossa nova: “ninguém queria que participasse *porque não era moderno*”. Apesar dessas disposições adversas da “turma do Ronaldo” – a expressão é de Claudette – Carlos Lyra admitiu Juca em suas programações. Havia entre os dois grupos, como sabemos, rivalidade comercial. Estavam vinculados a diferentes gravadoras e disputavam contratos e espaços de apresentação.¹⁸⁴ A restrição de um dos grupos a Juca Chaves pode portanto ser, em parte, expressão dessa rivalidade. Contudo, em função da agressividade com que é alvejado por esse grupo, não há como deixar de pensar que Juca também seja de alguma forma um dos destinatários dos versos de Vinicius, que, embora parceiro e aliado de Lyra, não intervém diretamente nas disputas entre os novatos:

“Fazer samba não é contar piada,
quem faz samba assim não é de nada”.¹⁸⁵

Juca Chaves é crítico antes do tempo e desligado de posições. Seus versos ferinos atingem políticos poderosos, as forças armadas, a falta de cultura dos novos ricos da industrialização paulista. O intérprete entra na mira da censura bem antes da instalação do regime militar. O terceiro elepê, de 1962, já se chama *As músicas censuradas de Juca Chaves*. Mas, não está vinculado a qualquer programa. A aliança com Carlos Lyra é circunstancial. Juca Chaves é apenas “do contra”, franco atirador. Aliás, mais do que crítica, o que faz é zombar, inclusive de sua própria aparência. Logo adiante, o fortalecimento da “canção de protesto”, ingrediente da estética nacional-popular, não terá em Juca Chaves um adepto. Ele cumprirá carreira desigual, intermitente, sendo difícil reduzir seu percurso no campo a uma determinada posição: bossa nova ou qualquer outra. Será antes um artista de palco, que também compõe e canta, do que um ator que intervém especificamente no campo musical. Esse exacerbado individualismo cobrará seu preço: não há discos de Juca Chaves nas lojas, recentes ou antigos.¹⁸⁶

¹⁸³ Bôscoli (1962b). *Grifamos*.

¹⁸⁴ Cf. diz Carlos Lyra, entrevistado em maio de 1971 por Mello (1976: 97). Claudette, entrevistada em setembro de 1968, em Mello (1976: 98).

¹⁸⁵ Do *Samba da bênção*, dado a conhecer no espetáculo “Encontro”.

¹⁸⁶ Pesquisamos nas lojas virtuais Americanas, Fnac, Saraiva, Siciliano e Submarino. Ouvimos *Presidente bossa nova* (1960), *Tô duro* (1960), *Caixinha, obrigado* (1960) e *Brasil já vai à guerra* (1961), disponíveis em <http://ims.uol.com.br/ims/publicador_preview.asp?id_pag=213>. Discografia 78rpm consultada em <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>; microsulco: <<http://www.memoriamusical.com.br/index.asp>>. Acessos: 5 mai. 2007.

4. Conclusão parcial

O período de emergência e consagração da bossa nova foi um *gargalo*, fase de seleção de repertórios, autores e artistas que puderam permanecer ou se instalar no campo em condições de enunciar/serem enunciados e ouvidos. Esse *estreitamento* se constata pelo elevado número de atores, em nossa amostra, que, de diferentes formas, se exilaram do campo ou foram confinados a localizações bastante desprivilegiadas, seja no território da posição de prestígio, seja noutras posições, e que, por isso, são difíceis de serem lembrados, em associação com essa estética ou mesmo a qualquer outra. Tais exílios, em princípio, não seriam suficientes para configurar o período como sendo de emergência de nova formação estético-discursiva. O campo da música popular é numerosamente assediado por candidatos ao estrelato. A oferta parece ser costumeiramente superior à capacidade de acomodação proporcionada pelas posições e postos existentes. É então inevitável que expressiva proporção dos artistas que ingressam no campo tenham aí curta permanência, mesmo quando chegam a desfrutar de algum sucesso.

Contudo, vimos também o apagamento relativamente súbito de numeroso repertório de autores consagrados – como, por exemplo, o da grande parte das composições de Billy Blanco e Dolores Duran. Também colhemos evidências de célere decadência de estilos entonacionais correspondentes a esse repertório e ao de outras posições, inclusive próximas da bossa nova. O apagamento de repertórios e a decadência de estilos entonacionais explica em boa parte a retirada dos artistas que os enunciavam. O zigzague observável no percurso de vários intérpretes, em tentativas mais ou menos baldadas de (re)equilibrar-se no ambiente sócio-cancional modificado, também parece corroborar essa percepção. São bastante raros os casos de sobrevivência, no ambiente novo, de enunciadoreis oriundos de posições pré-existentis à bossa nova e que nela tenham conseguido se capitalizar. E os casos de sobrevivência – Claudette Soares, Dick Farney, este reemergindo já nos anos 70 – implicaram renegociação dos repertórios.

Os fenômenos aludidos no parágrafo anterior ganham significação mais eloquente quando lembramos que nesta seção se trata de artistas próximos à bossa nova, e até habitantes de seu território. Mais notáveis seriam as evidências de descontinuidade se dirigíssemos nossa atenção para artistas e repertórios estranhos a essa posição, a exemplo das estrelas do rádio – Emilinha Borba, Jorge Goulart, Marlene, Ivon Curi, Francisco Carlos, Ângela Maria, Cauby Peixoto –, todos submetidos a substanciais perdas de prestígio e audibilidade, a partir de 1958-9.

O critério de seleção daquilo que persiste após a emergência e consagração da bossa nova não parece ser uno. Êxitos como o de Marisa “Gata Mansa” com a canção *Viagem* (1973); a notável estabilidade fonográfica de Dick Farney em 1972-8, com repertório parcialmente renovado de sambas-canções; a incorporação ao repertório permanente, na condição de *standards*, de composições de Johnny Alf dentro desse gênero, a exemplo de *Ilusão à toa*, *O que é amar* e *Eu e a brisa*; bem como o triunfo do samba-canção *Esperança perdida* sobre os teleco-tecos de Billy Blanco são demonstrações inequívocas da sobrevivência prestigiosa do padrão rítmico do samba-canção. O que fica para trás não é o samba-

canção, é a letra amargurada, desesperada, demasiado dramática, às vezes trágica, impregnada de noções como culpa e castigo.

E, portanto, a presença da batida da bossa nova, entendida como recurso técnico-musical facilmente identificável, ainda que tenha sido decisiva em determinada etapa do processo de transformação do campo, não é o critério fundamental que permite separar o que é pertinente na nova formação daquilo que não é. A batida se incorpora à nova formação como um dos elementos de seu acervo de recursos de enunciação. O que parece mais decisivo é a estrutura de sentimento a que a batida serviu e que serviu a ela. Essa estrutura valoriza a enunciação cancional *disease*, tanto quanto a interação entre voz e batida do violão de João Gilberto também o faz. Aí, confluíram. Mas, como vimos, há outras formas de enunciação, além dessa, próprias a essa formação estética que vimos hipotetizando.

A estrutura de sentimento que conduz à desdramatização da letra e do canto parece associar-se a mudanças no padrão de relacionamento afetivo entre a mulher e o homem, que por sua vez devem estar associadas a mudanças no papel social da mulher e, portanto, ainda que por rebatimento e contra forte resistência, do homem. O quanto essas mudanças estão ainda “em suspensão” é algo que já se pode observar com alguma nitidez nos percursos de Maysa, Nara Leão, Ana Lúcia, Alaíde Costa e Nana Caymmi.

Também chama a atenção a emigração de instrumentistas. Evidentemente, eles têm mais facilidade para fazê-lo do que os cantores, porque o exercício de sua arte não depende do domínio esmerado de outro idioma. Ao contrário, em muitos casos – especialmente no dos percussionistas, violonistas e tecladistas – algum “sotaque” deve fazer parte do capital que lhes propicia acolhida no país de imigração. Mas é preciso estar atento para a possibilidade de que essa tendência também responda ao estreitamento do campo, no Brasil, para a música apenas instrumental, que é a forma de enunciação em que o músico mais se valoriza, pois é nela que seu nome ganha visibilidade: na capa do disco, no cartaz do espetáculo etc.

CAPÍTULO 3 – CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA E CONSAGRAÇÃO DA BOSSA NOVA

- 1. *Introdução*, 164**
- 2. *As gravadoras e a dinâmica de ajustamento/desajustamento*, 164**
- 3. *A estética bossanovista*, 185**
- 4. *Possíveis noções de Brasil*, 214**
- 5. *Pais fundadores*, 220**
- 6. *Lutas na imprensa*, 231**
- 7. *Matriz cultural da bossa nova*, 238**

1. Introdução

No capítulo anterior, familiarizamo-nos com o campo da música popular da época da emergência e consagração da estética bossanovista. Focamos a atenção sobretudo no desempenho dos atores que formaram o núcleo denso da respectiva posição e dos que, cumprindo diferentes percursos no território controlado por essa posição, contribuíram para ampliar e conservar as possibilidades de ressonância das enunciações cancionais e musicais da bossa nova no espaço social. Pudemos delinear com razoável precisão não apenas os percursos no campo, assim como o concebemos teoricamente, mas também na geografia social em que os atores estavam situados. Também avançamos algo da análise daquelas enunciações, no sentido de estabelecer suas características estéticas.

Pouco tratamos, todavia, das condições em que a bossa nova se apresentou e consagrou, das condições em que artistas relacionaram-se com gravadoras, dos dilemas enfrentados pelos dirigentes dessas empresas. Cumpre fazê-lo, nos termos propostos – de questionamento do conceito de indústria cultural. É necessário aprofundar a compreensão da estética bossanovista e das suas relações com as condições históricas da formação social brasileira que ensejaram sua emergência e consagração ou, em termos de Williams, sua evolução do estado de expressão de estrutura de sentimento em suspensão para a de estrutura sedimentada e institucionalizada ou em vias de institucionalização.

Também é preciso evidenciar com mais clareza as lutas simbólicas que dão forma à expressão bossanovista e à sua consagração. Sobretudo, é preciso verificar que Brasil está inscrito na bossa nova e, objetivo final, caracterizar a matriz cultural dessa estética. A estes tópicos é dedicado o presente capítulo.

2. As gravadoras e a dinâmica de ajustamento/desajustamento

Em termos de produção fonográfica, em 1956-60, a Odeon é ao mesmo tempo o principal *locus* da música popular brasileira “moderna” e lugar que parece oferecer resistência ao acesso dos novatos ao disco. E a fonte da resistência, na Odeon, é por vezes identificada em seu diretor artístico nesse período, Aloysio de Oliveira, cuja idéia de novo padrão de gosto legítimo, no que se refere à interpretação vocal, privilegiaria “vozeirões com vibratos” e, quanto aos artistas e compositores jovens, seria prejudicado por “uma muralha de preconceitos contra tudo o que fosse novo”. Esse teria sido o principal obstáculo vencido por João Gilberto para conseguir gravar *Chega de saudade* e *Bim bom*, em julho de 1958, e realizar seu primeiro elepê, no primeiro trimestre de 1959.¹

Essa “personalização do mal” parece ter fundamento no fato de que 1959 é o ano em que a Odeon mais lança elepês brasileiros em todo o período: mais de 80, número igualado nos 10 anos seguintes.² Sendo nesse ano tão prolífica em lançamentos, o fecha-

¹ É o que reitera Ruy Castro (1990: 156-8, 180-1, 211, 228).

² Elepês Odeon de 12 polegadas, séries MOCB3000 e MOFB3000, iniciadas em 1957, e London, série 1000, iniciada em 1965. Até meados de 1964 a Odeon não imprimia o ano de lançamento no selo de seus discos nem na capa ou contracapa. Com base em discografias de diversos artistas, lançadas em livros e em sítios

mento do estúdio aos novatos justifica a hipótese de que há política deliberada de exclusão da “turminha”. Contudo, a hipótese também suscita alguns problemas, se considerarmos que para efeitos artísticos e comerciais, João Gilberto, cujo primeiro elepê é lançado nesse ano, é ele próprio uma ruptura, um risco. Nessa perspectiva, a imputação parece não se coadunar muito bem com alguns fatos.

O primeiro desses fatos é o empenho do mesmo Aloysio em administrar pessoalmente as tensões entre João Gilberto e Jobim, em momentos críticos das sessões de gravação, sem o que elas poderiam ter gorado. O segundo é haver dado “carta branca” aos dois, permitindo a continuidade dessas sessões, a despeito de os “caprichos” e “teimosias” de João Gilberto terem provocado substancial extrapolação dos prazos. Nessa época, a praxe era o artista gravar dois fonogramas por sessão. João Gilberto, artista desconhecido e aposta comercial incerta, consumiu muito mais tempo e pode ter chegado a algo como oito ou dez sessões para gravar *Chega de saudade* e *Bim bom*. Não há informação positiva sobre o tempo consumido; a versão mais exagerada fala de “quase um mês”. O terceiro é o empenho de Aloysio em promover o disco, expedindo ordens explícitas para a sucursal da empresa em São Paulo, o que revela disposição incomum, visto tratar-se de providência da alçada do diretor comercial. Por fim, no que toca aos novatos, há sua tentativa, aparentemente enérgica, de reverter a decisão de Carlos Lyra de assinar contrato com a Philips.³

Os episódios que antecedem a chegada da – e conduzem a – bossa nova de João Gilberto ao disco têm versões conflitantes, que decerto repercutem disputas da paternidade do êxito artístico e tentativas de ocultar ou disfarçar ações e omissões que, em seu tempo, dificultaram a realização do feito e, portanto, seriam indício de menos clarividência nos que as praticaram – “defeito” difícil de ser admitido por quem luta no terreno do simbólico.

Mas, sobretudo, essa imputação deixa de levar em conta o jogo de forças ao qual está submetido o próprio Aloysio, não obstante seu papel relativamente poderoso.

Usualmente, dentro das gravadoras, o diretor artístico tem menos poder que o diretor comercial. O diretor artístico faz despesa, o diretor comercial faz receita. É este que “sente o pulso do mercado”, por estar em contato constante com os que detêm informações sobre o comportamento dos compradores de discos e ter conexões consolidadas com o comércio varejista, com cujos dirigentes compartilha “a mesma linguagem”, que é aquela em que o valor-mercadoria sobrepuja o valor-simbólico. O diretor artístico lida com artistas. E

virtuais, principalmente <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>, com acesso em 9 abr. 2007, encontramos o intervalo provável de 83 a 85 elepês, para 1959, e de 76 a 80, para 1960. Em nenhum outro ano do período 1957-70 o número de elepês lançados alcança 70. Os anos de menor movimento foram 1957 (34 a 35 álbuns), 1966 (43), 1967 (48) e 1962 (49). A análise ora feita pode ser afetada pela inclusão de discos lançados ou relançados no selo Imperial, da Odeon, cuja lista não foi possível elaborar, eis que não conseguimos localizar informações suficientes para identificá-los e datá-los. Foram provavelmente cerca de 120 elepês em 1961-70; na grande maioria relançamentos de discos já computados sob o selo Odeon.

³ Ver, quanto a esses fatos desautorizadores do que chamamos “personalização do mal”, o mesmo Castro (1990: 181, 184, 296). Ver também Cabral (1997a: 140, 167; 2001: 49) e, para a possível participação de Dorival Caymmi na decisão de Aloysio de Oliveira de endossar a contratação de João, compare-se as versões não coadunantes de Castro (1990: 181) e Caymmi (2001: 375). A estimativa mais exagerada é do baterista Milton Banana, em Mello (1976: 89).

artistas podem ser temperamentais, inseguros, confusos, “criadores de caso”, “malucos”, descumpridores de prazos. O diretor comercial lida com comerciantes, e quanto mais importante for um dono de lojas – importante pelo número de pontos de venda que controla, pelo volume de suas vendas e, portanto, de suas compras – mais confiável e previsível tende a ser, em termos de relacionamento comercial. O diretor artístico tende a transitar no limite do risco; o comercial, no limite da segurança – o que não implica dizer que inexistente risco no relacionamento com o comércio ou que a produção de todo disco é muito arriscada.

Essa assimetria entre papéis também pode ser vista por outra perspectiva. Na medida em que diferentes graus de precedência no acesso ao capital econômico possam corresponder a homólogas diferenças nos graus de poder decisório, a área comercial da empresa prepondera sobre a artística porque é a primeira a entrar em contato – sob a forma de faturas, duplicatas e aceites – com os recursos de que a empresa disporá. Esse “dinheiro comercial”, que se apresenta em forma de promessa escrita e assinada, converte-se, no momento seguinte, em dinheiro de fato, em “dinheiro financeiro”, que já agora, por isso mesmo, fica sob a guarda do diretor financeiro. Só no terceiro momento o diretor artístico terá acesso a uma parte desse recurso, ao ver aprovado o orçamento que propõe para a produção dos próximos fonogramas. No ciclo, ele é o primeiro a gastar e o último a receber. Uma vez produzidos, os fonogramas passam à alçada da área técnica-industrial e, prontos os discos, entram no domínio da diretoria comercial. Esta é que avalia oportunidades, tem voz preponderante na definição de tiragens, de estratégias de distribuição. Por isso, o diretor comercial tem “entradas” com todas as outras áreas: artística, industrial e financeira. O atual diretor comercial controla o uso de todo o acervo de fonogramas acumulado pela gravadora, nas gestões de todos os diretores artísticos que por ela passaram, ao passo que o atual diretor artístico exerce seu poder apenas sobre os artistas que vão gravar os próximos fonogramas.

Mas também podem apresentar-se contextos históricos em que, por mercê de mudanças que estejam se processando com certa profundidade nos padrões de gosto do público, o diretor artístico bem sucedido em suas escolhas acumule poder dentro da estrutura empresarial. Essas mudanças sociais de amplo alcance “embaralham” o jogo, desorientam os que baseiam sua ação na segurança e previsibilidade. Nessas situações, “o mesmo” – que é o território por excelência dos avessos ao risco – cede poder à “novidade” e à “experimentação”. No meio musical diz-se então desse diretor artístico que ele está “em sintonia” com o gosto do público em mutação. E, na medida em que não esteja generalizada a compreensão do sentido dessa mutação e do seu alcance no espectro social, na medida em que ela ainda pareça incompreensível à maioria dos dirigentes e de outros diretores artísticos, pode chegar-se a atribuir ao “antenado” uma espécie de capacidade demiúrgica.

O acesso a instrumentos de pesquisa do público que compra discos reduz o espaço deixado à intuição e, portanto, à valorização dessa demiurgia. Contudo, em 1956-60, tais instrumentos inexistem no Brasil e, de resto, ainda são recentes mesmo nos grandes mer-

cados consumidores.⁴ A par disso, o período de poucos anos em volta de 1958 apresenta numerosas características de fase de mutação. Está em andamento no país vigoroso processo de industrialização, a migração do campo para as cidades e das cidades menores para as maiores é intensa, a taxa de crescimento populacional no meio urbano é excepcionalmente alta, assim como, nos anos 40 e 50, a de eletrificação desses domicílios. Apresentam-se problemas de insuficiência na prestação de serviços públicos com agudeza desconhecida. Grandes contingentes populacionais entram em contato mais constante com a possibilidade de consumo musical. Mas, ao mesmo tempo, a inflação (“carestia”) eleva-se a taxas inéditas e lança incerteza sobre os orçamentos domésticos.⁵

Cresce com firmeza a participação da mulher no mundo do trabalho, na grande maioria dos setores de atividades. Um pouco mais a cada momento, ela sai da “casa” e enfrenta “a rua”. O mercado de trabalho para os filhos da classe média das cidades grandes torna-se mais exigente em escolaridade e títulos. Aumentam as vagas no ensino superior e, mais ainda, a demanda por esses cursos. Dissemina-se nos estratos médios e superiores da classe média o uso da mesada, que permite retardar a entrada dos jovens no mercado de trabalho e os converte em atores sociais com vontade própria e tempo livre para consumir bens culturais de entretenimento. De par com esse crescimento do consumo especificamente adolescente, processa-se em âmbito internacional a escalada do hábito de consumir. Aumenta significativamente a presença da propaganda comercial na agenda pública e na paisagem cotidiana. Na cultura de massa no Brasil, cresce a presença norte-americana, substituindo progressivamente a presença européia.

No campo político interno, especialmente nas grandes cidades e sua periferia, cresce, como nunca antes, a competitividade entre forças e lideranças distribuídas por diferentes partidos, com a configuração de real possibilidade de rotação entre os detentores do poder. Predominam alianças políticas de feição populista. Nem sempre os arranjos populistas, com suas “políticas de protelação e acomodação dos conflitos”, conseguem conter as contradições: já se assiste à emergência da rebelião popular, como a violenta “revolta das barcas”, em Niterói, em maio de 1959.⁶

O próprio crescimento populacional dessas cidades maiores, impulsionado por atividades nos setores privado e governamental, com as conseqüentes transformações das estruturas urbanas e das condições de convívio social, impõe mudanças de estruturas de percepção, se podemos dizer assim, e de comportamento. As cidades deixam de ser “pacatas”. Olhando retroativamente das décadas seguintes para essa época, parecerá que “Ipa-

⁴ Nos Estados Unidos, a partir do final dos anos 20, as grandes corporações radiofônicas adquiriram as gravadoras. O estímulo à compra de discos fazia-se pelo rádio; daí decorria, em parte, a demanda por pesquisas sobre audiência de rádio e preferências musicais dos ouvintes, em que estiveram engajados Lazarsfeld e, por pouco tempo, Adorno. Na Europa de entre-guerras, as grandes gravadoras deram-se limites territoriais, reduzindo a competição direta. Sobre este último ponto, v. Chanan (1995: 87). Há indicações de que no Brasil a pesquisa direta junto a compradores de discos teve início em 1965, cf. Vicente (2006: 4).

⁵ De 1939 a 1949, a média geométrica anual da elevação do custo de vida no Rio é de 10,9%; em S. Paulo, 15,3%. Em 1949-59, segundo o IGP/FGV, sobe para 18,8%. E no quinquênio 1956-60, alcança 24,7% ao ano, cf. IBGE (1990: 152, 177, 227-30). Caso de falência de serviço público foi o racionamento de água no Rio, muito agudo em 1958. Em julho, era assunto diário da primeira página do *Jornal do Brasil*, que noticiava as suspensões de fornecimento por bairro. V. tb. Santos (2003: 40-1).

⁶ Nunes (2000: 135-43), para análise das relações entre a política populista e a “revolta das barcas”.

nema era só felicidade”. Mas, olhando de 1958 para trás, o presente de então parece ameaçador. No Rio de Janeiro, em outubro desse ano são feitos 875 registros de furto e 119 de roubo contra apenas quatro assaltos registrados em dezembro de 1950. O assassinato da jovem Aída Curi, em julho de 1958, ligado ao fenômeno, então recente, identificado como “juventude transviada” – grupos de delinqüentes juvenis das classes média e alta, localizados sobretudo em Copacabana – acrescenta tom trágico às percepções que os cariocas têm das tendências de transformação da sociedade em que vivem.⁷

Esse conjunto de transformações *em processo* estabelece ambiente social que Durkheim possivelmente identificaria com seu conceito de “anomia”, aí vendo tanto manifestações de “crise dolorosa” quanto de “transformações favoráveis, mas demasiado repentinas”; e que Raymond Williams não hesitaria em caracterizar como de transição entre “estruturas de sentimento”, em que elementos de novo “estilo” de vida, por enquanto mais sentidos do que já racionalizados, encontram-se “em suspensão”. Ou, ainda, na formulação de Bakhtin-Volochínov, vive-se aí possivelmente o limiar de novo “horizonte apreciativo”.

Parâmetros de avaliação – e portanto de significação – de objetos, situações e perspectivas estão sob xeque. Começa a abrir-se um hiato entre gerações, que, no caso das parcelas da classe média brasileira com acesso aos cursos de nível superior, dá ensejo a que filhos “saibam mais” que os pais ou, pelo menos, que pareça um pouco a todos, pais e filhos, que tal idéia seja plausível, pois vai se tornando relativamente comum, nesse estrato social, que filhos estejam passando por experiências de tipo desconhecido por seus pais e que obtenham ou estejam em vias de obter títulos de escolaridade mais graduados que os alcançados pela geração anterior.⁸

E, no campo musical, a progressiva substituição da produção dos discos de 78rpm pelos discos de microsulco impõe um novo padrão de qualidade na audição, o que abrange tanto o reconhecimento do material gravado quanto a expectativa da qualidade das novas gravações – ou seja, um novo padrão de “significação musical”. O resultado é o progressivo “envelhecimento” dos acervos domésticos acumulados pelos mais velhos, ditado simultaneamente pela mudança nos estilos e repertórios e pela maneira de se ouvir música no rádio e, em especial, no disco.⁹

Esse processo de mudança ameaça confinar em posições desprestigiadas os artistas cujo público não consegue acompanhar a renovação tecnológica. No Rio de Janeiro, o ano da re-estrela de João Gilberto em disco (1958) é também o da entrada em funcionamento da primeira emissora de rádio dedicada exclusivamente à transmissão de música e, mais, música gravada, no que caracteriza um primeiro passo rumo à posterior adoção das transmissões em frequência modulada (FM). E esse é ainda o ano em que os dirigentes da Rádio

⁷ Dados recolhidos em jornais por Santos (2003: 143). Em 1958, a percepção de que a violência contra o patrimônio e a pessoa chegava a níveis inaceitáveis levou a Associação Comercial do Rio de Janeiro a pressionar a Secretaria de Segurança do então Distrito Federal, que em resposta criou o Serviço de Diligências Especiais, origem do futuro Esquadrão da Morte.

⁸ Durkheim (1897: 320), Williams (1977: 131-3), Bakhtin-Volochínov (1929: 140-1).

⁹ V. Alejo Carpentier (1954: 195-6) para comentário contemporâneo das mudanças no ouvir proporcionadas pelo advento do microsulco e da alta-fidelidade.

Nacional, líder de audiência e sede do modelo até então triunfante dos programas musicais de auditório, resolvem restringir e disciplinar a participação dos frequentadores desses auditórios, numa indicação de que está entrando em crise a lógica em que se baseia o êxito desse tipo de programa: o entusiasmo do auditório motiva e retém o ouvinte, alvo dos anúncios do patrocinador.¹⁰

É nesse contexto histórico que deve ser analisada a atuação de Aloysio de Oliveira. Ele parece ser capaz de acompanhar tendências. Em sua gestão de diretor artístico, a Odeon desdobra a paleta de opções para atender clientelas diferenciadas. Nesse período – junho de 1956 a abril de 1960 – são incorporados ao seu elenco os muito populares Anísio Silva e Orlando Dias, o cantor de boleros Gregorio Barrios – que se transfere da Odeon argentina para a brasileira –, as estrelas do rádio Isaurinha Garcia e Marlene, o jovem e moderno organista Walter Wanderley, o sambista-de-breque Moreira da Silva – que na Odeon desenvolve a *persona* do malandro esperto e de matiz cinematográfico –, a inovadora intérprete de sambas Elza Soares, e os irmãos Tony e Celly Campello, esta, a primeira artista brasileira a liderar as paradas de sucesso cantando roque.¹¹ Eles se reúnem a Dalva de Oliveira, Demônios da Garoa, Dorival Caymmi, Joel de Almeida, Orlando Silva e Trio Irakitan, entre outros que já estavam ali antes de Aloysio assumir o cargo; e aos “modernos” Dick Farney, Lúcio Alves, Luiz Bonfá, trazidos por ele, Sylvia Telles – cuja carreira, ainda nascente, é por ele muito impulsionada – e o revolucionário João Gilberto.

Ao examinar-se a lista dos principais artistas da gravadora no quadriênio que durou a direção artística de Aloysio de Oliveira, observa-se que o auge das contratações foi atingido no subperíodo que compreende o biênio 1958-9. Mas, em meados de 1958, a Odeon já perde Alaíde Costa. Na mesma época, perde Joel de Almeida, responsável por dois dos maiores êxitos carnavalescos da gravadora nos últimos anos. Em 1960, perde Orlando Silva, Lúcio Alves e Sylvia Telles. Os relatos disponíveis dizem que, por não aceitar a demissão dos dois últimos, o próprio Aloysio se retira ao final de abril. Segundo reportagem assinada por Antonio Carlos Jobim, publicada em fevereiro desse ano, “antes de Aloysio de Oliveira, a Odeon vendia 70% de matrizes estrangeiras e 30% de nacionais. Com Aloysio, a Odeon passou a vender 80% de matrizes nacionais e 20% de estrangeiras”.¹²

A publicação desse elogio nacionalista de Jobim é lance de uma luta perdida. Visita o Brasil, em inspeção dos negócios de sua filial, o presidente da matriz inglesa EMI. Dele parte, segundo Aloysio, a ordem de reduzir o elenco dos artistas de muito futuro e poucas vendas no presente, para concentrar a atuação da empresa nos segmentos mais populares, isto é, os que propiciam as maiores vendagens em menos tempo.¹³

¹⁰ Goldfeder (1980: 174-5), para as medidas de controle e disciplinamento do auditório. Lago (1977: 118), para restrições de publicitários ao comportamento do público do auditório, que seria prejudicial à conquista de patrocinadores. Santos (2003: 152), para o surgimento do novo padrão radiofônico, referenciado à Rádio Tamoio, do Rio de Janeiro.

¹¹ Fróes (2000: 20-3).

¹² Para a citação da matéria publicada em *A Cigarra*, cf. transcrição de Cabral (1997a: 162).

¹³ Cf. Oliveira (1975: 18), que, no entanto, é inexato em informações como a de que Alaíde Costa e Sérgio Ricardo teriam sido demitidos nesse mesmo episódio. Alaíde Costa saíra quase dois anos antes, em plena gestão de Aloysio. E Sérgio Ricardo ficou na Odeon pelo menos até 1961, quando foi lançado seu segundo

Os padrões ingleses querem que a filial ganhe dinheiro vendendo muitos discos. Aloysio parece querer mais que isso: percebe-se em sua atuação um projeto de hegemonia. Durante sua gestão, amplia-se o catálogo, estende-se e diferencia-se o arco de opções musicais oferecidas a público que também cresce e se diferencia; além disso, ele tenta reiteradamente o *crossover* entre repertórios de integrantes de seu elenco ou de sucessos de outras gravadoras. O *crossover* se caracteriza pelo êxito na recepção de composição musical por segmento de público diferente daquele a que está em princípio destinada. Nesse período, Gregorio Barrios grava não apenas versões em castelhano de peças do repertório de Anísio Silva, o que pareceria providência normal, mas também grava versões de peças do repertório “moderno”, de autores como Antonio Carlos Jobim, Tito Madi e Maysa. Composições de Jobim são gravadas – e até lançadas – por Dalva de Oliveira, Isaurinha Garcia, Marlene, Mário Reis, Bené Nunes. Em 1959, pode-se ouvir *Brigas, nunca mais*, na interpretação de João Gilberto, no vinil, e na de Marlene, em 78rpm. Nesse ano, Carlos Lyra, à espera de gravar suas próprias interpretações, vê composições suas serem levadas ao disco não apenas pelos modernos João Gilberto, Rosana Toledo e Walter Wanderley, mas também pelas populares Marlene e Dalva de Oliveira. Aloysio sugere à Odeon, segundo relata em 1975, que verticalize as operações, passando a empresariar seus artistas e a editar as obras inéditas que leva ao disco. Antecipa-se, neste último caso, a tendência que depois se tornou predominante e que hoje faz com que os grupos que controlam as grandes gravadoras internacionais sejam também os maiores editores de música.¹⁴

Tendo em vista a maneira como se deu seu rompimento com a Odeon – precedida pela demissão de sua mulher, Sylvia Telles –, pode-se conjecturar sobre as variáveis que Aloysio de Oliveira tentava equilibrar e as pressões a que estava sujeito na direção artística da gravadora e assim tentar compreender as dificuldades que possivelmente encontraria para forçar a contratação de bossanovistas inexperientes. Saindo da Odeon, ele assume, por poucos meses, a direção artística da Philips, onde já fora precedido por Carlos Lyra e para a qual contrata de imediato Lúcio Alves e Sylvia Telles.

Filial do homônimo holandês, o selo Philips chegara ao Brasil comprando a brasileira Sinter, em 1958. Mantivera na presidência da nova firma o ex-dono da empresa adquirida, Alberto Pittigliani, que permanecerá nesse posto até 1966. Em 1960, a Philips está avançando os primeiros passos na trajetória que a conduzirá ao domínio da posição “MPB”, na segunda metade dessa década. Depois da Philips, Aloysio implementa projeto mais ambicioso: formar sua própria gravadora, a Elenco, cujos primeiros discos são lançados no segundo semestre de 1963. Põe em prática então dois terços da receita que recomendara à Odeon: acumular a produção de discos com a gestão da carreira de alguns artistas, sobretudo produzindo espetáculos que, gravados ao vivo ou recriados em estúdio, também tornam-se discos. Tanto na Philips – onde sob sua direção Vinicius de Moraes canta em disco pela primeira vez – quanto, sobretudo, na Elenco, grava profusamente cantores “sem voz” e intérpretes novatos.

elepê por essa gravadora. Para a visita de Sir Joseph Lockwood ao Brasil, cf. Bravo (2003). Lockwood fora trazido da indústria moageira de grãos para a EMI por sua capacidade gerencial, não por seu envolvimento com o negócio fonográfico. Seus discos preferidos eram os que vendiam mais, cf. Time (1964).

¹⁴ Oliveira (1975: 18).

De outro lado, o prestígio da vertente nacional da Odeon míngua à medida que se dispersa ou permanece sem renovação, no que toca à posição renovadora da legitimidade do gosto, o elenco formado em 1956-60. A gravadora afasta-se dessa posição, fenômeno claramente perceptível a partir de 1963. Do elenco anterior, ela conserva alguns cantores de “boa voz”. Em 1963-7, a exceção, quanto ao volume de voz, será o bossanovista de “segunda geração” Marcos Valle (lançando discos a partir de 1963). E, entre os cantores, no que toca a repertório e estilo de interpretação, mas não a volume e qualidade de voz, a exceção é Wilson Simonal, que grava na Odeon a partir do mesmo ano e que também participa das tendências “modernas” dos anos 60. Mas, embora gravite a posição de maior prestígio artístico no campo da música popular, Simonal não integrará em qualquer momento o núcleo dessa posição. E Marcos Valle cumprirá trajetória incerta, ora opondo-se à estética dessa posição, ora buscando integrar-se nela.¹⁵

Somente a partir de 1968, ano em que lança discos de Maria Bethania, Milton Nascimento, Beth Carvalho, Clara Nunes, Paulinho da Viola e Taiguara, e em que Marcos Valle grava *Viola enluarada*, a Odeon ensaiará tentativa de recuperar a liderança na posição de maior prestígio no campo. Mas, até então, em 1963-7, os Beatles são seus principais artistas direcionados para os jovens de classe média. Não sabemos se vende muitos discos. Mas parece claro que, do ponto de vista da posição de maior prestígio artístico, a Odeon transforma-se de *monstro verdadeiro*, em 1958-9, em *erro disciplinado*, sobretudo em 1963-7.

Esse recuo da Odeon no início dos anos 60 poderia eventualmente ser analisado sob um crivo nacionalista. Nessa perspectiva, deplorar-se-ia que a possibilidade de emergência de manifestações da cultura brasileira estejam submetidas ao discernimento de estrangeiros que sequer conhecem o Brasil e apenas atentam para aspectos comerciais e imediatistas de sua inserção no país.

Esta chave, no entanto, enfrenta o problema de explicar porque outra empresa estrangeira – nesse caso, a Philips – resolve suprir a lacuna deixada pela deserção da firma inglesa. Em face dessa objeção, a crítica poderia ser reformulada e relativizada mediante o estabelecimento de graus de “estrangeiridade” para distinguir essas firmas, dizendo-se, de uma, que é “multinacional” e, da outra, que é “binacional”, o que enseja a leitura de que a Philips seria, de alguma forma, “menos estrangeira” que a Odeon.¹⁶ Porém, essa abordagem tampouco pode vicejar, pois em 1960 uma é tão “multinacional” quanto a outra.

A Philips opera em várias linhas de produtos a partir de vários países. Especificamente no ramo fonográfico, havia montado uma rede internacional de empresas nos anos 50. E o envolvimento do grupo Philips com o negócio musical é ainda mais orgânico do que o da EMI, pois fabrica aparelhos domésticos de reprodução e de gravação e realiza

¹⁵ Para as incertezas de Marcos Valle em 1963-8, ver a entrevista concedida em 1969 a Mello (1976: 126-7).

¹⁶ Os termos “multinacional” e “binacional” são empregados por Napolitano (2001: 31), que todavia apenas faz essa indicação de possível diferença, sem analisá-la ou explicitar em que consistiria a bi-nacionalidade da Philips. É provável que, nesse tópico, tenha seguido Castro (1990: 261), que parece basear-se no fato de o presidente da Philips no Brasil ser brasileiro, ao passo que o da Odeon era inglês.

pesquisa tecnológica, o que leva-a, por exemplo, a criar a fita cassete e o respectivo aparelho de gravação/reprodução, lançados na Europa em 1963.¹⁷

Outra abordagem procuraria identificar na intervenção da filial da firma holandesa – que ao atrair Carlos Lyra induz a dissensão entre integrantes da “turminha” da bossa nova, em 1960 – uma das primeiras manifestações do amadurecimento da indústria cultural no país. Esse amadurecimento expressar-se-ia no fortalecimento econômico das agências dessa indústria e torná-las-ia capazes de abalar as solidariedades estéticas e o *esprit de corps* de grupos de artistas amigos: a racionalização econômica (base infraestrutural) atropela motivações superestruturais dos agentes.

Pode-se debater o fundamento da generalização, mas um suposto ineditismo do episódio, não. Nos anos 30 e 40 esse tipo de fenômeno já se manifestava no campo da música popular no Brasil. Veja-se, por exemplo, a transferência de Carmen Miranda da gravadora Victor para a Odeon, em 1935, ou a de Orlando Silva, da RCA Victor para a Odeon, em 1942; ou, ainda mais semelhante, a mudança de Carmen da Rádio Mayrink Veiga para a Tupi, em 1936, episódio em que fortes afetos foram subjugados pela lógica empresarial e profissional.¹⁸

Parece então, ao invés, que a decisão da Odeon antes corresponde a estratégia empresarial ditada da matriz, em obediência a razões vinculadas à dinâmica da própria EMI. Façamos as distinções necessárias. Esse tipo de fenômeno – avanços e recuos das empresas – pode por vezes ter fundamento macroeconômico, que afeta todo um setor de atividades ou toda a economia: crises internacionais – econômico-financeiras ou políticas, como as guerras mundiais –, desequilíbrios e fragilidades de país periférico, afetado por crises de âmbito internacional, mas com expressão local bastante específica. Pensando os rebatimentos locais da inserção econômica do Brasil no mundo, Luciano Martins fala de “diferentes situações capitalistas”, de “padrões historicamente distintos de formação do sistema produtivo” e de diferentes “modelos de acumulação”: são disjunções que “obrigam o sistema produtivo” de países periféricos a “permanente adaptação à evolução e conjunturas do centro capitalista”. Isso explicaria a chegada consecutiva de três multinacionais do disco ao Brasil, nos anos 50: a norte-americana Columbia, que retorna em 1953, a discreta alemã Polydor (do grupo Siemens), em 1955, e a Philips, em 1958. Esses movimentos muito próximos no tempo corresponderiam a um ciclo de expansão da economia dos países capitalistas centrais.¹⁹

Mas a empiria mostra que também há movimentos que respondem a razões próprias de uma determinada empresa. Por exemplo, a Columbia norte-americana, havendo atingido a partir de 1939 seu período de maior fastígio no Brasil, após dez anos de desempenho medíocre (1929-39), decidiu retirar-se do país em 1943. Como se explica essa decisão?

¹⁷ Clarke (1989: 923-5), Morton (2000: 163-4). Chanan (1995: 87) menciona a divisão mundial dos mercados no período entre guerras, cabendo à Philips o domínio da Europa setentrional e central.

¹⁸ Castro (2005: 121-2, 143-5), Vieira (1985: 106). Além de, por si só, ser economicamente muito mais vantajoso, o contrato da Tupi permitia a Carmen cumprir rendosas temporadas numa emissora portenha.

¹⁹ Martins (1985: 23). Fenômeno semelhante ao dos anos 50 ocorrera em 1928-9, com a chegada quase simultânea ao Brasil da Victor, Columbia e Brunswick, conforme Cabral (1997b: 121-7).

Havia a guerra, mas não uma crise setorial. Mesmo em face da guerra, as outras duas gravadoras estrangeiras – a Victor, igualmente norte-americana, e a Odeon, inglesa – aqui permaneceram, disputando a liderança de vendas. A causa mais provável desse movimento da Columbia em 1943 deve estar relacionada às instabilidades por que passava sua matriz.

E o desenvolvimento subsequente de sua sucessora brasileira indica o quanto eram auspiciosas as perspectivas naquele momento. Alberto Byington Jr., sócio brasileiro da firma norte-americana, sem acesso ao catálogo de gravações estrangeiras do selo então extinto, mas dispondo de sua própria fábrica de discos, criou a gravadora Continental, que herdou parte dos fonogramas nacionais da desertora, manteve o elenco de artistas e logo ultrapassou o ponto de equilíbrio – a venda de pelo menos 15 mil discos por mês (teria chegado a 300 mil). A Continental tornou-se uma das mais importantes gravadoras nos 10 anos seguintes. E ainda constituiu em 1950, por conveniência jurídica, uma coligada (Todamérica) que nos 10 anos em que atuou como gravadora somou acervo de perto de mil discos 78rpm e 70 elepês. Manteve e ampliou, portanto, o êxito a que a Columbia renunciara por motivos muito especificamente seus.²⁰

Procurando-se as razões do sucesso da Columbia sob a direção artística de João de Barro, o Braguinha, em 1939-43, da Continental sob o mesmo diretor a partir do final de 1943, bem como da Victor, logo nos primeiros anos de sua atuação no Brasil – gravadoras que conquistaram longevidade, dentre as surgidas ou transplantadas até a primeira metade dos anos 50 –, parece avultar a explicação que remete às características dos seus elencos. Eles costumam reunir de maneira mais ou menos equilibrada três tipos de artistas: (i) estabelecidos ou consagrados, (ii) novos, mas já se tornando conhecidos do público (“em ascensão”) e (iii) estreantes.

Essa foi a receita de Braguinha tanto na Columbia quanto na Continental.²¹ Nesta última, a partir de 1944, também já contemplava, além dessa clivagem quanto aos graus de consagração e ao tempo de exposição ao público, uma distinção entre artistas e repertórios urbanos e “caipiras”, bem como a inclusão de alguns itens de repertório internacional, notadamente latino-americanos, em meio a uma grande maioria de artistas e composições nacionais, além de um pequeno número de gravações instrumentais e de música portuguesa.

Os estreantes em disco formavam o grupo mais numeroso, mas cada um, de início, pouco ia ao estúdio. Os consagrados e os em ascensão gravavam mais amiúde. Também já ocorria aí o fenômeno do intérprete nacional com nome artístico em inglês e repertório norte-americano: Dick Farney, Leny Eversong. Esta última gravara seu disco inaugural ao

²⁰ Severiano (1987: 56-7, 82-3), para o desempenho da Continental; Clarke (1989: 269-70), para as dificuldades e transformações por que passava a Columbia nos EUA. Byington Jr. é o típico empresário que, associado a capitais estrangeiros, atua no *pólo dinâmico* do desenvolvimento brasileiro, segundo a concepção da teoria da dependência. Ampliou o grupo empresarial herdado do pai, levando-o no final dos anos 20 e década de 30 aos modernos setores radiofônico, fonográfico e cinematográfico, entre outros.

²¹ Outra característica importante associada ao êxito desses empreendimentos é terem sua própria fábrica de discos, o que depende de acesso aos detentores das patentes industriais e de imobilização de capital. João de Barro é Carlos Alberto Ferreira Braga, ou Braguinha (1907-2006), compositor, cantor eventual, roteirista de filmes musicais, produtor fonográfico, empresário do disco e da edição musical.

fim do período da Columbia... em espanhol. Com a defecção da gravadora norte-americana e a perda do acesso ao respectivo catálogo internacional, Leny passou a cantar canções norte-americanas em inglês, numa tentativa de suprir a lacuna. As gravações de Luiz Bonfá na Continental também são dirigidas para suprir essa lacuna: o violonista não muda o nome, mas compõe *foxtrots* e *swings* e lhes dá nomes em inglês.²²

Eram todas, enfim, providências que visavam cobrir o espectro conhecido do gosto dos segmentos do público comprador de discos e, ao mesmo tempo, testar novas tendências, tentar captar um possível novo “estilo” de vida social, que ainda estivesse “em suspensão”, para sedimentá-lo fonograficamente, torná-lo moda e extrair do triunfo simbólico a receita econômica. Ser o primeiro na detecção da nova tendência e ter sob exclusividade contratual o artista que público numeroso reconheça como o portador do novo padrão de legitimidade do gosto é a grande recompensa.

Braguinha e a Continental encontraram o novo padrão de apreciação estética em 1946, quando lançaram o samba-canção *Copacabana*, composição do próprio Braguinha e Alberto Ribeiro, cantada por Dick Farney com orquestração de Radamés Gnattali. Esse fonograma é percebido como a tradução musical de novo tempo, o do pós-guerra e pós-Estado Novo: manifestação por excelência de estética intimista que se opõe à grandiloquência do samba-exaltação, identificado à etapa então finda.

Boa parte do público que comprava discos e ouvia rádio se reconheceu em *Copacabana* e esse reconhecimento se expressou em sua permanência, durante mais de um ano, à frente das paradas de sucesso então recém-instauradas no rádio e na imprensa. A grande vendagem desse disco inaugurou a “fase áurea” da Continental, tanto em termos econômicos quanto simbólicos, pois colocou-a em situação vantajosa em relação às demais, na ocupação da posição renovadora do campo musical.²³

O fenômeno *Copacabana* é muito rico de significações e fala com incomum pertinência a esta tese. Em primeiro lugar, porque a crônica em geral reconhecerá a composição e essa gravação originária como fundadoras da modernidade no campo da música popular e precursoras da bossa nova. O canto de pouca impositação e pouco vibrato, que se aproxima do coloquial; o tom intimista dessa coloquialidade; o arranjo orquestral “limpo” e leve, sem metais, com presença contida da seção rítmica (sem percussão), pontuado por comentários sutis de cordas diáfanos (apenas um violoncelo em meio a violinos e violas); o paisagismo luminoso da letra, seu otimismo despreocupado de mar-desfrute, de praia hedonista; a desdramatização praticamente completa da letra, só muito tenuemente matizada por vaga “saudade” – tudo antecipa uma parte do sentimento que impregnará a estética bossanovista. Devemos pensar esses elementos líricos e musicais – que conformam a canção e um determinado registro fonográfico que se faz dela – em correspondência com a idéia de

²² Análise de 284 fonogramas novos lançados pela Continental em 1944, discos da série 15000, levantados na base de dados da Fundação Joaquim Nabuco, em <<http://bases.fundaj.gov.br/cgi-bin/isis3g-d.pl>>, usando como filtros os termos “Continental” e “1944”. Acesso em: 23 fev. 2007. A sugestão da clivagem segundo esses três tipos vem de Severiano (1987: 57).

²³ Severiano (1985: 71-3), Severiano & Mello (1997: 245-6).

entoação de que falam Bakhtin e Volochínov. A entoação “exprime a apreciação dos interlocutores” e está estreitamente vinculada ao seu contexto histórico e situação social.²⁴

Em segundo, Braguinha, um pouco à semelhança de Aloysio de Oliveira dez anos mais tarde, acumulava os papéis de autor e dirigente de gravadora. Era quem escolhia repertório, cantor, arranjador e oportunidade. Esse acúmulo de funções, desde que por ele inspirada e *habilidosamente* exercidas na situação em que se encontrava, ensejou-lhe limitar riscos de incompatibilização entre intenção estética e esquema empresarial, pois ia e vinha entre os dois papéis e adaptava estética e empresa, reciprocamente. Ele “alinhou” artista e esquema empresarial.²⁵

Em seguida, a recepção amplamente favorável do público assegurou o êxito simbólico e comercial de *Copacabana*, configurando o pleno alinhamento entre os três tipos de atores intervenientes na dinâmica de ajustamentos-desajustamentos recíprocos no processo de produção e fruição. O alinhamento pleno significa que todos conseguiram otimizar seus ganhos – simbólicos e/ou econômicos, conforme o caso – nas apropriações que fizeram desse objeto cultural. Retomando a representação esboçada no Quadro 4 do Capítulo 1, essa situação pode ser assim representada:

Situação	Produtor-enunciador	Formatador-distribuidor	Consumidor-fruidor
S _{Copacabana} 1946	←Braguinha→	←Gravadora Continental, → Emissoras de rádio ²⁶	←Rádio-ouvinte, → discófilo

Em terceiro lugar, a historiografia conta que foi preciso Braguinha pressionar Dick Farney para que este aceitasse protagonizar a gravação, pois o pianista e cantor, cujo nome civil é Farnésio Dutra e Silva, insistia em dizer que não sabia cantar em português nem, menos ainda, cantar samba. Farney, jovem de classe média alta, estava direcionando sua carreira para os Estados Unidos e pouco depois da gravação de *Copacabana* foi para Nova Iorque, onde teve seu próprio programa de rádio e gravou alguns discos em selo de pequena expressão comercial. Mas o para ele inesperado sucesso, no Brasil, das gravações que

²⁴ Bakhtin & Volochínov (1929: 139).

²⁵ A auto-avaliação de Braguinha era de que tinha mais *ouvido* e *habilidade* no trato com pessoas e situações do que talento para compor. Àquelas duas qualidades atribuía o longo período (quase 30 anos) em que foi diretor artístico de gravadora e os êxitos que alcançou nesse papel. Conforme entrevista concedida em 1977 a Sérgio Cabral (1979: 96).

²⁶ Análise completa dessa situação incluiria o exame das relações entre os esquemas de produção fonográfica e de difusão radiofônica. Isso, contudo, nos levaria mais longe do que é preciso ir na demonstração do modelo de ajustamento-desajustamento na dinâmica de relacionamento entre os três tipos de atores que participam da produção e fruição de música popular. O Grupo Byington possuía emissoras de rádio, mas isso não seria decisivo para o êxito de *Copacabana*, na época em que a Rádio Nacional exercia forte liderança e havia outros grupos atuando na radiodifusão. Tampouco há notícia, para 1946, de pagamento de gravadoras a emissoras ou seus programadores, em troca da maior inserção de determinados fonogramas nas transmissões – prática que o jargão veio a chamar de *jabá*, contração de *jabaculé* (nos EUA, *payola*). Formas incipientes desse tipo de comércio parecem haver surgido ao final dos anos 40, sem se generalizar, e designadas especificamente para músicas de carnaval, o que se explica pelo fato de apenas no carnaval a distribuição de direitos autorais ser feita preponderantemente com base na execução pública das composições, cf. Morelli (2000: 42).

fizera em português antes de partir somou-se ao impasse do final de seu contrato nos Estados Unidos e ele desistiu da carreira norte-americana, ao menos temporariamente.²⁷

Por fim, é preciso recordar que *Copacabana* foi composta em 1944 por encomenda do norte-americano Wallace Downey, produtor de filmes e discos no Brasil, que fez a encomenda em telefonema desde Nova Iorque. A canção deveria servir de tema à boate no-vaioquina do mesmo nome, a ser inaugurada na ocasião. Não cumpriu essa finalidade e permaneceu dois anos sem uso, mas pode-se cogitar que sua “modernidade” – na medida em que esteja inscrita na partitura musical, e não apenas no arranjo de Gnattali ou na interpretação de Dick Farney – corresponda a intenção de seus autores de conciliar (i) características capazes de remeter ao seu título, à sua “localização exótica” – daí, a célula rítmica do samba –, com (ii) a noção que eles formavam sobre o que seria o padrão de gosto do cliente cosmopolita que freqüentaria a boate de Manhattan – daí, um “moderno sambacanção, suave e romântico”, conforme as palavras do biógrafo de Braguinha.²⁸

Embora também tenha sido ocasionalmente gravada por artistas estrangeiros, *Copacabana* não se alçou na América nem em outros países à condição de *standard*. No jargão da música popular norte-americana, *standard* designa a canção tida no campo como bem elaborada e que é capaz de se tornar um clássico, isto é, uma referência para a composição musical. E que, o que é mais importante aqui, freqüenta regularmente os discos e apresentações de cantores e instrumentistas, tornando-se *duradoura*.²⁹

Diversas composições de Jobim galgaram esse patamar, em âmbito internacional; *Copacabana*, não. Seu grande êxito concentrou-se no Brasil, onde está incorporada ao repertório permanente. Era, até 1985, a segunda composição mais gravada de João de Barro, autor prolífico e de muito sucesso, com obras lançadas ao longo de três décadas. Isso diz o quanto essa canção falou especificamente à sensibilidade de públicos brasileiros. Mas – este é o ponto – o jogo de múltiplos ricochetes entre Brasil e Estados Unidos, de que a composição se revestiu na mente dos brasileiros envolvidos com sua concepção e interpretação original, caracteriza *Copacabana* como protótipo de janela-espelho musical, colocada entre o Brasil e o mundo, entre um *aqui* e um *lá*, entre um *nós* e um *outros*.

Em 1958-9, Aloysio de Oliveira e seu produtor artístico Antonio Carlos Jobim parecem estar conseguindo na Odeon o mesmo tipo de êxito obtido por Braguinha na Continental em 1946, sobretudo com as gravações de João Gilberto e Sylvia Telles. Todavia, o êxito não se apresenta aí com a mesma organicidade e amplitude do fenômeno de *Copacabana*. Primeiro, porque o vínculo entre os dois autores e os controladores da Odeon não é tão estreito quanto o de Braguinha com Byington Jr. Este compositor trabalhava em projetos do empresário pelo menos desde 1936, escrevendo roteiros e integrando a equipe técni-

²⁷ Sobre Dick Farney, v. Castro (1990: 32-4; 2001: 171-6) e Bôscoli (1994: 234-5).

²⁸ Severiano (1985: 71-3), Severiano & Mello (1997: 245-6).

²⁹ Adorno (1941: 438; 1968: 31) não soube ver – ou recorreu deliberadamente ao seu método do exagero para apagar – a diferença entre a noção “industrial” de *standard*, padrão cancional a que se deve submeter o compositor mediano para mais facilmente obter a aquiescência dos *gate keepers* da indústria cultural, e a de *standard*, canção de valor (prestígio) duradouro, de cujas qualidades composicionais se considera que as outras deveriam se aproximar, para serem apreciadas com a mesma distinção.

ca de filmes por ele produzidos. A decisão de Byington de fundar a Continental ter-se-ia baseado, segundo Braguinha, em avaliação deste quanto às possibilidades de atingir vendagem de discos superior ao *breakeven point* do empreendimento, o que indica a prevalência de elevado grau de confiança e compromisso entre os dois. Braguinha era ele próprio filho de empresário da indústria têxtil. E Byington Jr. dispunha-se a experimentar atividades artísticas, havendo dirigido um ou dois dos filmes que produzira. Havia portanto em certa medida uma comunhão de experiências vividas, ensejadora da intersubjetividade indispensável ao exercício da habilidade de transitar entre os códigos do negócio e os da arte. Estavam aptos a interpretar reciprocamente não apenas os textos de suas falas, mas também as entoações – digamos assim.

Aloysio e os ingleses da Odeon não partilham de comunhão tão extensa. A situação do diretor artístico da Odeon de 1959 é muito menos estável e orgânica do que a de Braguinha na Continental de 1946. Há de ser-lhe mais difícil desenvolver a habilidade necessária para conciliar os interesses em jogo.³⁰

Em segundo lugar, as gravações de Sylvia Telles – dois elepês em 1958-9, com 18 composições de Jobim, entre 24 títulos –, mesmo bem recebidas pelos portadores do gosto mais “sofisticado”, não repetem o êxito de público da gravação de Dick Farney. E embora o primeiro elepê de João Gilberto registre vendagem surpreendentemente alta (em face das baixas expectativas), seu estilo de interpretação e o de algumas composições incluídas no disco tampouco se aproximam da quase-unanimidade que a composição de Braguinha alcançara quando de seu surgimento.

Farney cantava em estilo claramente inspirado no de Bing Crosby, reconhecível por parcelas de público que desde 1930 vinha adquirindo o hábito de ouvir discos e ver filmes do cantor e ator norte-americano. O tipo de marcação rítmica de *Copacabana*, o samba-canção, também era conhecido desde a popularização de *Ai, Ioiô (Linda flor)*, em 1929. Em vez disso, João Gilberto canta num estilo “errado”, que ninguém ouviu antes, num ritmo que ao mesmo tempo é reconhecível e estranhável. E seu repertório também abrange músicas que parecem esquisitas à sensibilidade estabelecida entre o público adulto que se reconhece na obra cancional da parceria entre Jobim e Vinicius.³¹

Comparando-se a situação em que em 1958-9 João Gilberto enuncia seu *Desafinado*, seu *Bim bom*, sua *Chega de saudade*, com aquela outra de Braguinha, Dick Farney e Radamés Gnattali em 1946, verifica-se que o ouvinte de rádio dispõe agora de mais opções de sintonização. O hábito de ouvir rádio está agora mais disseminado entre famílias de diferentes estratos sociais, o que é ensejado principalmente pela ampliação da rede pública

³⁰ Para as relações entre Braguinha e Byington, v. Severiano (1987: 43, 70, 82-3). O inglês Harold Morris presidia a Odeon brasileira nos anos 50.

³¹ Em Aloysio de Oliveira (1982: 38) lê-se: “Em 1930, a Paramount lançou *The Big Broadcast of 1930*, com Bing Crosby [... que...] passou a ser o meu maior ídolo, no cinema e na música”. Para a emergência do samba-canção e o sucesso de *Ai, Ioiô* em 1929, cf. Severiano & Mello (1997: 93). Esse gênero foi intermitentemente explorado em 1930-44 por compositores como Ary Barroso e Custódio Mesquita, entre outros, mas só se tornou dominante no campo a partir de 1946.

de eletricidade.³² Aumentou expressivamente no conjunto do país e de cada uma de suas regiões a proporção da população urbana – que é a que tem mais acesso ao rádio e ao disco.

Também há mais gravadoras colocando discos nas lojas. Já se manifesta o fenômeno da estratificação etária do consumo de música dentro da classe média urbana. E o roque ingênuo, “bem-comportado”, classificado como *high school*, que se enuncia em *Estúpido Cupido* – gravação de Celly Campello lançada pela mesma Odeon em 78rpm no mesmo mês de março em que sai o elepê de João – e *Lacinhos cor-de-rosa* (*id. ibid.*, agosto), ocupa uma faixa do espectro hertziano, em correspondência com um segmento sócio-etário de ouvintes.

Está mais marcada a distinção entre cantores e repertórios populares e seus congêneres sofisticados, distinção que por exemplo opõe, às extrovertidas Marlene e Emilinha, sempre pretendentes ao título de “Rainha do Rádio”, pois dispõem de numerosos e numerosos clubes de “fãs”, uma cantora de estilo sóbrio e repertório algo sombrio, como Nora Ney, que também se apresenta no rádio, também comparece às páginas da Revista do Rádio e uma que outra vez ponteia o *hit parade*, mas não dispõe propriamente de um séquito. Em 1952, enquanto as cantoras populares se apresentam nos programas diurnos de auditório, patrocinados por produtos de consumo mais ou menos generalizado, Nora Ney estrela *Ritmos da Panair*, transmitido da boate Midnight, do Copacabana Palace, às onze e meia da noite. São o hotel mais glamuroso e a companhia aérea mais prestigiosa do país, a que domina, entre as brasileiras, os vôos internacionais. Nora, associada dessa forma a “padrões internacionais”, é a cantora preferida dos intelectuais e dos boêmios chiques.³³

Ao longo dos anos 50, cantoras como Elizeth Cardoso (estréia em disco em 1950), Dóris Monteiro (1951), Dolores Duran (1951), Nora Ney (1952), Sylvia Telles (1955) e Maysa (1957) constituem a ala feminina da posição correspondente ao canto “de classe”, “sofisticado” no gênero musical, no repertório e na técnica de canto, posição sugerida nos últimos anos dos 40 por Dick Farney e Lúcio Alves, quando, porém, a distinção entre um gênero mais claramente popular e outro mais restrito parece não ter sido nítida para os cronistas.

Essa maior diferenciação das opções radiofônicas tanto limita as possibilidades de uma canção/interpretação obter aceitação unânime dos ouvintes quanto abre às diferentes

³² O rádio transistorizado alimentado por pilhas surge internacionalmente em 1954, mas só se torna de fato acessível e popular nos anos 1960.

³³ Zan (1997: 162-6, 170-1) para a característica do gênero *high school* e sua predominância no consumo de roque no Brasil, à época da emergência da bossa nova e anos seguintes (1959-63). Para a distinção entre os públicos (i) das típicas estrelas do rádio dos anos 50 e (ii) de Nora Ney, v. Goldfeder (1980: 124-5). É a própria Nora Ney, entrevistada pela autora, quem faz distinção entre “cantora do povão” e “cantora de disco”. Nunca foi “Rainha do Rádio”, mas foi “Rainha do Disco” em 1953. V. Lenharo (1995: 84, 96, 108). A escolha anual da rainha do rádio podia ser patrocinada por empresas interessadas em associar-se à imagem pública da escolhida, cf. Goldfeder (1980: 77-8). Em 1956, Assis Chateaubriand literalmente comprou o título para Dóris Monteiro, cf. relata Morais (1994: 507-9). Essas manipulações, se por um lado indicam penetração do campo musical por interesses empresariais e caprichos de poderoso homem da mídia, não elidem o caráter popular do título nem a sinceridade com que se mobilizavam dezenas ou até centenas de milhares de idôlatras e admiradora(e)s.

propostas de estética musical maiores possibilidades de encontrar canal de expressão. É a partir de programas de rádio bastante específicos, de clientela definida, que as gravações de *Bim bom* e, principalmente, *Chega de saudade*, concluídas por João Gilberto em julho de 1958 e lançadas pela Odeon no mês seguinte, começam a conquistar sua possível popularidade, primeiro em São Paulo, depois, no Rio de Janeiro.³⁴

Podemos distinguir, a essa altura, três posições imantadas pela busca de prestígio em nome do bom gosto. Em 1959 a bossa nova é, para usar termo de Bourdieu, a *vanguarda emergente*, portadora, com João Gilberto, de uma estética radicalmente inovadora, que se opõe à *vanguarda consagrada*, isto é, ao samba-canção e ao bolero.³⁵ Essa oposição se dá tanto no plano dos elementos musicais – mais no ritmo e na instrumentação; menos na harmonia e no estilo do canto, que já era *diseur* em grande parte das manifestações do samba-canção e se torna mais radicalmente desimpostado com João Gilberto – quanto no das letras. Entre os autores, Antônio Maria é o principal nome localizável nessa posição: “principal” porque exercera domínio no campo – acumulando papéis como os de autor, colunista de jornal, produtor de programas e diretor artístico de rádio – e, por isso mesmo, ser o que mais aberta e renhidamente luta contra a bossa nova, principalmente no papel de colunista de jornal. Conta com o apoio de outros colunistas que escrevem sobre música. Também combatem a bossa nova outros artistas vinculados a posições estéticas por ela desafiadas, mas sem a mesma força e inteligência.³⁶

A vanguarda emergente encontrará aliados eventuais em ocupantes de posição já estabelecida desde o início dos anos 40 ou pouco antes, agora *canônica*, dominante em aparelhos institucionalizados do campo musical, como as sociedades arrecadoras de direitos, as grandes casas noturnas e gravadoras. Ary Barroso é o principal, na medida em que, sendo o nome mais vistoso da posição canônica, é também o que mais se expõe na defesa da nova estética, após breve período em que é atacado e ataca os “modernos”.³⁷ Marino Pinto tenta ser absorvido pela bossa nova, compondo em parceria com vários de seus autores, de Jobim aos novatos. E João Gilberto inclui em seu primeiro elepê uma das antigas composições de Marino, *Aos pés da cruz*.³⁸ Aí também se encontram Aloysio de Oliveira, Cyro Monteiro e Mário Reis – com suas histórias de vida bastante diferentes. Os maestros Radamés Gnattali, Léo Peracchi e Lindolfo Gaya também correspondem a esse perfil, sendo que o último terá, dentre os três, a mais freqüente e significativa participação em manifestações da bossa nova. Dorival Caymmi, que vem originariamente da posição agora canônica, fizera a travessia para o samba-canção, o que então o expusera ao ataque

³⁴ Para a segmentação da programação musical radiofônica paulistana *circa* 1960, ver Mello (2003: 31-4).

³⁵ O ritmo na primeira gravação de *Ninguém me ama* por Nora Ney, em dezembro de 1952, embora identificado no selo do disco da Continental nº 16636 como “samba-canção”, é claramente de bolero, como se pode ouvir em <http://ims.uol.com.br/ims/publicador_preview.asp?id_pag=213>. O Trio Irakitan, formado em 1950, é caso exemplar de artistas que transitam confortavelmente entre samba e bolero nessa década, acumulando extenso repertório gravado, tanto em 78rpm quanto, principalmente, em microsulco.

³⁶ Castro (1990: 240-2) menciona o cantor-compositor Sílvio Caldas, o compositor Humberto Teixeira e os maestros Osvaldo Borba e Gabriel Migliori.

³⁷ V. Cabral (1997a: 403, 405-6), para o ataque de Carlos Lyra a Ary e o de Ary aos “compositores modernos” e “sambas bossa nova”. Depois, Ary assina o texto de contracapa do primeiro elepê de Lyra.

³⁸ Localizamos parcerias de Marino Pinto com Jobim, Candinho, Carlos Lyra e Chico Feitosa.

de tradicionalistas. Agora, não apenas apoiará a bossa nova como chegará a participar de alguns de seus eventos e benefícios.

Em vertentes mais populares, podemos distinguir tentativamente três posições que não apresentam pretensões de disputar o prestígio no campo musical. Uma pertence à *toada e demais gêneros caipiras* e é a mais desvalorizada em termos de poder simbólico. Constituíra-se, em termos modernos (disco e rádio, profissionalização dos cantores) a partir do final dos anos 20, com as gravações iniciadas por Cornélio Pires na Columbia; ampliara consideravelmente seu elenco nos anos 30 e 40, com o surgimento de várias duplas, sendo Tônico e Tinoco a mais famosa. Obterá em 1960-1 seu primeiro sucesso de grandes proporções, com a gravação de *Coração de luto*, por Teixeira, seu autor, à qual se costuma creditar a venda de mais de 1 milhão de discos de 78rpm.³⁹

A segunda é constituída pelos *artistas urbanos do rádio mais popular*, como os que brilharam nos programas de auditório, a exemplo de Marlene, Emilinha Borba, Cauby Peixoto, e que por volta de 1959 está sofrendo um esvaziamento. Como foi sugerido por Zan, essa posição e a de maior prestígio, que assumira a forma enunciativa do samba-canção, haviam se diferenciado a partir do imediato pós-guerra.⁴⁰

A terceira posição começa a configurar-se em 1958, com os primeiros êxitos do *roque nacional*, essencialmente feito de versões de sucessos estrangeiros. Essas três posições são aqui indicadas apenas tentativamente, para esboçar um quadro geral do campo.

O vínculo preferencial de Aloysio de Oliveira com a emergente estética da bossa nova, seu eventual desprezo por segmentos populares do mercado – como o gênero “caipira” – e o excessivo número de elepês que a Odeon lança em 1959 precipitam o desalinhamento entre o diretor e a gravadora, cujo desenlace ocorre nos primeiros meses de 1960, logo após a conclusão do segundo elepê de João Gilberto. É no contexto desse desalinhamento que deve ser situado o impasse entre os novatos da bossa nova e a gravadora. Podemos representar esquematicamente o desalinhamento da seguinte forma:

Situação	Enunciador-	Formatador-distribuidor	Consumidor-fruidor
S _{Odeon 59-60}	←“Turminha”→	←Aloysio de Oliveira→	←Segmento BN→
	←Cantores populares→	<div style="text-align: center;">↓</div> ←Gravadora Odeon→	←Segmentos populares→

Nesse esquema referido à situação que se desenvolve dentro da Odeon do final de 1959 para os primeiros meses de 1960, em vez de conciliação, representamos uma repulsão recíproca entre a gravadora e seu diretor artístico. Este tende a alinhar-se com uma proposta estética com a qual também já está ideológica e afetivamente comprometido, por meio da parceria com Jobim e da orientação da carreira de Sylvia Telles.⁴¹ A gravadora tende a

³⁹ Albin (2006: 728), Severiano & Mello (1998: 37).

⁴⁰ Zan (1997: 91-4).

⁴¹ A relação entre Aloysio e Sylvia também adquire dimensão privada com seu casamento, cuja data não foi possível precisar.

alinhar-se com outras propostas estéticas, pertinentes a outras posições do campo musical. Inscrevemos no esquema o entendimento de que há um segmento de público emergindo, diferenciando-se de outros segmentos, em correspondência com o surgimento da nova estética. O alinhamento correspondente à posição mais popular é efetivo; o que incluiria os bossanovistas novatos é virtual.

A esperança dos novatos de chegar com suas próprias vozes e instrumentos ao disco está fundada na habilidade conciliadora de Aloysio. Contudo, ela já não opera. O apoio numeroso e entusiástico de uma audiência jovem e universitária ao I Festival de Samba Session, realizado em 22 de setembro de 1959, que é quando os próprios novatos “sentem [suas] possibilidades”, chega num momento em que o diretor já lida com pressões muito fortes “dos ingleses” para concentrar-se na produção de discos de artistas mais populares.⁴²

Em atitude ao mesmo tempo brincalhona e significativa de desânimo, Aloysio, um mês depois do Festival, produz disco 78rpm *sui generis*. Cantando caricaturalmente em estilo caipira e escondidas sob o zombeteiro pseudônimo Mara & Cota, Stellinha Egg e Sylvia Telles gravam duas composições de Jobim e Vinicius, acompanhadas de falso conjunto “regional”, dotado de acordeom e viola. Para enfatizar o ridículo que o diretor e essas duas artistas de sua confiança vêem no gênero, carregam no sotaque e alteram a letra, para forçar o cacófato de feito roceiro:

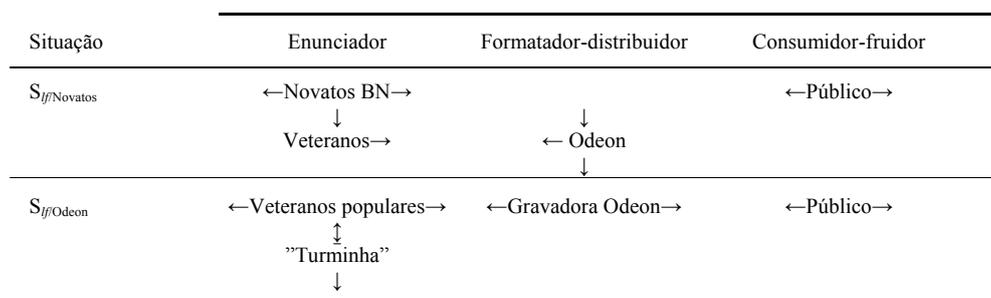
Eu sei que vou chorar!
Por cada ausência tua eu vou chorar!

É uma *private joke* na perspectiva das cantoras, mas não na da gravadora, pois o disco é industrializado e colocado à venda com seu selo. Há notícia de que a brincadeira causou indignação no meio musical caipira e gerou protesto.⁴³ Eis porque se pode supor que estejam aí imbricados a zombaria e o desânimo. Se em outubro de 1959 existisse da parte de Aloysio a expectativa de futuro venturoso na colaboração com a Odeon, dificilmente ele teria produzido esse disco. Interpretamos sua realização como sintoma da falta da *compliance* que se espera existir na relação entre dirigente e empresa.

Para os novatos que participam do I Festival de Samba Session, afigura-se aliç, naquele auditório superlotado e caloroso, que há público para suas composições e seu renovado modo de interpretá-las. Fazem outras apresentações antes do final do ano, todas exitosas. Então, para eles, há de parecer que a Odeon tergiversa. Para os dirigentes da gravadora que, à exceção de Aloysio de Oliveira, segundo os relatos disponíveis, sequer comparecem aos eventos da bossa nova, apoiados pela empresa com a presença de seus artistas contratados, os verdes integrantes da “turminha” é que ainda não estão preparados para o disco. Podemos representar desta forma a situação, segundo as duas perspectivas:

⁴² A avaliação das possibilidades dos novatos em face da reação do público foi relatada por Roberto Menescal, entrevistado em 1967 por Mello (1976: 96).

⁴³ A identidade das cantoras foi revelada por Ruy Castro (2000), que reconstituiu a situação em que foram produzidos os fonogramas, incluindo a pressão “dos ingleses” em favor da produção de discos mais populares e a reclamação formal, enviada à Odeon pela dupla Tônico e Tinoco. Segundo o jornalista, Sylvia e Aloysio já estavam casados à época dessa gravação.



Nesse esboço, figuramos em cada situação apenas o público que cada um vê. Isto é, tentamos assumir o lugar de fala (*lf*) de cada grupo. Os bossanovistas sem discos miram o público que os assiste, do qual são egressos, com o qual compartilham experiências vividas que, ainda “em suspensão” em termos fonográficos, delineiam uma estrutura de sentimento que para eles já tem concretude. Os dirigentes que dão a última palavra na Odeon operam com outros referenciais e outro é seu conceito do que seja o público que compra discos e do tipo de música e interpretação que esse público prefere. O problema destes últimos, no último trimestre de 1959, não é a falta, mas o excesso de artistas contratados, gravando e lançando discos. A única via entreaberta aos novatos é a paulatina incorporação de suas canções ao repertório de veteranos e veteraníssimos. Mas estes últimos, por seu estilo e repertório “ultrapassados”, não “falam” nem aos autores nem ao nascente público da bossa nova.

O rompimento de Carlos Lyra com Ronaldo Bôscoli no início de 1960 é informado por essa luta pela conquista de posições que ensejem acúmulo de capital simbólico. Lyra não se contenta com o papel de autor cujas composições vão lenta e parcimoniosamente sendo incorporadas ao patrimônio gravado, na dependência de escolhas dos cantores de prestígio, diretores artísticos e outros atores sociais que controlam as estreitas passagens dos esquemas empresariais formatadores e distribuidores, pelas quais uma composição musical deve transitar para chegar ao conhecimento público em sentido amplo. Os autores bossanovistas, a partir da “turminha”, são portadores não apenas de um acervo de composições, mas de um estilo de interpretação que, no seu entendimento, é indispensável à preservação da identidade estética nelas implícita. Está em jogo uma parcela importante do valor simbólico – e portanto do possível prestígio – da obra e do autor.

É ambíguo, para eles, o prestígio de ter composições gravadas por Dalva de Oliveira, Marlene, Elizeth Cardoso ou mesmo Luely Figueiró. Lyra quer ele próprio chegar ao disco, “gravar” sua interpretação, isto é, expor e preservar sua própria maneira, a maneira “certa”, de enunciar a nova música e participar da luta, em espaço ampliado, pela idéia de legitimidade cultural que se corporifica nessa música. Em suma: quer marcar sua posição.

É possível que também o incomode a tutela de Bôscoli, que é quem, no grupo, mantém os entendimentos com a Odeon. Ao ser abordado pela Philips diretamente, sem intermediários, com o convite para gravar elepê todo seu, em vez de participar de álbum coletivo na outra gravadora, a oportunidade não pode ser desperdiçada. Expondo-se a ser considerado “traidor” pelo seu grupo, ele assina o contrato. O fato de a Philips alardear imediatamente a contratação, fazendo publicar na imprensa a notícia com a respectiva foto,

demonstra bem o quanto podem ser variáveis as avaliações dos dirigentes da indústria do disco sobre o potencial econômico e simbólico do novo repertório e seus autores e intérpretes, ou, mais precisamente, quão variável é a situação de cada gravadora.⁴⁴

Em 1962, Aloysio está sem vínculo com qualquer gravadora. Concebe, produz e dirige espetáculos com o elenco da bossa nova – da “turminha” e da “turmona” – e dedica-se a montar sua própria gravadora (Elenco), que entrará em atividade no ano seguinte e permanecerá sob seu controle até 1967, quando ele a venderá para a Philips, depois de haver acumulado catálogo de cerca de três dúzias de elepês. Hoje, podemos ver que à época existia o fenômeno, mas não o nome: *gravadora independente*.

No conceito de gravadora independente (“indie”) está subsumida a idéia de que a empresa não concorre com as grandes (“majors”) nem tende a converter-se numa delas, mas ocupa *nichos* de mercado por elas desprezados. Dois são os desenlaces limítrofes observáveis na história dos selos independentes: (i) alcançam o sucesso, tornam-se atraentes para as grandes gravadoras e estas os adquirem, para explorar seus catálogos e, sobretudo, assumir os contratos de seus artistas de maior sucesso; ou (ii) fracassam e desaparecem, com eles desaparecendo seu acervo de gravações.

Com o privilégio da perspectiva histórica, e mesmo olhando-se mais para lá do período que estamos estudando, vê-se que o fenômeno da produção independente e das pequenas gravadoras que não conseguiam crescer é antigo. No Brasil, selos fonográficos aproximadamente correspondentes a essa definição surgem a partir de 1926, em São Paulo.⁴⁵ Assumem importância central nos anos 60, quando Elenco, Som Maior, Forma, Farrupilha e outras vêm a produzir alguns dos mais importantes registros fonográficos da época, dentre os vinculados à posição de maior prestígio artístico no campo da música popular.

Michael Chanan vê esse fenômeno repetir-se em ciclos nos Estados Unidos, desde os anos 20. “Sucessivas gerações de selos independentes associaram-se a sucessivos estilos musicais e esses novos estilos, com sucessivas gerações de artistas”. E propõe uma regra geral: os novos e pequenos espaços tendem a abrir-se a selos independentes porque as grandes gravadoras não conseguem adquirir o que ele chama de “credibilidade das ruas”, o que requereria, em nossos termos, o cultivo da capacidade de sintonizar estilos em estado

⁴⁴ Manifesta-se com frequência a preocupação de diversos autores vinculados à bossa nova em preservar a “autenticidade” do estilo e combater os riscos de sua “deturpação”, pela intervenção de interesses econômicos associados a intérpretes descomprometidos com essa estética. Ver manifestações de Carlos Lyra, Roberto Menescal e Vinicius de Moraes em *O Globo*, 12 nov. 1962, pág. 3: “Os americanos verão a ‘bossa nova’ brasileira em suas raízes autênticas”. Ver Bôscoli (1962b). V. carta de 10 jan. 1965 de Jobim a Vinicius, em Cabral (1997a: 231-2). Para o episódio da contratação de Lyra pela Philips, v. entrevista de Lyra em maio de 1971 e de Menescal em agosto de 1967 a Mello (1976: 96), Castro (1990: 259-61), Bôscoli (1994: 103-4) e Cabral (2001: 48-9).

⁴⁵ Surgiram aí, cf. Gonçalves (2004), as firmas Brazilphone, Imperador, Ouvidor e Arte-Fone, sendo esta a mais atuante. O começo da discografia caipira brasileira, em 1929, deu-se sob arranjo semelhante às relações entre *indies* e *majors*. A produção dos primeiros discos e sua distribuição foi bancada por produtor independente, que apenas recorreu ao estúdio e à fábrica de discos da Columbia. O êxito comercial dessas gravações animou a empresa a, em seguida, assumir integralmente o processo. Cornélio Pires, o produtor independente, tinha interesse puramente cultural no projeto e não ofereceu resistência a que a Columbia absorvesse a dimensão empresarial. Cf. Ferrete (1985: 38-41).

de pré-emergência, ainda “em suspensão” – portanto, “nas ruas” –, e investir na sua conversão em expressão fonográfica, abrindo os estúdios aos artistas capazes de exprimi-los. A racionalização profissionalizante da gestão das grandes gravadoras retira de seus dirigentes e/ou processos decisórios a sensibilidade necessária àquela sintonia. Sem tal sensibilidade, falta-lhes também o critério para discernir que novas tendências, ainda em suspensão, têm ou não potencial econômico. Em face de tal incerteza, preferem não arriscar. As gravadoras independentes testam esse potencial para elas e conquistam credibilidade perante os segmentos sociais que se identificam na proposta estética que levam ao disco.

A proposição de Chanan fundamenta-se na análise dos mecanismos de reprodução capitalista empreendida por Rosa Luxemburg. Para essa autora, a acumulação de capital não é sustentável nos limites de uma formação em que todos os agentes atuem – quer como capitalistas, quer como trabalhadores – inteiramente segundo a lógica da “reprodução ampliada do capital”. A sustentabilidade da acumulação requer o estabelecimento de relações de troca da formação capitalista com formações “externas” – não ou pré-capitalistas –, que absorvem parte da sua produção e/ou lhe fornecem mão-de-obra, insumos ou matérias-primas subavaliados. O conceito de “externo” e “interno” é aí puramente sócio-econômico e não político-geográfico: pode haver formações pré-capitalistas dentro de um estado-nação em que predomine a formação capitalista, assim como as atividades organizadas de forma tipicamente capitalista, localizadas em dois ou mais estados-nações, podem funcionar como espaços “internos” a uma só formação, em função da integração comercial, dos investimentos cruzados e de outros mecanismos associativos capitalistas. O que estabelece as fronteiras é a “Economia Social”, não a “Geografia Política”.

De posse dessa análise, Chanan faz os selos independentes corresponderem a formações pré-capitalistas. Eles não acumulam capital para fazer frente ao desenvolvimento tecnológico. Tampouco são capazes de estabelecer o ambiente social em que a música gravada desempenhe papel relevante. Só podem existir na dependência de que os conglomerados em que se integram as grandes gravadoras cumpram essas tarefas para eles. Em contrapartida, eles assumem os riscos de prospecção de novas tendências “em suspensão” – o termo, lembremos, é de Williams – e das etapas iniciais de sedimentação dos novos estilos, que podem ou não vingar. Esse raciocínio de Chanan baseia-se nos mesmos pressupostos dos estudos culturais: novos gêneros e estilos musicais tendem a nascer de novas necessidades expressivas criadas na dinâmica social, e não, unilateralmente, no laboratório das grandes gravadoras, ainda que estas tentem e às vezes consigam, por algum tempo, desempenhar o papel de inventoras de nova tendência.⁴⁶

Baseadas na sub-capitalização da empresa, as atividades da gravadora independente não seguem o padrão que constitui em cada época a última palavra em racionalização empresarial. Em vez de observar especialização crescente, por exemplo, o dono-dirigente da pequena gravadora acumula diferentes funções. É, na expressão anglófona (melhor que a nossa “pau p’ra toda obra”), um *Jack-of-all-trades*. Seu perfil, sujeito a variações em cada caso, tende a aproximá-lo do polímata, o pluri-apto que reúne em si capacidades artísticas, técnicas e comerciais em diferentes combinações. Mas, de toda a forma, ele tem que ser

⁴⁶ Chanan (1995: 98-100), Luxemburg (1913: 239-52).

um organizador de pessoas e atividades em torno de algum(ns) estilo(s) de enunciação musical. Portanto, tem que ser um intelectual, no sentido gramsciano. Sua abordagem do processo fonográfico – escolha de artistas, repertório, técnicas de gravação – não é ditada apenas por considerações empresariais, ele também costuma ser entusiasta do tipo de música que leva ao disco.⁴⁷

A gravadora independente, em suma, relativiza e tempera a lógica e a racionalidade capitalistas do negócio musical. Sua existência e efetividade desautorizam o entendimento do negócio musical como puro negócio, enquanto organização designada para tratar a música apenas como mercadoria dotada de valor de troca. Até certo ponto, a gravadora independente configura uma intromissão do consumidor-fruidor de música na seara do formador-distribuidor. Ela tende a ser, em torno de uma determinada posição, fator de ajustamento entre os três tipos de atores sociais que intervêm na dinâmica do campo musical.

3. A estética bossanovista

“A bossa nova não é só o sambinha do João Gilberto”, diz Carlos Lyra. “A gente tem baião, toada, marchinha, a gente tem marcha-rancho, chorinho. Tudo isso tem na bossa nova”.⁴⁸ A necessidade de Lyra, de afirmar e reafirmar, como parte do *script* de seu recital, a variedade de soluções rítmicas da estética bossanovista, serve de indicação da força conquistada pela associação da noção de “bossa nova” à invenção de João Gilberto. A luta para a fixação dessa associação em paradigma é antiga. Começou entre os próprios bossanovistas, quando, por exemplo, João foi o primeiro a gravar *Desafinado*, em cuja letra comparece a expressão-rótulo. Da mesma forma, no já citado texto da contracapa de seu elepê, Jobim apresenta-o como “bossa nova” e lhe credita boa parcela de autoria na definição estética daquelas gravações:

“Nossa maior preocupação neste *long-play* foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste *long-play* Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias estão todos aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele”.⁴⁹

Reservemos, para posterior contextualização, os termos *liberdade*, *natural* agilidade e *espontaneidade*.

Jobim é, formalmente, o diretor musical do disco. Mas sabe-se que João Gilberto impôs paulatinamente, com incomum obstinação, muitas das soluções adotadas nos *takes* definitivos das gravações. O arranjo orquestral foi simplificado, o uso da bateria foi muito resumido e modificado, a definição de timbres orquestrais foi minuciosamente retrabalhada, o contrabaixo e a harpa ausentaram-se, a captação do som do violão do cantor foi objeto de cuidados especiais e até a letra de uma composição de Jobim foi alterada por proposição do cantor. A gravação desses 12 fonogramas é comparada a uma “batalha”, em que se

⁴⁷ Chanan (1995: 105-6).

⁴⁸ Lyra (D2005). V. o mesmo tipo de enunciado na entrevista que concedeu a Almir Chediak (1990a: 20).

⁴⁹ Jobim (1959a).

enfrentaram João Gilberto e os outros – arranjador, músicos, técnicos de estúdio –, e em que a direção das mudanças realizadas para atender o cantor aponta para a “limpeza” do som, a “simplificação”.

De certa forma, o que estava em jogo aí era, afinal, se esse seria um disco de João Gilberto com Tom Jobim ou um disco do compositor e arranjador com a voz e o violão do cantor. As indicações disponíveis sugerem a capitulação de Jobim, a ponto de eliminar-se a orquestra na gravação das seis últimas faixas, feitas à base de apenas voz, violão e bateria, com poucas intervenções do piano e da flauta ou de discretíssimo trombone. O baterista das primeiras sessões de gravação, Juquinha Stockler, ligado a Jobim, teria sido substituído por Milton Banana, preferido de João Gilberto. O “téc-téc” da marcação rítmica teria sido produzido pelo percussionista Guarani, colega de pensão do cantor. Estabeleceu-se aí, sobretudo nessas seis faixas, a idéia da bossa nova como uma espécie de música de câmara.⁵⁰ No conjunto, da orquestração o que fica é a “brisa dos violinos”, o “gemido do trombone” e pontuais “ornamentos da flauta”.⁵¹

Talvez se possa avaliar a contribuição de João Gilberto à sonoridade “limpa” de suas primeiras gravações na Odeon cotejando-as com as do álbum *Canção do amor demais*, da cantora Elizeth Cardoso (1920-1990), em que o arranjador também é Jobim e do qual João participou, em algumas faixas, como violonista e como integrante do pequeno coro masculino. Em duas dessas faixas registrou-se pela primeira vez no microsulco sua “batida” ao violão. Gravado no primeiro semestre de 1958 e lançado em junho, quase ao mesmo tempo em que João chegava ao estúdio para começar a gravar seu primeiro 78rpm da fase bossa nova, esse disco traz uma orquestra pequena, de câmara, mas as intervenções instrumentais se salientam, é disco de arranjador e maestro, em que a cantora foi, nas palavras de Vinicius de Moraes, “profundamente ensaiada”: “passou e repassou as músicas” com Tom e Vinicius, “com um sentido muito grande de obediência” ao que eles queriam.⁵²

As diferenças são ainda maiores no canto. Comparada com a de João, a interpretação de Elizeth para *Chega de saudade* é muito dramaticamente “comentada”. A cantora sublinha os ambientes sentimentais da letra: seja na primeira parte, que tende à tristeza, marcada pela ausência e a saudade do ser amado, e em que a partitura musical se desenvolve em tom menor; seja na segunda, em tom maior, de efusiva alegria, pontuada pela

⁵⁰ Castro (1990: 181, 184, 207, 210-2), Cabral (1997a: 52, 140, 142-5), Nêumanne (2003). A letra de *Corcovado* foi alterada: João propôs “um cantinho” onde era “um cigarro, um violão”. V. entrevistas de Milton Banana, que teria participado da gravação dos últimos fonogramas desse disco, e de Roberto Menescal, que diz ter assistido parte das sessões de gravação, concedidas respectivamente em outubro de 1968 e agosto de 1967 a Mello (1976: 89, 141-2). Esse autor põe em dúvida a exatidão cronológica das lembranças do baterista. Mas tal dúvida pode ser prolongamento das disputas de que estamos tratando, pois coloca nas últimas sessões de gravação do elepê *Chega de saudade*, ora Juca Stockler, ora Milton Banana. No início de 1959, eles têm diferentes vínculos de amizade e *compliance* em relação a Jobim e Gilberto.

⁵¹ Conforme o comentário de Caetano Veloso (1965: 149).

⁵² Vinicius de Moraes entrevistado em setembro de 1967 por Mello (1976: 87). É incerta a data de lançamento do elepê *Canção do amor demais* nas fontes consultadas: há indicações, no mesmo autor, (i) de que as vendas começaram em junho de 1958, (ii) de que foi lançado e de que a imprensa registrou sua chegada em julho e (iii) de que houve coquetel de lançamento no início de agosto, cf. Cabral (1997b: 154; 1997a: 134-7). Castro (1990: 175) diz que o disco “saiu em maio”. Quanto à gravação, o mais provável é que tenha sido concluída em abril, data fixada no manuscrito de Vinicius reproduzido na contracapa.

expectativa de retorno do ausente. Nesse estilo, Elizeth emprega repetidamente o “quase *glissando*” já no primeiro verso da letra – prolongando as vogais em “vaaai, miinhaaa tris-teeza e diz a eeeee” –, recurso a que retorna com frequência ao longo da interpretação.⁵³ Em busca do tipo de expressividade que considera um valor em sua estética, ela estende e desdobra vogais – versão aqui bastante mitigada de um recurso próprio do *bel canto*, gênero no qual é levado a extremos –, afastando-se da forma *diseuse* de cantar, que tem sido o pólo imantado da modernidade em música popular e é a mais proeminente característica do canto de João Gilberto. Elizeth também exagera – sempre comparativamente – na ênfase com que trata letra e melodia na segunda exposição dos versos que cobrem a parte mais chorística e recortada da composição, em “apertado assim, colado assim, calado assim” e “que é pra acabar com esse negócio...”. Em *Chega de saudade* intervém, em contraponto, discreto coro masculino, recurso ausente nos três elepês que João, cantor com vocação de músico solista, lança em 1959-61.⁵⁴

A instrumentação de Tom Jobim inclui cordas (violinos, violas e violoncelos), harpa, flauta, fagote, um par de trombones e trompa, além de violão, piano e bateria.⁵⁵ Não há uma intervenção do *tutti* dessa orquestra, mas ainda assim o resultado é mais “pesado” que no disco de João, graças a um conjunto de partipações e comentários instrumentais salientes, nessa e em quase todas as demais faixas. Nisso incluem-se passagens das cordas avolumadas nos registros graves, eventualmente tendendo ao dramático ou ao solene, comentários do fagote ou das cordas em *pizzicato*, uma intervenção de bateria aqui, uma trompa em fortíssimo ali, um típico acorde de harpa e assim por diante.

De novembro de 1959 é também o elepê *Amor de gente moça*, de Sylvia Telles, todo dedicado a composições de Tom Jobim, que é o orchestrador em algumas faixas, sendo de Lindolfo Gaya a maioria dos arranjos. Da especial predileção do compositor seria a orquestração de *Fotografia*, feita por Gaya.⁵⁶ O estilo de interpretação de Sylvia está nessa faixa muito mais próximo do despojamento de João Gilberto que do “derramamento” de Elizeth. Mas, quanto à parte instrumental, trata-se também aqui de arranjo muito mais “vestido” orquestralmente do que o de qualquer gravação de João Gilberto, isto é, sem a característica ambientação “de câmara”. A orquestra dispõe de todos os naipes – cordas, madeiras e metais –, além de harpa e seção rítmica composta de órgão elétrico, violão, contrabaixo e bateria. O trabalho do orchestrador e o do regente ganham relevo, vindo fre-

⁵³ Pinheiro (1992: 55) identifica nos “quase *glissandi*” manifestação do “derramamento” dramático a que se opuseram João Gilberto e, na esteira de seu triunfo, toda a bossa nova. Para esse autor, “seria o timbre vocal enxuto, *cool*, o traço supra-segmental maior desse universo estético”, com o que ecoa Brito (1960: 33), que se referia a “demagogia interpretativa” e “pirotecnia” como características do canto de que se diferenciava a bossa nova, como vimos no capítulo anterior.

⁵⁴ Garcia (1999: 150-4). Em *Ho-ba-la-lá*, do primeiro elepê de João Gilberto, o coro formado por antigos integrantes dos Garotos da Lua reveza-se com João, sem em momento algum sobrepor-se à voz do solista.

⁵⁵ Cardoso (D1958). A inclusão de *fagotes*, no plural, é indicada por Cabral (1997b: 153), mas não há menção ao instrumento na ficha técnica do disco, versão lançada em cd em 1998. No entanto, ouve-se em *Chega de saudade* e algumas outras faixas intervenção de instrumento que o ouvido destreinado não distingue entre fagote e clarone. Um e outro são incomuns na instrumentação da música popular brasileira.

⁵⁶ Cf. informação prestada por Cabral (1997a: 149), que não discrimina o que se deve a qual arranjador. A reedição desse disco em cd, que examinamos, sonega a informação. Há indicação de apenas Gaya ter sido creditado na contracapa do disco de vinil, em <<http://www.jobim.com.br/dischist/amorgente.html>>, cabendo a gênese a Osvaldo Borba. Acesso em: 17 fev. 2007.

qüentemente ao primeiro plano sonoro: intervêm em todas as pequenas pausas de respiração entre as frases do canto e envolvem a enunciação da letra em todos os compassos.

Da mesma forma, a partitura de *Brasília, Sinfonia da Alvorada*, obra de Jobim e Vinícius composta, arranjada e gravada em 1960-1, serve de indicação para concepções de expressão orquestral do compositor: exuberante, rica em timbres e harmonias, com uma dinâmica em que os fortes e fortíssimos são frequentes. Estamos neste caso, evidentemente, diante de trabalho de natureza diversa da canção popular. O emprego da orquestra sinfônica é esperado numa obra intitulada Sinfonia. Mas não parece impróprio conjecturar que, já consagrado como compositor popular, Jobim esteja então almejando o reconhecimento como arranjador e maestro, inclusive, até certo ponto, na música popular. Radamés Gnattali é um de seus modelos, não apenas o Gnattali de *Copacabana*, mas também o de *Aquarela do Brasil*. Certa opulência orquestral de Villa-Lobos e de Maurice Ravel não está ausente do horizonte de Tom Jobim. Em matéria publicada na revista *Senhor* em 1960, Flávio Rangel relata que Tom Jobim “de cinco em cinco minutos fala de Villa-Lobos, cuja obra conhece à perfeição”.⁵⁷

O que é importante caracterizar aqui, retomando a citação de Carlos Lyra com que se abriu esta seção, é que em seus inícios havia mais de um estilo de enunciação musical intitulável de “bossa nova” disputando a primazia da legitimidade do gosto, pois a luta no campo não se dá apenas entre posições, mas também entre os que se propõem a ocupar uma determinada posição. O comentário de que o primeiro elepê de Lyra, embora intitulado “Bossa Nova”, “estava mais para o velho samba-canção dos anos 50” e de que “os arranjos de Carlos Monteiro de Souza [nesse disco] não conseguiram criar a tessitura leve e vazada proposta por Tom Jobim”, bem como de que o canto de Lyra “mantinha uma empostação mais solene e retumbante, longe das sutilezas do fraseado de João Gilberto”, ou ainda a de que seu violão, “menos compacto e percussivo e mais dedilhado não assumia completamente a nova ‘batida’”,⁵⁸ são, todos, *verdadeiros*, isto é, constata o que é possível constatar, agora, à audição desses fonogramas. O projeto estético que os informa não coincide com o que se ouve nos de João Gilberto.

Entretanto, esses comentários se privilegiam da distância da observação e tendem a apagar a dimensão de luta simbólica inscrita nos seus objetos. Transformam em paradigma para 1959-60 algo que, então, não se cristalizara a esse ponto. À distância, o samba-canção dos anos 50 pode parecer “velho” – o que, aliás, é discutível, à luz do que verificamos no capítulo anterior e ainda vamos encontrar nesta seção. Mas, certamente, não o era no final de 1959, quando Lyra começou a gravar esse álbum. Ao contrário, novos sambas-canções estavam surgindo naquele exato momento e ainda se tornariam itens duradouramente incorporados ao repertório. É o caso de *Dindi*, lançado em novembro desse ano em interpretação de Sylvia Telles, em arranjo que abre com intervenções de harpa e trompas e em que se configura um tipo de modernidade distinta da do primeiro elepê de João, seja em or-

⁵⁷ Rangel (1960). Jobim retornará nos anos 70 a esse tipo de orquestração mais ambiciosa, sobretudo nos álbuns *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1975)

⁵⁸ Napolitano (2001: 32): o termo “tessitura” não é empregado aí no sentido do jargão musical. Na mesma direção manifesta-se Castro (1990: 263).

questração, seja no padrão rítmico – quase exclusivamente samba, no disco de João; mais samba-canção, no de Sylvia – e mesmo em interpretação vocal. Outro exemplo: a ênfase de Sylvia na parte mais alta (a segunda parte) da melodia do samba-canção *Esquecendo você*, que corresponde aos versos “eu vou ter que esquecer minha vida/só você não percebe porque/eu vou ter que passar minha vida/esquecendo você”, parece querer transmitir sensação de desespero à interpretação, algo inteiramente incompatível com a muito mais contida entoação joãogilbertiana. O piano jazzístico que assume o primeiro plano na passagem instrumental, que leva à segunda enunciação da segunda parte da composição nessa mesma faixa, também é algo impensável em disco de João Gilberto.

Que a bússola estética de Jobim tinha um norte diferente da de João, pode-se perceber em seu texto para a contracapa do elepê *Por toda minha vida*, da cantora Lenita Bruno (1926-1987), com orquestra arranjada e conduzida por Léo Peracchi, gravação feita no primeiro semestre de 1959. A exemplo da *Sinfonia da Alvorada*, buscou-se nesse trabalho uma aproximação com o campo da música erudita, tratando-se as composições como “canções de câmara”, isto é, Lenita aborda-as de forma próxima do canto lírico. Eis como Tom define a excelência do resultado:

“Assim como o pássaro é aparelhado para o vôo e instintivamente conhece a velocidade do vento, a *disponibilidade dos espaços* e o perigo dos obstáculos, assim canta Lenita Bruno: às vezes num *vôo alto* onde a orquestra lembra o mosaico das casas vistas de avião, às vezes varando quintais e arvoredos num momento. Assim, *sobre a trama da orquestra surge o canto*; que é, em última análise, quem vai contar a verdadeira história deste L.P. Lenita Bruno aqui se apresenta em toda a *doçura e plenitude de sua voz*, o que empresta a esta gravação, creio, uma *categoria inédita no Brasil*. *Sentimo-nos honrados* com sua presença e agradecemos a simpatia e a simplicidade com que *acedeu ao nosso pedido*: ser intérprete destas canções”.⁵⁹

Nas passagens grifadas, evidencia-se concepção estética que valoriza o emprego da voz em sua “plenitude”, capaz de explorar “a disponibilidade dos espaços” e de triunfar sobre a “trama da orquestra”, seja “sobrevoando-a” em grande altura, seja “varando-a” como quem atravessa “quintais e arvoredos”, cabendo-nos entender, nesta última expressão, a idéia de uma espessura orquestral que se enuncia concomitantemente ao canto. Tudo isso difere da proposta de João Gilberto de simplificar a instrumentação e “encaixar a voz no violão com a precisão de um golpe de caratê”.⁶⁰

Tom Jobim escreve no plural (“sentimo-nos”, “nosso pedido”) porque também fala em nome do parceiro Vinicius de Moraes. Esse é, na maneira de Vinicius expressar-se, “nosso segundo LP”, de uma série de três. Os elementos comuns a esses três álbuns – o de Elizeth (1958), já comentado, este de Lenita e o de Elza Laranjeira (1962) – são: (i) todo o repertório é integralmente constituído de composições dos dois autores ou de apenas um deles; (ii) o nome dos dois é apresentado em destaque na capa do disco; (iii) os dois, “em comum acordo”, “convidam” a cantora a gravar o álbum, o que é explicitado no texto da contracapa; (iv) a cantora é veterana, nascida nos anos 20 e conta mais de 15 anos de carreira profissional; (v) a convidada tem o privilégio de ser a primeira a cantar algumas das

⁵⁹ Jobim (1959b). V. tb. Oliveira (2001).

⁶⁰ João Gilberto, entrevistado em 1971, em Souza & Andreato (1979: 54).

composições selecionadas; (vi) Jobim e Vinicius participam de ensaios preparatórios das gravações, feitos em ambientes domésticos; (vii) o texto da contracapa é de um dos dois e é impresso como reprodução de um manuscrito “original”, em que se vêem uma que outra rasura ou emenda, que servem para enfatizar a conotação de “originalidade”; (viii) o arranjo instrumental é valorizado e a participação do(s) arranjador(es) e regente(s) é claramente creditada; (viii) no texto manuscrito, o produtor do disco – Irineu Garcia, nos dois primeiros; José Scatena, no último – são cumprimentados pelo mérito artístico da iniciativa e por sua capacidade de desprezar razões comerciais.

Formam, como se vê, conjunto de elementos de *autenticação* artística; enfatizam a idéia de *autoria*; dirigem-se à valorização simbólica. Integram a coleção de recursos de quem, como Tom Jobim e, principalmente, Vinicius, já acumulou prestígio e encontra-se em condições de atribuí-lo aos objetos de cuja feitura participa, numa estratégia de reprodução do capital simbólico acumulado. Entretanto, esse cultivo do prestígio não está orientado para revolucionar o campo da música popular, nos termos dessa pequena e plebéia forma de arte. Em vez disso, procura a legitimação pela aproximação com o campo da arte superior, a grande arte, campo ao qual pertence, em primeira instância, o poeta e diplomata Vinicius de Moraes.

Uma interpretação corrente diz que essas manifestações, da parte do poeta, visavam essencialmente contemporizar a vigilância do sisudo corpo diplomático, do qual era parte, em face de suas incursões em campo desvalorizado e suspeito, como o da música popular, “do samba”. O texto de Vinicius seria então, de alguma forma, menos sincero e mais artificioso.⁶¹ Todavia, isso implica entender que Vinicius já era ou já sabia ser, em 1958, aquilo em que de fato só viria a se converter anos depois: artista da música popular. Diferente disso, em nossa perspectiva Vinicius de Moraes a essa altura tateava exploratoriamente suas possibilidades de incursão nesse campo, *mantendo seu pertencimento primordial ao campo da arte culta*, pois estava submetido não apenas ao crivo do Itamaraty, mas também ao de seus colegas e amigos do campo literário e continuava escrevendo e publicando livros de poesia e escrevendo versos para canções de câmara de Claudio Santoro.⁶²

Os dois primeiros discos saem pela gravadora Festa, cuja especialidade são as gravações de poetas dizendo seus próprios versos – Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles são alguns deles. Na capa do elepê de Elizeth, lê-se: “música: Antonio Carlos Jobim; poesia: Vinicius de Moraes”. O texto de Vinicius na contracapa desse primeiro álbum aplica-se em sublinhar o desinteresse material dos dois parceiros musicais: livres de motivações “deselegantes e mesquinhas”, compõem juntos porque têm “profundo afinamento de sensibilidades para a música, que constitui, sem dúvida, [sua] *distração máxima*”.⁶³

⁶¹ É o entendimento de Castro (1990: 176-7).

⁶² Castello (2002: 197-9) situa a elaboração dos versos para as canções da colaboração com Santoro em 1955-9, com retomadas para pequenas modificações em 1963 e ensaios com Maria Lucia Godoy em 1967.

⁶³ Moraes (1958). Também disponível em <<http://www.jobim.com.br/dischist/amordemais/amordvin.html>>. Acesso em: 16 fev. 2007. *Grifamos*.

Na contracapa do disco de Elza Laranjeira, o poeta opera o princípio da distinção afirmando que “ela sabe ter ‘classe’ na voz: nunca uma vulgaridade, nunca uma emissão descuidada, *como acontece tanto por aí*”. A emissão cuidadosa, ele explica, é fruto de muito estudo da composição, pois “uma canção tem tantos pequenos mistérios, tantas pequenas sutilezas, tantos recônditos segredos nos volteios de sua forma que um cantor poderia trabalhá-la indefinidamente e encontraria sempre novas belezas”. Dessa maneira, Vinicius indica que a distinção tanto está na intérprete quanto na canção, mas também adverte que um(a) intérprete que não tenha “‘classe’ na voz” e que, como “tantos por aí”, não estude cuidadosamente a canção antes de gravá-la, não será capaz de revelar toda a sua sutil e secreta beleza. Não é uma beleza acessível a todos. O leitor do texto, possível detentor de um exemplar dessa obra fonográfica – não é preciso dizer –, está convidado a participar da fruição dessas belezas distintas e nada vulgares.⁶⁴

João Gilberto não dispõe, em 1959-60, do mesmo acúmulo de capital simbólico de seus companheiros de posição no campo. Ele ainda está lutando – simultaneamente com o apoio e contra a resistência desses companheiros – para firmar socialmente suas conquistas estéticas. Essas lutas se desenvolvem principalmente no estúdio de gravação, que é onde João converte aquelas conquistas pessoais em objeto fruível em escala socialmente ampliada – pela via do disco e da possível reprodução dos fonogramas em transmissões radiofônicas. Os conflitos são freqüentes e chegam por vezes ao ponto de ruptura: músicos abandonam o estúdio, sessões de gravação são interrompidas. Quando finalmente completa-se a gravação do primeiro elepê, uma publicação promocional do departamento de vendas da Odeon informa que “não existe cantor mais difícil para ser gravado”.⁶⁵

Se as estratégias de capitalização simbólica são diferentes e até certo ponto conflitantes, o que há de comum entre elas é a busca sistemática de valor simbólico para distinguir o resultado musical *no campo da música popular*, posicionando-o em posto mais elevado. Em sua obstinação quase irracional, que o põe amiúde na fronteira das possibilidades de realização de seu projeto – na iminência de ser expulso dessas possibilidades –, João Gilberto parece dispor de uma capacidade de solidão, isto é, de sustentar posição contra todos ou quase todos, o que também se aproxima da disposição para um tipo de isolamento que, por sua vez, confina com a idéia de *limpeza*:

“Quando eu canto, penso num espaço claro e aberto onde vou colocar meus sons. É como se eu estivesse escrevendo num pedaço de *papel em branco*: se existem outros sons à minha volta, essas vibrações interferem e prejudicam o *desenho limpo da música*”.⁶⁶

É preciso portanto “apagar” tudo em volta, para que a nova música possa emergir. Essa música não se integra ao ambiente sonoro-social dado, este deve submeter-se a ela, anulando-se temporariamente, o que só é possível em ambientes restritos e mediante a adesão quieta e calada do público, de uma forma que só é própria da sala de concertos. O samba, surgido em meio aos folguedos populares dos terreiros, quer penetrar agora, pela via

⁶⁴ Moraes (1962). *Grifamos*.

⁶⁵ Cf. Cabral (1997a: 160).

⁶⁶ Entrevistado por Târik de Souza, *Veja*, 12 mai. 1971; transcrito em Souza & Andreato (1979: 51).

dessa estética e da teimosia radical de seu profeta, nos espaços governados pela boa educação. Realiza trajetória ascensional semelhante à que levou o *jazz* dos bordéis às salas de concerto e que, ao concluir esse itinerário, coroou “o divórcio entre o músico de *jazz* e o público”.⁶⁷

Embora apenas por analogia, as noções de “papel em branco” e de “desenho limpo” se aproximam das diretrizes do urbanismo modernista, que, segundo a crítica de James Holston, revertem as relações entre o público e o privado na paisagem e na vida urbana e conduzem à “morte da rua”.⁶⁸ A idéia de “limpeza” aparecerá reiteradamente associada à estética bossanovista.

O relato disponível conta que João aprimorou sua nova técnica de interpretação vocal-violonística em ambientes isolados, como a casa de sua irmã em Diamantina, Minas Gerais. E, mais, que explorava amiúde a acústica própria do banheiro, o eco propiciado por suas paredes azulejadas, trancando-se ali por longos períodos para testar as pequenas variações da dinâmica de emissão da voz, a forma de vibrar as cordas do instrumento e a busca de equilíbrio entre a dinâmica da voz e a do violão. E que esse hábito do uso prolongado do banheiro reiterou-se em outros endereços por onde passou.⁶⁹

José Roberto Zan já relacionou essa experiência de João Gilberto à do técnico de gravação e compositor Norival Reis, na gravadora Continental no início dos anos 50, em que o banheiro próximo ao estúdio foi reiteradamente usado como câmara de reverberação, para obter no registro gravado uma sonoridade mais encorpada para o cavaquinho de Waldir Azevedo. Zan observa que essas improvisações correspondiam à tentativa de igualar, sem dispor dos meios técnicos apropriados, “os novos padrões de sonoridade” que vinham sendo estabelecidos na discografia internacional mais moderna:

“Com base num referencial benjaminiano, pode-se dizer que esses novos meios passaram a compor o complexo técnico daquele novo estágio de treinamento do *sensório humano*. Ocorria, dessa forma, a produção de um novo ouvido social ou de uma nova sensibilidade auditiva”.⁷⁰

Em fins de 1955, em pleno processo de elaboração do seu novo padrão de enunciação musical, João está isolado não apenas porque cumpre período sabático no interior profundo do Brasil, mas também porque em certo sentido está à parte das práticas que predominam nos estúdios de gravação de música no país. Nesse momento, talvez apenas numa pequena gravadora carioca, a Musidisc, a busca das melhores técnicas de captação sonora tenha real prioridade entre as variáveis artísticas, técnicas e econômicas envolvidas na produção de discos.

⁶⁷ Hobsbawm (1989: 221-6).

⁶⁸ Holston (1989: 109-49). Esse autor também defende o ponto de vista de que o urbanismo modernista radicaliza idéias do Barão Haussmann, de alargar as vias públicas para mais expor o espaço urbano ao ar e ao sol, com intenção sanitizante, e que nessa radicalização “não apenas abole as ruas, mas também elimina o tipo de multidão e de atividade pública que as ruas tornam possível” (id.: 54-8).

⁶⁹ Castro (1990: 146), Bôscoli (1994: 80).

⁷⁰ Zan (1997: 113-5). V. tb. Severiano (1987: 81).

Quando João volta para o Rio em 1957, o conjunto de conquistas parciais fundidas em seu novo estilo abrange: (i) novo equilíbrio na dinâmica da voz e do violão; (ii) nova forma de empregar o violão simultaneamente como instrumento de harmonia e ritmo; (iii) forma própria de integrar harmonicamente a voz e o violão; (iv) nova marcação da célula rítmica do samba; (v) nova forma de “dividir” o fraseado no canto e, conseqüentemente, (vi) outra maneira de trabalhar a respiração enquanto canta.

Apresentados ao amálgama alcançado por essas contribuições, os músicos que se reúnem nos diferentes núcleos do que está para se tornar a bossa nova tanto fascinam-se diante do achado quanto têm dificuldade de apreender a nova técnica, que implica o abandono da dolência do samba-canção em benefício de ritmo mais saliente e nítido, mas não-esquemático, pois João não marca os tempos fracos exatamente da mesma forma em todos os compassos. A dificuldade é relatada por um dos principais cultores do novo estilo:

“Tive dificuldade de pegar a batida só na primeira semana. Grudei no João uns dez dias, jantei, almocei e tomei café com ele até pegar a batida. Carlinhos [Lyra] fez a mesma coisa. *Para nós, foi um pouco difícil porque era uma coisa inteiramente nova*, mas sabíamos que íamos assimilar logo. Eu peguei de um jeito, Carlinhos já pegou um pouquinho diferente, mas tudo na base do João. E você vê que cada um que pegava, contribuía com alguma coisinha por *não conseguir a batida do João*”.⁷¹

Note-se que a primeira atitude de Menescal, em face do fascínio da descoberta, é investir em sua própria *familiarização* com a estética de João Gilberto. Pode-se mesmo dizer, parafraseando Benjamin, que Menescal pratica aí tanto uma *acolhida* visual e auditiva – observando mui atentamente o jeito de seu novo amigo extrair os sons do instrumento – quanto uma *acolhida tátil*, pois deve tentar reproduzir no seu próprio violão aquilo que está vendo-ouvindo. Note-se também que, referindo-se aos momentos iniciais do novo estilo, meados de 1957, Menescal, embora falando em 1967, não se refere a “batida da bossa nova”, mas sim a “batida do João”. Para converter a “batida do João” em “batida da bossa nova” um percurso terá que ser cumprido. Indicações das disputas que se colocam no caminho dessa conversão aparecem nesta explicação:

“Havia essa necessidade porque todo o mundo queria fazer um sambinha mais acelerado. A minha música chamada *Ciúme* já era assim, tentando fazer um samba que não fosse samba-canção, mais parecido com os da escola de samba, mas que não tivesse aquela estrutura [...]. João Gilberto que era exímio violonista, tendo-se preocupado com o problema de ritmo, encontrou mais facilmente que os outros, o ritmo que se procurava. O João era autodidata, mas como trabalho cantante no violão, realmente ele tinha uma técnica com uma *limpeza espetacular*. Tudo que ele quer fazer no violão, praticamente, ele faz. E pode organizar as coisas muito melhor do que nós, que tocávamos de outra maneira, tocávamos por prazer e não estávamos preocupados com esse elemento. Então o João tinha que descobrir esse troço antes de qualquer um”.⁷²

Nessa fala de Carlos Lyra reitera-se superlativamente a noção de *limpeza* da técnica interpretativa de João Gilberto, denominada “trabalho cantante no violão”. E há também

⁷¹ Entrevista concedida em agosto de 1967 por Roberto Menescal a Mello (1976: 138). *Grifamos*.

⁷² Entrevista concedida em maio de 1971 a Mello (1976: 137-8). *Grifamos*.

sutis indicações operando contra a idéia da originalidade desse trabalho e talvez contra a própria importância da solução que desenvolvera. Em primeiro lugar, ela é tratada como descoberta, não como invenção. Em segundo lugar, essa descoberta é dada como algo que viria inexoravelmente e que João Gilberto apenas a “encontrou” antes dos outros. Em terceiro lugar, ela é incluída dentro de tendência coletiva – a vontade de fazer “um sambinha mais acelerado” era de “todo mundo” –, na qual o próprio Lyra teria se antecipado a João. Em quarto lugar, vai sugerida uma distinção entre trabalho desinteressado – “tocávamos por prazer” – e, fica como não-dito, envolvimento mais profissional. Em quinto lugar, emerge u’a maneira de desvalorizar a “descoberta”, seja referindo-se a ela como “esse troço”, seja por referi-la como algo com que um “nós” assumido pelo entrevistado “não estávamos preocupados”, donde fica também como não-dita a idéia de que pudesse ser algo que não merecesse preocupação.

Na execução musical em conjunto, o novo estilo de João requer o desenvolvimento de novas técnicas nos outros instrumentos:

“O ritmo de João Gilberto era tão acentuado, que mesmo sem tocar bateria, ensinou como deveria ser. Eu mesmo vi ele ensinar várias vezes ao Milton Banana, que era seu baterista preferido. Dizia como usar a escova, o pé, a mão esquerda... exatamente como o seu violão”.⁷³

O baterista Milton Banana completa:

“João me explicava como fazer. ‘Acho que está forte, está ressonando demais essa caixa, essa esteira ressoa demais, que está havendo? Ritmo, só ritmo’. [...] João se tocou, ficou uns 15 dias em casa trancado. [...] começou a estruturar o negócio, convidava a gente para ir à casa dele, sem instrumentos sem nada, só para sentir como ia ser. E tocava o violão, fazendo tudo como seria. Foi dali que amadureceu o negócio”.⁷⁴

Novas sonoridades requerem novos instrumentos musicais ou novas maneiras de empregar os já existentes:

Foi um momento [...] em que João, tal qual um mágico retirando surpresas da cartola, estava cheio de sugestões para distribuir no estúdio de gravação. A batida do samba, por exemplo, foi reduzida por ele aos discretos toques de vassourinha na bateria e a uma espécie de tamborim *simplificado*, o famoso tec tec da bossa nova [...]. O som do tamborim *simplificado* foi extraído, inicialmente, batendo no estojo de madeira da caixa da bateria, forrado de plástico. Em outras gravações, foram usadas latas de filme, quando João queria um som mais agudo. Mas o que predominou nas gravações foi uma espécie de miniatura de bongô cubano, tocado com as pontas dos dedos”.⁷⁵

Retire-se do texto o entusiasmo explicitado na idéia de um mágico que apresenta de repente os números longamente preparados e ter-se-á uma noção dos embates vividos den-

⁷³ Ronaldo Bôscoli, entrevista concedida em julho de 1967 a Mello (1976: 141).

⁷⁴ Milton Banana, conforme entrevista concedida em outubro de 1968 a Mello (1976: 89-90). Na época a que Milton estaria se referindo, janeiro e fevereiro de 1959, João Gilberto morava no apartamento de Ronaldo Bôscoli, cf. Castro (1990: 212) e Bôscoli (1994: 79). Músico da noite desde 1955, Banana teria estreado em estúdios de gravação nessas sessões com João Gilberto.

⁷⁵ Cabral (1997a: 143).

tro do estúdio de gravação e da característica de trabalho em progresso, que explica a demora de vários dias para concluir o registro de apenas dois fonogramas, até 10 de julho de 1958, e somente mais um, em novembro desse ano (*Desafinado*), demora que impossibilitou a produção de mais um disco de 78rpm a tempo de atender a demanda natalina.

Se os novatos mais ou menos descapitalizados, que, a exemplo de Menescal e Milton Banana, se haviam empolgado com a nova solução estilística, tinham essas dificuldades, os demais músicos, já estabelecidos na tradição ou na modernidade consagrada, teriam que opor resistência:

“Cansei de ver orquestra se recusar a trabalhar com o João Gilberto. O baterista alegava que o João tocava pra frente, que adiantava o ritmo, quando não é verdade, pois ele toca seguro, certo, o *beat* dele e de João Donato é seguríssimo, nunca vi ninguém assim – ele não perde tempo, é um relógio certo. *Um baterista não pode é tocar o tradicional com João Gilberto*”.⁷⁶

João Gilberto exibia sua invenção, é claro, mas não explicava como chegara até ali. Dez anos depois do surgimento da “batida”, mesmo Baden Powell, que ocupa sem disputa o posto de maior violonista popular brasileiro de todo esse período, não conseguia ter certeza da operação realizada por João:

“No modo antigo de tocar violão – no samba tipo regional – o dedo bate mais ou menos *de qualquer maneira*, à la brasileira vamos dizer assim; a mão cai no violão à vontade. [...] o João colocou ritmo com a técnica, por isso é que ficou *mais simples e mais limpo* para se ouvir. *O ritmo do samba é mesmo um pouco embrulhado*: tu-ju-gu-dú, gu-ju-gu-dú. E esse: tcham-tcham-qui, tcham-tcham. *Eu acho* que o João Gilberto fez o seguinte: ficou só com os tamborins da escola de samba, sabe? É o troço mais nítido que você ouve *no meio daquilo tudo*: ten-teng-teng-te-teng. (Aqui Baden canta exatamente como João Gilberto na sua Introdução de *Samba na Minha Terra*), um troço mais ou menos assim. E a parte mais *embrulhada*, ele tirou. Pode ser que a idéia dele nunca tenha sido essa, mas o resultado *acho* que foi: ficou um negócio *mais limpo*”.⁷⁷

Notamos aí ao mesmo tempo a elaboração de uma explicação do feito estético de João Gilberto e uma certa insegurança, que só permite avançar a explicação como hipótese, em vez de asserção, e, mais, até mesmo como algo que talvez João houvesse alcançado sem ter consciência do que fazia. Nesse ponto, Baden parece projetar em João sua própria incerteza. Observemos, ademais, que ele reitera a idéia de que a solução encontrada é mais “limpa” e agora também “mais simples”. E expressa um princípio de estranhamento em relação à formação estética da qual a bossa nova se aparta, constituindo o limiar de uma nova formação.

Esse estranhamento se revela na maneira como Baden se refere ao estilo tradicional do samba com expressões como “de qualquer maneira” e “no meio daquilo tudo”, assim como na afirmação de que “o ritmo do samba é *mesmo* um pouco *embrulhado*” – portanto opaco, indefinido, inexato, falto de esmero. O “mesmo” tem aí uma importante função enfática, pois Baden é reconhecido, entre os que ocupam ou orbitam a posição de maior

⁷⁶ Entrevista de Dori Caymmi em outubro de 1967 a Mello (1976: 138). *Grifamos*.

⁷⁷ Baden Powell, entrevistado em março de 1968 por Mello (1976: 139). *Grifamos-sublinhamos*.

prestígio no campo musical de 1967-8, como o primeiro compositor e instrumentista a haver enunciado solução estilística ao mesmo tempo compatível com a bossa nova e com a tradição contra a qual a bossa se voltara. Sendo percebido como uma espécie de líder musical de certa retomada das tradições do samba, seu “mesmo” – significando “não há como negar” – soa como veredito em grau de apelação.

O estranhamento em relação ao estilo e ao repertório tradicionais aflora claramente em diversos depoimentos:

“Eu não estava muito por dentro do desenvolvimento da música brasileira. Tanto que nem conhecia Pixinguinha direito. Dele, só conhecia *Carinhoso*”.⁷⁸

“Para nós, foi mais fácil essa batida do que *a do samba tradicional, que eu não sei até hoje*. Acho que isso aconteceu com todos nós. Mas *os de fora* tinham suas dificuldades; é que só fazíamos essa música *e não convivíamos com os sambistas tradicionais*. Por isso era muito mais fácil para a gente. Além disso, nós todos éramos professores de violão, tínhamos academia. *Simplificávamos* a batida e arranjamos um jeito de escrever, numerando. Carlos Lyra foi *o primeiro a ensinar violão por cifra*”.⁷⁹

Nesta última fala já se explicita com mais clareza a distinção entre “nós” e “eles” – “os de fora”, com os quais não há convívio e que, no plano estético, se exprime na recusa: “não sei até hoje”. Eis algo que, dito por Nara Leão, após haver protagonizado o espetáculo *Opinião* e haver incorporado sambas de sambistas “tradicionais” ao seu repertório em discos e espetáculos, significa “não sei e não quero saber”. Também se explicita distinção de *status* e de competência – “nós todos éramos professores de violão” – associada a novo saber técnico: a escrita por cifras.

De significado semelhante é esta explicação de Vinicius de Moraes:

“Também na parte da letra houve naturalmente um *progresso evidente*, que é *o progresso da cultura com relação à falta de cultura*. A falta de cultura não quer dizer que o samba tradicional não tenha produzido letristas geniais, vários letristas inclusive de morro, ou melhor, analfabetos, mas de uma grande bossa para fazer letras e evidentemente homens que tinham formação pelo menos secundária, como era o caso de Noel Rosa e outros. Custódio Mesquita e Evaldo Rui também foram grandes. Os letristas da bossa nova, já talvez um pouco mais adiante desses, são homens de formação universitária. Não estou querendo citar *meu próprio caso, pois tive muitas oportunidades de estudar, aqui e na Europa*, mas mesmo no caso de outros letristas, homens como Rui Guerra, Ronaldo Bôscoli, Lula Freire, que é Deputado Federal etc. Estou falando dos rapazes que fazem o que chamamos a bossa-novíssima. *São homens que têm formação universitária e cultura geral*. E é normal que façam, pelo menos, letras gramaticalmente mais perfeitas do que as letras que eram feitas pelos nossos sambistas tradicionais, pela maioria deles e, particularmente, claro, sambistas de morro”.⁸⁰

Encontramos nessa fala uma classificação em três níveis de “cultura”, a qual vincu-

⁷⁸ Roberto Menescal entrevistado em agosto de 1967, em Mello (1976: 99).

⁷⁹ Nara Leão, entrevistada em junho de 1967 por Mello (1976: 143). *Grifamos*.

⁸⁰ Entrevistado por Mauro Ivan e Juvenal Portella para a série “Panorama da bossa nova”. *Jornal do Brasil*, 14 abr. 1965, Caderno B, pág. 8. *Grifamos*.

la a idéia de “progresso” à de ascensão da letra na música popular brasileira segundo o nível de escolaridade dos seus autores. Temos (i) os letristas de morro, conceito que se aproxima e quase se confunde com o de analfabetismo; (ii) os de classe média de gerações anteriores, com “formação ao menos secundária”; e (iii) os novos letristas, “já um pouco mais adiante” desses últimos, e que “são homens de formação universitária e cultura geral”. O caráter de elite da nova geração vai além da escolaridade: é sublinhado pela enunciação, *en passant*, da deputação federal de um desses letristas.

A demarcação de espaços sociais vinculada à distinção entre pessoas – “nós” e “eles” – articula-se com a distinção estética, inscrita na própria enunciação musical:

“O que acontece é que você não via nenhum rapaz tocar samba, você via aquelas orquestras tocando um *samba pesado*. É que o samba não tinha um *ritmo definido* – nem em bateria, nem em violão, nem em piano – cada um fazia um negócio e no final, *aquilo tudo* dava um ritmo que *eles* chamavam de samba. Quem definiu mesmo foi João Gilberto com sua batida: quando ele tocava, *todo mundo* sabia que havia uma coisa nova”.⁸¹

Devemos substituir “você” por “eu”. Isto é, nos espaços sociais freqüentados por Roberto Menescal, situados essencialmente na Copacabana-moradia dos anos 50 – que é o seu “todo mundo” –, *ele* não via nenhum rapaz tocar samba. Rapazes como ele não tocavam samba. O samba a que ele se refere é o das orquestras de baile, cujos componentes são os mesmos das gravações de discos, e que eventualmente participam de uma Copacabana-local de trabalho, mas que atuam em numerosos bairros, inclusive clubes e estúdios de gravação do centro da cidade. Esse samba recusado não é o dos grupos de sambistas dos morros e subúrbios. Esta outra parte do espaço social-musical está nesse momento ausente de suas considerações. O “eles” dele são os músicos profissionais do mercado formal de música, ao qual ele comparecia, até 1956-7, como eventual usufruidor. Reiteram-se em sua fala expressões de estranhamento semelhantes às que Baden Powell – músico proveniente da classe média-baixa, do subúrbio, que na infância e juventude manteve relações em certos espaços sociais do samba da classe pobre – empregou para referir-se ao samba das escolas de samba: o “aquilo tudo”, a imputação de indefinição (imprecisão) do padrão rítmico. A esses termos agrega-se a oposição *pesado* vs. *leve*. Menescal não explicita esta segunda palavra, mas ela fica entendida na sua atribuição de *peso* ao samba contra o qual a bossa nova, em sua percepção, reage.

Cerca de duas décadas depois, um Menescal maduro dirá:

“A gente não se imaginava em gueto, pois se encontrava todas as noites e achava que o mundo fazia a mesma coisa. Na verdade, a nossa realidade ia apenas até onde a vista alcançava”.⁸²

Essa idéia ficará mais exata se, superando as imprecisões da linguagem falada quando transcrita literalmente para o papel, agregarmos o termo *percepção*: “a nossa *percepção da realidade* ia apenas até onde a *nossa* vista alcançava”. E, no caso dele e dos que

⁸¹ Roberto Menescal em agosto de 1967, em Mello (1976: 137). *Grifamos*.

⁸² Entrevista a Almir Chediak (1994: 22).

ele esteja incluindo nesse coletivo, o alcance da vista não ia além das referências constituídas dentro do grupo, nos limites do “a gente”, do “nós”.

Simplicidade, limpeza, leveza, progresso, superioridade cultural vão se somando para compor o auto-referido ideal estético enunciado pelos bossanovistas – todos eles elementos pertinentes a uma só estratégia, de distinção –, aos quais se juntam a *liberdade* e a *naturalidade/espontaneidade*, referidas por Jobim no texto transcrito ao início desta seção.

Quando em 1987 Tom Jobim gravou ele próprio pela primeira vez sua composição *Sucedeu assim*, feita 30 anos antes em parceria com Marino Pinto, cantou os versos da última estrofe com estas palavras: “Não poderia supor/que o amor nos pudesse prender./Abriu-se em meu peito a canção/e a paixão por você”. Era uma adaptação do texto original, assim registrado por Sylvia Telles em 1957: “...abriu-se em meu peito *um vulcão*/e nasceu a paixão”. A gravação de Sylvia está num elepê de 10 polegadas e oito faixas, quatro das quais contêm composições de Jobim, que também contribuiu com o arranjo instrumental em três faixas e tocou piano na primeira do lado A. Não é portanto um disco a que Jobim, então diretor musical da gravadora, estivesse desatento. Sylvia não cantou “errado”.⁸³

A mudança que ele introduziu na letra 30 anos depois corresponde não apenas à mudança de sua sensibilidade estética pessoal, mas a um novo padrão de sensibilidade nos segmentos sociais que participam da fruição de suas realizações cancionais, uma sensibilidade nova que recusa erupções violentas dos sentimentos. Ou, nos termos de Foucault, “abrir-se em meu peito um vulcão de paixão” é enunciado de 1957 que já não cabe na prática discursiva (estética) dos habitantes desse espaço social em 1987.

Em 1958-9, de acordo com testemunho de Sérgio Ricardo, João Gilberto defendia que a letra da canção não podia “falar em morte, em sangue, em punhal”.⁸⁴ Ronaldo Bôscoli expressa-se desta forma:

“Descobrimos que o samba morria por excesso de desgraças. A tragédia do tango argentino se estendeu pelo Brasil. [...] ...aquela fixação trágica foi cansando [...] os jovens. Que rapaz, com menos de 18 anos, pode identificar-se com ‘ninguém me ama, ninguém me quer’? Ou um de treze, falando em ‘nós somos duas lacraias, você não presta, nem eu?’”⁸⁵

Duas lacraias é samba-canção de João de Barro – o mesmo co-autor de *Copacabana*. Foi lançado por Nora Ney, em agosto de 1954, em disco 78rpm que trazia do outro lado uma das primeiras composições de Antonio Carlos Jobim a chegar ao disco: *Solidão*. Os arranjos orquestrais eram do mesmo Radamés Gnattali de *Copacabana*. Mas, embora essas e outras composições adotassem a mesma feição rítmica do samba-canção, consagrada por *Copacabana* em 1946 e dominante na posição de prestígio do campo da música

⁸³ Telles (D1957), Jobim (D1987).

⁸⁴ Sérgio Ricardo, entrevistado em outubro de 1968 por Mello (1976: 92). João Gilberto foi seu hóspede aproximadamente de novembro de 1958 a fevereiro de 1959, segundo Castro (1990: 206-7, 212).

⁸⁵ Bôscoli (1962b).

popular ao longo de toda a década de 50, o paisagismo luminoso daquela letra, agora, na primeira metade desse decênio, cedera lugar à temática da afetividade mal resolvida, do amor fracassado, dos espaços fechados e sombrios, cuja epítome seriam certas criações de Antônio Maria e de Lupicínio Rodrigues.

Jobim, sendo no início da carreira um músico de boates (“inferninhos”), lugares adultos em que esse estilo encontrava seu público, também contribuiu para o repertório da solidão e do desengano, embora sem chegar aos extremos dramáticos de outros autores. Em abril de 1958 Vinicius já se creditava, nas entrelinhas, o haver contribuído com suas letras para tirar Jobim da estética da *morbidez*: “gostaria de chamar a atenção para a *crescente simplicidade* e organicidade de suas melodias e harmonias, cada vez mais libertas da tendência um quanto *mórbida* e abstrata que tiveram um dia”.⁸⁶

Se a emergência da bossa é marca de mudança na estrutura de sentimento daqueles a quem se dirige a criação cancional de Jobim – aqueles que são capazes de apreciá-la; se a emergência da bossa se constitui “na orla do tempo que cerca o presente” de um e de outros, deixando do lado de lá “discursos que começam a deixar de ser os nossos”;⁸⁷ então fica explicado o virtual desaparecimento das primeiras canções de Tom Jobim, como que expulsas do repertório.

“A chuva caiu/caiu lá na serra/lavou o meu rosto/molhou toda a terra” talvez pudesse passar por abordagem de sabor quase-ecológico. Mas a continuação – “a chuva caiu/dentro de mim também/lavou meus pecados/me fez querer bem” – já trabalha com idéia – pecado – que a sensibilidade desse público passou a estranhar. “O amor que eu lhe dei/você desprezou/fugiu, foi embora/só tristeza deixou” são versos que tampouco podem sobreviver.⁸⁸ Na “ideologia do cotidiano” da juventude de classe média e média-alta que constitui o “auditório” que abraça a nova estética e, com seu apoio, contribui para defini-la, para desbastá-la do que não é mais um discurso “válido”, as relações entre homem e mulher vão deixando de comportar o emprego aberto de termos como “fugir” e “desprezo”, tanto quanto a situação em que o “abandonado” proclame, de primeiro, uma tristeza paralisante, “suja” e, depois, “lavada” de “pecados”.

Tampouco é mais cabível o desespero completo, a total impotência: “eu vivo uma noite sem lua/que nunca se acaba/de tanta tristeza/que eu levo sozinho/sem ninguém pra me sorrir./Ando à procura de alguém,/sei que não vou encontrar,/pois esse alguém já perdi./Sem forças pra lutar/eu vivo uma noite sem lua/que nunca se acaba...” etc.⁸⁹ Ou ainda mais esta, de entrega unilateral absoluta e não correspondida: “Sofro calada na solidão,/guardo comigo a memória/do seu vulto, em vão./Eu tudo fiz por você/e o resultado... desilusão! [...] Eu vou rezar/pra você me querer outra vez/como um dia me quis./Quando a saudade apertar,/não se acanhe comigo,/pode me procurar”.⁹⁰

⁸⁶ Texto de contracapa em Cardoso (D1958). *Grifamos*.

⁸⁷ Foucault (1969: 148).

⁸⁸ *A chuva caiu*, toada de Antonio Carlos Jobim e Luiz Bonfá, lançada em abril de 1956 por Ângela Maria.

⁸⁹ *Incerteza*, samba-canção de Jobim e Newton Mendonça, lançado em abril de 1953 por Mauricy Moura.

⁹⁰ *Solidão*, samba-canção de Jobim e Alcides Fernandes lançado em maio de 1954 por Nora Ney.

Essas canções remetem a horizonte apreciativo que vai se tornando estranho para jovens estudantes universitários, tanto rapazes quanto moças, cuja origem social e expectativa de inserção profissional é incompatível com as conotações de subalternidade implícitas na estrutura de sentimento que rege a letra de tais canções, e mais ainda porque essa subalternidade é assumida pelo *eu* da fala cancional.

Os desencontros amorosos também se incluem no discurso bossanovista, mas são nele tratados de maneira mais leve e certamente menos dramática, desprovidos de todo acento trágico. Neles, “a tristeza tem sempre a esperança de um dia não ser mais triste, não”. Prevalece abordagem gentil e delicada, sem ser melindrosa. Mesmo Vinicius de Moraes, poeta que soube ser sombrio e eventualmente desesperado na canção – vide *Serenata do adeus* e *Poema dos olhos da amada* e a própria *Canção do amor demais*, que integra e dá título ao elepê –, em seu repertório do novo estilo esmera-se cada vez mais em abrir janelas, mandar embora a tristeza, entusiasmar-se dançando o samba, confiar na força do amor contra todo o mundo: “eu sou mais você e eu”.⁹¹

A própria separação é tratada com sinceridade nobre e controle das emoções, que se propõe como sabedoria, como acontece em *É preciso dizer adeus*, de 1958, cuja letra Vinicius escreve sobre composição musical de Antonio Carlos Jobim, desenvolvida em tempo quaternário – portanto mais distante da marcação rítmica do samba do que o próprio samba-canção – e andamento *moderato*. O poeta dedica-se a convencer a (ex-)amada de que, findo o amor, a separação é o melhor encaminhamento, porque sentimentalmente franco e honesto.

Tratemos esse objeto observando também a *entoação*, no sentido bakhtiniano, o que implica atentar para letra e música integradamente. Recorreremos, para tanto, a noções desenvolvidas na “doutrina dos afetos”. Proposta e sistematizada por musicólogos do período barroco, essa doutrina postula que é possível exprimir os sentimentos através da música e, por meio dela, induzi-los na audiência. Convenciona, por exemplo, que acordes maiores denotam alegria, os menores, tristeza; que elevações de tom “iluminam” e que seu oposto, as descidas, “ensombrecem”; e que as passagens da tonalidade fundamental para a dominante tornam, no ponto em que ocorrem, a enunciação musical mais “brilhante” e provocam euforia. Tal doutrina vem sendo combatida por outros musicólogos pelo menos desde meados do séc. XIX.⁹² A reiterada necessidade de combatê-la indica sua força e permanência, sobretudo na música popular que, no séc. XX, foi reconhecida no campo como portadora de maior qualidade artística.

Vinicius de Moraes, que quase sempre trabalhou colocando versos sobre temas musicais prontos, era muito atento às convenções dessa doutrina. Afirmava que tanto os “sons musicais” quanto os “verbais” têm “cor própria”; que “a cor e o som das palavras devem servir aos sons e acordes musicais da melhor maneira” e que esse “casamento deve buscar

⁹¹ Referências a *Janelas abertas* (1958), *Chega de saudade* (1956), *Só danço samba* (1962) – todas em parceria com Jobim – e *Você e eu* (1961), com Carlos Lyra.

⁹² V. Schurmann (1989: 142-4). Em parte, a crítica de Adorno à “canção de sucesso” exprime também sua oposição à subordinação da composição àquela doutrina, que é dependente de obediência ao sistema tonal.

a perfeição”.⁹³ Além da profissão de fé do poeta, para nós importa compreender que a reiteração do procedimento composicional no marco dessas convenções contribui para erigir em intersubjetividade conotações entonacionais que, de outra forma, seriam apenas subjetivas. E que, portanto, não se trata aqui de garimpar possíveis intenções dos autores, mas de trabalhar sobre código socialmente compartilhado.

Retomemos, então:

“É inútil fingir,
não te quero enganar,
é preciso dizer adeus.
É melhor esquecer,
sei que devo partir,
só me resta dizer adeus”.

Nessa primeira parte da canção, a célula do tema melódico, que corresponde ao primeiro verso – *é inútil fingir* –, repete-se com pequenas alterações nos cinco versos seguintes. Mas, nos três últimos, todo o conjunto melódico baixa de um tom; a harmonia baixa mais ainda: uma terça menor. A enunciação fica mais sombria e pesadosa, a partir de *é melhor esquecer*. Em toda essa primeira parte, a extensão da tessitura é mínima: da nota mais grave à mais aguda não medeia mais que intervalo de quinta justa. E nenhum deslocamento entre notas consecutivas é superior ao intervalo de terça menor. O resultado desses procedimentos rítmicos, líricos, melódicos e harmônicos pode ser, dependendo da interpretação, uma enunciação intimista, calma, conselheira, toda votada ao entendimento e oposta à dramatização do rompimento. A reiteração da célula temática poderia resultar obsessiva, mas essa possibilidade é contornada pela modulação descendente no início do quarto verso, que opera para quebrar a regularidade entonacional.

Na última sílaba do sexto verso – final da primeira parte –, a melodia “demora-se” num mi bemol de duração *mínima*. Isso produz sensação de pausa na enunciação, como se o poeta parasse um momento para pensar. Na seqüência imediata, a segunda parte começa com “demora” ainda maior da melodia, numa *semibreve*, que vem a ser a única nota/sílaba do compasso. Só que isso ocorre num novo grau, pois a nova nota é um si bemol situado uma oitava acima da nota inicial da canção, sobre o qual a letra enuncia o suspiro de “Ah!...”:

“Ah... eu te peço perdão...”

Essa elevação da altura da linha melódica é acompanhada pela passagem do acompanhamento harmônico para o tom de lá bemol maior, que é a dominante da tonalidade com que se iniciara a primeira parte: ré bemol maior. O ambiente sombrio da primeira parte da canção é agora substancialmente alterado. A entoação – sempre em sentido bakhtiniano – adquire “brilho”, luminosidade, sugere esperança. A subida melódica e harmônica, acentuada pela maior duração da nota inicial, estabelece desde o começo da segunda parte um contraste, um outro “clima afetivo”, em que é justo reconhecer, sempre intersubjetivamente, a denotação de que, em meio à tristeza, vislumbrou-se uma esperança. A possível

⁹³ Moraes (1964f).

tristeza do lamento da letra, nesse *Ah!...*, é contraditada pela esperança da ascendente. O suspiro pode ser *sentido* como abertura de perspectiva de resolução feliz, nas circunstâncias, conforme realiza a letra:

“Ah... eu te peço perdão
mas te quero lembrar
como foi lindo o que morreu.
E essa beleza do amor,
que foi tão nossa
e me deixa tão só,
eu não quero perder,
não quero chorar,
não devo trair...”

E aqui a melodia sobe novamente (uma terça menor), preparando o final feliz na infelicidade:

“...porque tu foste
pra mim, meu amor,
como um dia de sol”

– em que a expressão “meu amor” é enfatizada mediante enunciação em linha melódica ascendente. E a letra, em vez de terminar em imagem lúgubre, subjetivamente renunciada no “clima” algo soturno da primeira parte, contraria tal expectativa e evoca a alegria de um dia de sol.⁹⁴

Assim, para insistir em verso famoso do próprio Vinicius, o amor não pôde ser eterno, posto que era chama, mas foi infinito enquanto durou. E está terminando em diálogo. Não termina em fuga, em desprezo, abandono, desespero, nem em “sofrimento calado”. Não há “pecado” nem “punição”. Em vez disso há boa e consoladora lembrança de momentos felizes, que cumpre preservar. Tal preservação requer rompimento “civilizado”, a prenunciar, em 1958, comportamento depois tornado referência para pessoas “bem resolvidas”, pautado pela idéia de que o fim do amor não implica o desamor nem inviabiliza a amizade.⁹⁵

Dessa composição colocada na pauta podem ser extraídas interpretações de variada entoação. Das três primeiras levadas ao disco, todas em 1958, a de Sonia Dutra, cujas ênfases dramáticas chegam ao ponto de por vezes simular a iminência do pranto, é a que soa mais estranha para o ouvinte de hoje. Já não é mais familiar. Sua significação, que outrora teve livre curso, vai se degradando num “norito” que, se não é impossível de compreender, é difícil de apreciar. Sua eventual reapresentação em disco tem apenas a valor de curiosidade histórica. Pois – sempre raciocinando em termos de um auditório socialmente seg-

⁹⁴ Ainda seria possível estender a análise chamando a atenção para como a letra também trabalha, com seus próprios recursos, aquilo que chamamos mudança de clima afetivo entre as duas partes da canção: o amplo predomínio de vogais “fracas” ou fechadas na última sílaba tônica dos versos da primeira parte – *i, u, ê* – é substituído na segunda por uma proporção maior de sons abertos: *á, ó*, que “iluminam” a entoação.

⁹⁵ *É preciso dizer adeus* (1958), parceria com Jobim. Análise baseada na partitura tal como encontrada em <<http://www.antonioarlosjobim.org/dspace-xmloi/bitstream/handle/2010/4792/e%20preciso%20dizer%20adeus.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 19 fev. 2007.

mentado e definido – encontra dificuldade para “integrar-se no domínio dos signos interiores subjetivos”, já não “ressoa tonalidades subjetivas”, restando-lhe no máximo postular “o estatuto honorífico de uma incompreensível relíquia de museu”.⁹⁶

Poderíamos talvez construir uma “escala de estranhamento & familiaridade”, para situar cada interpretação ao longo do espaço situado entre essas duas extremidades. Aproximar-se-iam da extremidade de máximo estranhamento e mínima familiaridade as interpretações em que a expressividade é mais buscada nas variações da emissão vocal – os trêmolos, portamentos, *glissandi* –, no trabalho excessivo da musculatura do canto, no prolongamento da emissão das sílabas-notas para finais em *fortissimo*. De outra forma, também aproximar-se-iam desse ponto extremo as interpretações demasiado sussurantes. O estranhamento seria informado, enfim, por tudo aquilo que, em nome da “expressividade”, mais pusesse em evidência os dotes e capacidades do intérprete, fazendo esmaecer a canção. Num e noutro caso, trata-se de identificar as enunciações que menos praticam a *contenção*, que repelem o canto *diseur*, o qual, por sua vez, seria atraído para a posição de máxima familiaridade e mínimo estranhamento.

Nessa escala ora esboçada, situaríamos a interpretação de Sonia Dutra perto da extremidade de máximo estranhamento. Afastando-se dela, viriam as de Sylvia Telles e Maysa, ambas de 1958. Mais próximas da extremidade oposta, disporíamos as de Miúcha acompanhada por Tom Jobim ao piano (1977), de Tom Jobim e Edu Lobo (1981) e de Gal Costa acompanhada por Jobim e outros (1993). Um pouco afastada dessas três posicionaríamos a de Claudette Soares (1976).⁹⁷

O estilo do canto não teria que ser o único indicador a considerar. Estilos de orquestração e execução instrumental, tanto quanto mudanças tópicas na letra e na própria melodia, também poderiam ser indicadores apropriados para situar cada enunciação nalgum ponto da escala de estranhamento-familiaridade. Por exemplo, na gravação de 1981, consideraríamos a relativização que Jobim impõe à anterior unilateralidade da iniciativa da separação, bem como sua substituição de “chorar” por “enganar”:

“...sei que devo partir
só *nos* resta dizer adeus.
[...]
Eu não quero perder,
não quero *enganar*,
não devo trair...”⁹⁸

A troca de “chorar” por “enganar”, embora empobreça o poema com a repetição do verbo já enunciado no segundo verso, é coerente com a tendência à desdramatização, marca de nascença do repertório da bossa nova. Mas também é preciso ver que essa gravação foi feita em momento posterior à adoção do divórcio na lei brasileira, à morte de Vinicius,

⁹⁶ Bakhtin & Volochínov (1929: 65).

⁹⁷ Esse não pretende ser o rol completo das gravações em português de *É preciso dizer adeus*, mas apenas das que examinamos. A interpretação de Sonia Dutra pode ser ouvida em Vários (D2000a), as demais em Telles (D1958), Maysa (D1958), Farny & Soares (D1976), Miúcha & Jobim (D1977), Lobo & Jobim (D1981), Vários (D1993).

⁹⁸ Lobo & Jobim (D1981).

ao fim do primeiro casamento de Jobim e que, principalmente, é contemporânea de fase mais nítida do processo de emancipação da mulher e de abertura à discussão das relações de gênero na sociedade brasileira. Sob esse conjunto de condições que configuram tanto uma “situação imediata” quanto um “contexto social mais amplo”, a primeira alteração – troca de “me” por “nos” – pode ser interpretada como indício de que, no horizonte apreciativo em transformação, a decisão de encerrar a relação a dois agora tende a ser mais de ambos do que de um só, ainda que um dos dois tome a iniciativa da conversa.

Na posição social dos que produzem e dos que fruem o repertório de que essa canção faz parte, estaríamos portanto nesse momento ainda mais distantes de figuras expressivas como “abandonar”, “fugir”, “desprezar” e mais impregnados da idéia de que a separação é contingência da união: “solidão, fim de quem ama”.⁹⁹ E que, portanto, deve ser adotada por consenso. A constatação da inviabilidade de prosseguir com a relação se expressa através de “nós”, não mais de “eu”: *ambos* devem dizer adeus. Sendo assim, muito menos caberia a forma como está impressa essa letra de canção no volume da poesia completa de Vinicius e no sítio virtual a ele dedicado. Em ambos, se insiste na forma “original”, em que o “dever” – obrigação, constringimento social – sucumbe ao “querer” – vontade do indivíduo enunciativo –, e o “eu” é triplamente afirmado:

“Eu não quero perder
Eu não quero chorar,
Eu não quero trair”.¹⁰⁰

Numa demonstração de que encobrem processos vivos no espaço social de onde provêm e a que se destinam, esses versos continuam instáveis, “ariscos”, doze anos depois da gravação de Jobim e Edu Lobo. A interpretação de Gal Costa, acompanhada por Tom e seu filho Paulo Jobim e por Jaques Morelenbaum, que então integrava a banda do compositor, faz parte da coleção *Songbook Vinicius de Moraes*, da gravadora e editora Lumiar, fundada pelo professor Almir Chediak. Os *songbooks* da Lumiar, que tanto são lançados sob a forma de livros com coleções de partituras quanto de discos, são “fruto de um rigoroso trabalho que tem em vista a *absoluta fidelidade* à obra dos compositores, em termos melódicos, rítmicos, harmônicos e *poéticos*”.¹⁰¹ Não obstante tal compromisso, Gal, gravando com o acompanhamento e sob a supervisão do compositor e de mais dois músicos a ele subordinados, segue a alteração produzida por Jobim após a morte de Vinicius – substituição de “chorar” por “enganar” – e adota uma terceira solução para o sexto verso:

“...sei que devo partir
é preciso dizer adeus”.¹⁰²

E com isso deixa de abordar o dilema sobre quem deve dizer adeus.

Outras canções, sem artesanato tão minucioso, são talvez ainda mais significativas na demarcação da nova estrutura de sentimento, pela maneira leve como tratam a saudade

⁹⁹ Do poema *Soneto de fidelidade*, composto em 1939. Moraes (1946: 307).

¹⁰⁰ Moraes (2004: 1244) e <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/>>. Acesso em: 23 mar. 2007.

¹⁰¹ Chediak (1994: 8).

¹⁰² Ouvimos a interpretação de Gal Costa acompanhada por Jobim em *Vários* (D1993).

doída do amor desfeito. Quando se ouve uma interpretação de *Vagamente*, de Menescal e Bôscoli, em que a vagueza da lembrança dilui a idéia de perda –

“Só me lembro muito vagamente
da tarde que morria
quando de repente
eu sozinha fiquei te esperando
e chorei.
Só me lembro muito vagamente
o quanto a gente amou e foi tão de repente
que nem lembro se foi com você
que eu perdi meu amor”

– dificilmente se imagina, sem esclarecimento estranho à enunciação cancional, que a letra retrata momento realmente vivido de “dor-de-cotovelo braba”.¹⁰³

A par dessa nova estrutura de sentimento que impregna o amor e o possível fim do amor, a bossa nova retoma o paisagismo ensolarado e colorido, proposto em *Copacabana* e pouco explorado desde então. O ambiente desse paisagismo é sobretudo o da praia-desfrute hedonista com seus correlatos, como o sol, o céu azul, o mar, o barquinho, a garota, o bairro litorâneo, eventualmente o carro que passa na avenida litorânea olhando para a garota de maiô – num dia que é quase sempre manhã ou tarde, poucas vezes é noite, raramente é madrugada. Essa primeira vaga da bossa nova é definitivamente litorânea e do continente não costuma incluir muito mais que o vizinho morro do Corcovado, visto da janela.

Se no espaço cancional a composição bossanovista exclui o continente, também adota práticas com as quais pode – ou até quer –, na fase de sua emergência, se separar, se distinguir de todo um continente musical. Newton Mendonça e Antonio Carlos Jobim reúnem-se no apartamento do primeiro para fazer uma “brincadeira”, cuja intenção é caçoar de cantores menos capazes, fazer-lhes u’a “maldade”. O que começa em brincadeira acaba resultando em composição na qual eles próprios reconhecem “interesse”.¹⁰⁴ A linha melódica, *et pour cause*, apresenta saltos de altura incomuns, surpreendentes, difíceis. A letra faz comentários irônicos a esses saltos e emprega termos estranhos ao horizonte cancional instituído para qualquer das posições prevaletentes no campo. Já nos primeiros compassos põe seu eventual enunciador no papel de dizer que desafina. E o faz de modo a, na melodia, ensejar a desafinação ou aparência de desafinação do cantor.

“Se você disser que eu desafino, amor...” Conforme explica Luís Roberto Pinheiro, a melodia começa deslocando-se mediante pequenos intervalos entre as alturas das notas (“graus conjuntos”, no jargão técnico), descreve dessa forma um movimento ascendente, até “di” de “disser”, em seguida um descendente, sempre por graus conjuntos, até “de” de “desafino”, mas não volta ao dó natural em que se originara, e sim a um semitom acima dessa nota – “e aí começa o estranhamento”. Daí, no deslocamento ascendente de um grau conjunto nas notas que correspondem a “de” e “sa”, na palavra “desafino”, parece que voltará a descrever o mesmo movimento ascendente anterior, como se pretendesse obedecer a

¹⁰³ E no entanto retrata, como assegura e situa o autor dos versos, em Bôscoli (1994: 154). Ouvimos as interpretações de Sylvia Telles (D1963) e Wanda Sá (D1964).

¹⁰⁴ Câmara (2001: 47-8), Castro (1990: 205-6).

uma quadratura. Mas, de repente, exatamente no “fi” de “de-sa-fi-no” impõe um salto ascendente de terça menor (“grau disjunto”) para, logo em seguida, na passagem de “fi” para “no”, impor um salto descendente de terça maior (novamente um “grau disjunto”), de tal forma que a nota *fá*, no ponto da melodia correspondente à sílaba “fi”, se configure ao ouvido comum como uma nota “errada”, porque o começo da melodia insinuou que adotaria padrão melódico mais habitual na música popular e, dessa forma, torna inesperados os saltos intervalares que a cercam.¹⁰⁵ É “uma pedra no meio do caminho”, colocada para ocasionar o tropeço do cantor despreparado e/ou para fazer parecer ao ouvido “acostumado” que o cantor tropeçou.

Uma representação aproximada do que ocorre nesse trecho seria assim:

_ _ _ _ _
 se vo cê dis ser que_eu de sa fi no_a mor

No desenvolvimento da canção, essa mesma célula temática musical se reapresenta, mas pode fazê-lo a cada vez com intervalos diferentes e mais difíceis, sempre comentados pela letra. Ou pode fazê-lo com salto ascendente desacompanhado de par descendente consecutivo. No verso “provoca *imensa* dor”, a imensidão da dor é proporcional à extensão dos saltos melódicos – sexta menor ascendente, de “i” para “men” (mi para dó), seguida de sexta maior descendente, para mi bemol. Novo salto ascendente, desta vez de sétima menor – de ré para dó – ironiza o privilégio do crítico da bossa nova, na passagem de “só” para “pri”, em “só *privilegiados* têm ouvido igual ao seu”. Mas, para não criar regularidade nos saltos, dessa vez não há o consecutivo e quase simétrico salto descendente das vezes anteriores. A descida se faz em graus conjuntos, o que dá ensejo à enunciação bem escandida, e por isso algo insolente, da palavra “privilegiados”. Em “eu possuo *apenas*” – com a estranha seqüência vocal “uoá” –, o salto ascendente para a nota da sílaba destacada é de quinta diminuta: de ré natural para sol sustenido. Em “*antimusical*” apresenta-se novo salto ascendente de sétima menor, desta vez de mi para ré, seguido de um difícil descendente de sétima maior, para mi bemol. Esse mesmo salto ascendente, empregando as mesmas notas, ocorre em “que você *pode* encontrar”. Mas, desta vez, a duração da nota alta é um pouco maior e não se repete o salto descendente consecutivo da maioria das outras vezes. Salto descendente não precedido de ascendente também ocorre, como o de sexta maior em “os desafinados *também* têm” (de lá natural para dó natural).

As angulosidades da linha melódica de *Desafinado* fogem sistematicamente das simetrias e repetições exatas, recusam soluções “quadradas”, sendo esse o termo depreciativo comumente empregado à época para designar o que, já tendo sido reconhecido como padrão de gosto legítimo, é agora combatido por “ultrapassado”, por não corresponder à estrutura de sentimento que está emergindo. Mas nem tudo é estranho na *melodia de Desafinado*. Se por um lado Mendonça e Jobim comprazem-se em distribuir deslocamentos por graus disjuntos os mais diversos e ampliados nas passagens em que a enunciação da letra critica a crítica do anti-bossa nova, por outro, afirmam a naturalidade de sua proposta fazendo-a coincidir com trecho da linha melódica em que os deslocamentos se fazem quase

¹⁰⁵ Pinheiro (1992: 59).

exclusivamente por graus conjuntos: “eu mesmo mentindo/devo argumentar/que isto é bossa nova/que isto é muito natural”.

Se ainda for aceitável a proposição de Weber de que, na música ocidental moderna, a estruturação harmônica responde ao princípio de racionalização e a liberdade melódica, à irracionalidade, a melodia de *Desafinado* refestela-se em irracionalidades. Se também for aceitável a proposição weberiana de que na música primitiva a linha melódica desenvolve-se em torno de distâncias [graus] pequenas, não superiores a intervalos de quarta e mais amiúde limitando-se aos de terças ou ainda mais próximos da monotonia, *Desafinado* é o oposto do primitivismo. Seria menos uma canção e antes um número instrumental. De outro lado, se é correto, como postulou Adorno, que a canção de sucesso limita-se a 32 compassos e à extensão de uma oitava e mais um tom, então *Desafinado* não deveria ter sido canção de sucesso, pois desenvolve-se em mais de 60 compassos e sua tessitura é a de um intervalo de décima (si natural a ré natural).¹⁰⁶

Todavia, como é sabido, *Desafinado* tornou-se sucesso, seja cantada, seja como número instrumental, e permanece no repertório: isto é, também tornou-se *standard*.¹⁰⁷

A primeira gravação coube a João Gilberto, em novembro de 1958, com lançamento em fevereiro de 1959 no formato 78rpm, quase simultaneamente com o primeiro elepê do cantor, lançado em março, no qual foi incluído o mesmo fonograma, como primeira faixa do lado B. Mas a canção foi oferecida antes a outros cantores, que a dispensaram. O próprio João, segundo os relatos, teria resistido a gravá-la, por não concordar em dizer-se desafinado, mesma reserva que Frank Sinatra teria manifestado para não gravá-la anos depois, nos dois elepês feitos com canções de Jobim.

No mesmo ano de seu lançamento, *Desafinado* recebeu mais cinco gravações no Brasil, todas instrumentais. O extraordinário êxito da composição nos Estados Unidos, a partir do verão de 1962, foi capitaneado por gravação instrumental de Stan Getz e Charlie Byrd, com a qual, pela primeira e única vez, um elepê jazzístico chegou ao primeiro lugar da parada norte-americana de sucessos populares, a *pop chart* da revista *Billboard*.¹⁰⁸ Muitos cantores gravaram-na em inglês ou português. Levantamento incompleto contava mais de 110 registros fonográficos até 1995.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Weber (1911: 58-60, 82-4), Adorno (1941: 437-9). Chediak (1990a: 62-3) tem partitura de *Desafinado* com 68 compassos, sem o recitativo e a coda puramente instrumental, que se encontram na partitura de <<http://www.antonioarlosjobim.org/dspace-xmlui/bitstream/handle/2010/4780/desafinado.pdf?sequence=2>> onde, acrescida dessas partes, a composição soma 83 compassos. Acesso em: 19 fev. 2007. Poletto (2004: 146-8) mostra que menos de um terço das canções de Jobim gravadas em 1953-8 tem a tessitura limitada a uma oitava mais um tom (nona), intervalo que Adorno dá como parâmetro rigidamente obedecido pela canção de sucesso. Mais numerosas são aquelas cuja tessitura tem amplitude igual ou superior à 11ª.

¹⁰⁷ Em <<http://www.americanas.com.br/buscaAcom/hotSite.do?areaName=buscaCD&musica=Desafinado>> encontramos 20 discos em oferta, contendo *Desafinado*, a maioria em gravações dos anos 60 e 70. Acesso em: 23 mar. 2007.

¹⁰⁸ Jobim, Alencar & Severiano (1996: 291-9) para a discografia brasileira de *Desafinado* em 1959. Maggin (1996: 210-18) para a carreira da gravação de *Desafinado* por Getz e Byrd na parada de sucessos dos EUA. Cabral (1997a: 142) para a resistência de João e a recusa de Sinatra. V. tb. Câmara (2001: 44-5).

¹⁰⁹ Cabral (1997a: 469-72). Por um lado, a lista é incompleta; por outro pode conter alguns casos de dupla contagem do mesmo fonograma.

Entretanto mais reveladora é a lista dos que não gravaram *Desafinado*, espécie de índice do estranhamento provocado por essa *novelty song* – difícil de enquadrar num gênero temático –, mesmo entre simpatizantes ou integrantes dos grupos vinculados à bossa nova: Ana Lúcia, Astrud Gilberto, Claudette Soares, Dick Farney, Lúcio Alves, Marisa “Gata Mansa”, Maysa, Sylvia Telles. Cantores importantes do período posterior à bossa nova, e que visitaram amiúde o repertório jobiniano, como Elis Regina e Wilson Simonal, também passaram ao largo dessa canção. O cantor Luís Cláudio dá exemplo do que chamamos estranhamento, na perspectiva de músicos e intérpretes da época sob análise:

“Certa vez, Tom me mostrou *Desafinado*, como fazia com tantas outras composições novas. Não é verdade que ele tenha me oferecido a música. Nem teria aceitado gravá-la, naquela época ou hoje. *Não tinha nada a ver comigo*”.¹¹⁰

Não se trata de artista alheio à modernização da música popular ou estranho aos atores que estão na proa desse processo. Ao contrário. Sendo ele próprio modernizador do gênero *seresta*, são muito estreitas suas ligações com Jobim, João Gilberto, Tito Madi e outros representantes da renovação da música popular por volta de 1958, na posição de maior prestígio. Graças à amizade com Jobim, é, por exemplo, o primeiro a gravar *Correnteza*, de Tom e Luiz Bonfá (1973). Também está entre os primeiros a gravar *Retrato em branco e preto* (Jobim e Chico Buarque, 1968) e *Este seu olhar* (Jobim, 1959). Na gravação desta última, é acompanhado por João Gilberto ao violão e Jobim, ao piano. Em 1958, está empenhado em que João Gilberto registre na cera seu novo estilo. Pouco antes de o bossanovista conseguir gravar seu primeiro disco na Odeon, Luís Cláudio leva-o ao diretor artístico da Columbia, da qual era contratado há três anos, com a intenção de que João fosse admitido ao elenco dessa gravadora.¹¹¹

Além do estranhamento, da não identificação e da recusa a dizer-se *desafinado*, havia, nessa e em outras composições do novo estilo, dificuldades para os intérpretes que vinham de outros repertórios. A cantora Claudette Soares contextualiza:

“Nós só conhecíamos o sambão, a marcha de carnaval e aquela batida era diferente de qualquer coisa. Quando ouvi pela primeira vez o *Samba de uma nota só*, achei que cantá-lo seria a coisa mais complicada do mundo. O ritmo não era escrito. Músicos de outros conjuntos e orquestras tinham dificuldade em tocar esse ritmo. Por isso, na Rádio Tupi [onde atuava sob contrato] eu não cantava essa música. Tentei mas não deu certo. Só comecei a cantar música moderna na rádio e na televisão com os conjuntos do Sivuca e do Moacyr Silva, num programa do Geraldo Casé, junto com o Tito Madi”.¹¹²

Nesses dois depoimentos ouve-se o avesso daqueles transcritos acima, dados pelos que se sentiam *dentro* da bossa nova. Aqui, as realizações estéticas dos bossanovistas não são qualificadas como “simples” nem “limpas”. Não há nas canções deles – nem na maneira como devem ser interpretadas – “naturalidade” ou “espontaneidade”. São percebidas

¹¹⁰ Entrevista concedida na segunda metade dos anos 90 a Câmara (2001: 47-8). *Grifamos*.

¹¹¹ Para a participação de Jobim e Gilberto, cf. a discografia do cantor em <<http://www.sombras.com.br/>>. Ouvimos o fonograma em Cláudio (D2004), em cujo encarte se informa que Jobim também foi responsável pelo arranjo e regência. O apadrinhamento da indicação de João Gilberto à Columbia está em Castro (1990: 179-80), informação provavelmente provida pelo cantor mineiro.

¹¹² Entrevista concedida em setembro de 1968 a Mello (1976: 138).

como estranhas, difíceis ou impróprias na perspectiva dos que falam. Elas operam de forma a excluir. Mesmo a Claudette Soares, que se sente atraída pela “música moderna” e logo se incorpora à posição que essa estética passa a ocupar no campo, é requerido esforço extraordinário. Seu êxito só é possibilitado na medida em que a cantora consegue colocar-se em situação bem determinada: um programa receptivo, onde é acompanhada por colegas mais capacitados e/ou simpáticos ao novo estilo.

Duas falas de João Gilberto, propagadas como parte de seu mito, devem ser lembradas aqui. As datas são imprecisas. Provavelmente é 1958 no caso da primeira, em que seu interlocutor é o mesmo Luís Cláudio:

“O rádio *podia ser só nós*, não é, Luís? Eu, você, o Tom, o Vinicius... Sem tanto César de Alencar...”¹¹³

O mesmo sentimento informa o falso-baião *Bim bom*, composto e lançado pelo próprio João: “é só isso o meu baião / e não tem mais nada, não. / O meu coração pediu assim: / só bim bom bim bom bim bim”, delicado, mas nem por isso inefetivo, manifesto anti-“sertão”, anti-sanfona, anti-“tradição”, a dizer que desta só aproveita o “bim bom”.

A segunda, que lhe serve de complemento, vem de diálogo com Ronaldo Bôscoli (1959?), por este relatado:

“Não adianta, Ronga, *eles* são muitos”.¹¹⁴

Voltamos a ter, nessas duas proposições, a distinção nós/eles. A primeira é das manifestações de calculada ingenuidade com que João Gilberto, segundo numerosos relatos, cativa os interlocutores: um pensamento aparentemente infantil – “o rádio podia ser só nós” – que finge ser o que de fato é. Não propõe apenas abrir espaço no rádio para um novo grupo, que passaria a conviver com os que lá já estão. Mas, sim, expulsar os que o dominam, para que se torne “só nosso”: uma vontade de poder. A idéia parece ingênua porque confronta (i) o tipo de música que os modernos e os bossanovistas estão fazendo e o tipo de comportamento que desejam encontrar na audiência com (ii) o comportamento do público real que domina a audiência do rádio e que lota os auditórios dos programas transmitidos “ao vivo”.

Alencar detém muito poder no campo musical nos anos 50, pois atua na emissora de maior audiência, a Rádio Nacional, onde comanda o mais popular programa de auditório – aliás, chamado *Programa César de Alencar*. Ele também grava discos como cantor, principalmente para o carnaval, e vem a ser um dos que declinam estrear *Desafinado* no disco. Contudo, não obstante todo esse poder, a atuação de Alencar se dá dentro de um sistema de forças que começa a apresentar fissuras. A concorrência da televisão, que a essa altura captura menos audiência do que verba publicitária, conspira contra a hegemonia do rádio. E a maior segmentação da produção & consumo de música popular trabalha pelo

¹¹³ Castro (1990: 178-9, 189) caracteriza o período maio de 1958 a inícios de 1959 como o de maior aproximação entre João Gilberto e Luís Cláudio. Este último foi decerto quem lhe prestou a informação.

¹¹⁴ Bôscoli (1994: 88), em cujo apartamento João Gilberto morou a partir de (*circa*) fevereiro de 1959. V. tb. Cabral (1997a: 121).

fracionamento da audiência. Vai ficar cada vez mais difícil que uma emissora radiofônica preserve a condição de, em cada horário, monopolizar a audiência.

É o campo em transformação. O sonho de poder radiofônico de João Gilberto, aparentemente pueril, está de alguma forma sintonizado com necessidade social que começa a ser suprida nesse exato momento pela Rádio Tamoio, do grupo dos Diários Associados. Sem programa de auditório, a emissora especializa-se em música: trabalha exclusivamente à base de discoteca, seleciona o repertório segundo padrão de “bom gosto”, que lhe ensaja conquistar a preferência de segmentos de público identificados a esse gosto. Dada a precisão do “target” que oferece aos anunciantes e a redução dos seus custos operacionais, pode dar-se o privilégio de inserir apenas um anúncio a cada intervalo. E essa redução da “poluição sonora” de suas transmissões vem a ser por sua vez um dos atributos que a tornam atraente para essa audiência.

A perspectiva do tempo franqueia-nos a percepção de que se trata da primeira manifestação de modelo que depois se torna característico das emissoras FM,¹¹⁵ que mais tarde, após haver nos anos 70 adotado esse modelo, também se diversificarão e especializarão. Após 1958, padrões de programação equivalentes ou semelhantes ao da Tamoio vão sendo adotados por emissoras em outras cidades, a exemplo da Rádio Planalto, em Brasília (também do grupo Associados, transmite a partir de 1963). Nesse tipo de emissora haverá espaço para que a bossa nova ocupe generoso espaço. Mas essas não são as emissoras de maior audiência. Não se cumpre exatamente, portanto, o sonho de substituir o domínio do padrão César de Alencar, nos anos 50, pelo da bossa nova – ou outro que o suceda na posição de prestígio –, nos anos 60. Mas a segmentação propicia dominância a essa proposta estética em algumas emissoras.

A segunda fala de João Gilberto é o reverso dessa vontade de poder: desânimo em face da numerosa preponderância dos que fazem “música alta e barulhenta”. Nesse caso, fica sugerido certo conformismo com a condição de estar isolado e uma “recusa do mundo” ou, para ser mais exato, recusa de determinado ambiente musical imediato. O cantor mais ou menos ao mesmo tempo sonha com o poder radiofônico e duvida da possibilidade de triunfo de sua estética e do modo de fruição que ela requer, porque – está implícito – não vê realmente a possibilidade de o rádio “ser só nós”. Tem, enfim, noção de que sua proposta estética não guarda capacidade de ser universalizante, nem, a rigor, quer ser universal: quer distinguir-se.

É principalmente pela intervenção dos instrumentistas que a bossa nova é percebida como idioma musical próximo do *jazz* norte-americano ou mesmo como variação, imitação ou corruptela do *jazz*.

¹¹⁵ Conforme sugere Santos (2003: 152): “[a Tamoio] iniciou o jeito FM no país”. Tinha programas que eram “um *must* entre a juventude que se pretendia mais sofisticada na maneira de ouvir rádio”. V. Saroldi & Moreira (2005: 148-51), sobre os dilemas da Rádio Nacional em face da televisão e da interferência do governo em sua gestão. V. Mello (2003: 31-4), para a mudança de padrão dos programas musicais radiofônicos em São Paulo, em 1961-5. Brunner (s/d) recupera, em tom de reminiscência, mas com apreciável nitidez, o perfil da programação de todas as emissoras cariocas de ondas médias nos anos 50.

Mas, quando se fala *o jazz*, no singular, com relação à bossa nova, não se diz tudo. Em primeiro lugar, porque o *quantum* de *jazz* que entra na enunciação musical de cada instrumentista e grupo instrumental é variável, desde a imitação até a assimilação mais digerida – digamos assim, em evocação do termo oswaldiano. Em segundo lugar, a paleta sonora do que se convencionou chamar *jazz* é bastante diferenciada. Os músicos da bossa nova ressoam diferentes itens dessa paleta, do que resulta que suas enunciações podem apresentar texturas sonoras diversificadas, em especial quando os grupos excedem o formato básico do trio piano-contrabaixo-bateria. Em terceiro, é preciso considerar a dimensão temporal na análise da assimilação de elementos do *jazz* pela bossa nova.

Aos elementos jazzísticos – que se referem a timbres e suas combinações, a técnicas de improviso, à montagem de acordes e a cadências harmônicas – os músicos da bossa nova agregam amiúde as soluções rítmicas locais, que são seu principal “critério de assimilação”. O mais comum é que essas soluções sejam variantes da batida da bossa nova. A batida seria, ela própria, fusão da pulsação rítmica regular do baixo no *jazz* (e no samba canção tradicional) com a irregularidade dos ataques de acordes simultâneos empregados em função rítmica, que antes vem do samba que do *jazz*.¹¹⁶

O resultado, na maioria dos casos, não é *jazz* norte-americano em ritmo de samba – embora isso também ocorra –, mas sonoridades e fraseados próprios, peculiares, porque a lógica do ritmo se imiscui nas frases melódicas e porque a letra da música, mesmo quando não enunciada, fica implícita na exposição dos temas. E a letra da canção já costuma estar impregnada de determinada prosódia, específica da comunidade lingüística em que é produzida.

O afastamento em relação aos padrões musicais reconhecidos como brasileiros tende a ampliar-se na concepção e execução de temas exclusivamente instrumentais, em que a composição “liberta-se” da prosódia que possa estar inscrita na letra da canção e na melodia concebida para subordinar-se às possibilidades do canto. Essa é a tendência aplaudida pelo crítico-propagandista de *jazz* Robert Celerier. Entre as duas vertentes mais nítidas do *jazz* norte-americano dos anos 50 – *West Coast* e *East Coast* – Celerier claramente prefere a segunda e deplora a maior proximidade da bossa nova “original” à primeira. Ao comentar o disco de Sergio Mendes com seu sexteto Bossa Rio (1964), em que Antonio Carlos Jobim foi arranjador em algumas faixas, Celerier lamenta a falta de *compliance* do maestro com o *jazz*:

“Outro fator ligeiramente negativo, é que o maestro Antonio Carlos Jobim, nos arranjos das suas composições, não soube aproveitar a força de impacto, o impulso, o dinamismo deste notável conjunto. *Para Tom, a ‘bossa-nova’, em cuja criação teve parte preponderante, deve ser delicada, suave, simples e romântica.* Além disto, sua experiência de orquestrador foi mais aplicada a instrumentos de cordas ou grandes orquestras, geralmente em *estilos musicais mais convencionais*. Sente-se, portanto, que o compositor não soube utilizar plenamente as possibilidades do conjunto, ou melhor, adaptar seus arranjos ao estilo natural da formação”.¹¹⁷

¹¹⁶ Cf. Garcia (1999: 66-76), para as demonstrações e conclusões a respeito da gênese da batida bossa nova.

¹¹⁷ Celerier (1964d). *Grifamos*.

Trata-se, no entanto, de falta de identidade de Jobim com o *jazz* “certo”, como se lê nesta outra passagem, ao comentar outro disco, que lhe parece melhor resolver os dilemas do *samba-jazz*:

“Desta vez, não estamos mais, como no ‘Sérgio Mendes e ‘Bossa Rio’’, em presença de uma estranha oposição entre a ‘bossa-nova’ e o ‘samba-jazz’, oposição que nos lembra a que existia no *Jazz* americano, entre os estilos *East* e *West Coast*. Aliás, Tom Jobim nunca escondeu sua admiração por Gerry Mulligan e a escola californiana”.¹¹⁸

De acordo com Celerier, a sofisticação harmônica trazida pelas composições bossanovistas havia propiciado repertório adequado ao desenvolvimento do *samba-jazz*. A bossa nova era degrau no caminho para a verdadeira arte. Outros adeptos do *jazz* louvavam esse mesmo aspecto do novo estilo: “os sambas da bossa nova são os melhores para a improvisação no *samba-jazz*”.¹¹⁹

Mas no enfoque de Celerier, a evolução do *samba-jazz* só estava sendo esteticamente exitosa, a partir de 1964, porque “a bossa nova original de Jobim e João Gilberto”, assim como, segundo ele, ocorrera com o *jazz West Coast* anos antes, vinha “morrendo lentamente de tuberculose”. E em seu lugar instalava-se agora o muito mais saudável “*East Coast* brasileiro”. Este, com “percussão nova”, procedia à “imaginativa síntese” da “extrema sofisticação” harmônica da bossa nova com “os ritmos das escolas de samba” e “as técnicas avançadas do *jazz*”, “numa reunião dos diferentes ritmos de origem africana”. Os bateristas Do-Um Romão e Edison Machado e o saxofonista J. T. Meirelles eram os principais profetas dessa conquista. A versão mais popular da nova proposta encontrava-se, sempre de acordo com Celerier, no ritmo cantado de Jorge Ben, cujos discos haviam começado a surgir em meados de 1963.¹²⁰

Todavia, os percursos desses instrumentistas da bossa nova não se orientam todos pela mesma direção. Os músicos da vanguarda do *samba-jazz*, elogiados pelo severo crítico, querem fazer só música, não querem limitar-se a acompanhar cantores. Mas há os que conciliam. Luiz Eça, por exemplo, parece haver começado como entusiasta do *jazz*. Em fins de 1962, quando o pianista já estava à frente do Tamba Trio, Carlos Lyra dava-o como “líder da corrente jazzística” da bossa nova, em oposição à “corrente nacionalista”.¹²¹ Posteriormente, Eça e seu trio participaram intensamente, em espetáculos e discos, da enunciação da estética nacional-popular, junto com Edu Lobo, Nara Leão, Quarteto em Cy e por conta própria. O arranjo do trio para *O morro não tem vez*, de Vinicius e Jobim, costumava empolgar as platéias estudantis em 1965-6. Segundo Vandré, “Luiz Eça que apenas tocava *jazz*, de repente foi começando a fazer a experiência de incluir no que tocava o som que se ouvia na rua”.¹²²

¹¹⁸ Celerier (1964e).

¹¹⁹ Ponte Preta (1963).

¹²⁰ Celerier (1964f).

¹²¹ Entrevistado na matéria jornalística “Os americanos verão a ‘bossa-nova’ brasileira em suas raízes autênticas”. *O Globo*, 12 nov. 1962, p. 3.

¹²² Entrevistado em set. 1968 por Mello (1976: 114). A fusão *samba-jazz* do Tamba Trio é ouvida em gravação ao vivo de *O morro não tem vez*, no Teatro Paramount, em Leão, Lobo & Tamba (D1965).

A diferença mais visível entre as duas opções é que Eça explorará as possibilidades de manter-se fiel ao seu estilo mantendo-se no Brasil, ao passo que os instrumentistas mais representativos do samba-jazz louvado por Celerier buscarão seus caminhos no exterior, basicamente nos EUA, como é o caso de Dom Um Romão (desde o final de 1965) e Moacir Santos (1966). Ou, aqui permanecendo, verão fechar-se as possibilidades de continuar a gravar discos e se apresentar com destaque, por falta de público e, conseqüentemente, de casas que os contratem. Uns e outros cumprem, enfim, algum tipo de exílio, como os que examinamos em seção do capítulo anterior. E essa “procura da África”, seja pela valorização do ritmo das baterias das escolas de samba, seja pela incorporação de elementos do jazz norte-americano, é variante da “busca das raízes”, que já corresponde mais ao programa estético nacional-popular do que à bossa nova.

Reunimos assim uma série de elementos que balisam o sentir-pensar dos atores que formam o núcleo da bossa nova. Eles desenvolvem e passam a deter um conjunto de capacidades – que se expressa em estilos de compor a música, de escrever sua letra, de cantar, de marcar o ritmo, arranjar o acompanhamento instrumental, grafar sua partitura – com as quais buscam distinguir-se no campo da música popular. Conseguem criar estilo musical e respectivo repertório de canções. Ignoram-rejeitam – sobretudo os mais jovens – quase tudo o que se fez no campo antes deles. Isolam-se, auto-referenciam-se. Ao mesmo tempo (i) proclamam as virtudes do “cantinho”, da estreita faixa entre todo o continente e o oceano e (ii) desvalorizam-desconhecem o continente que deixam às suas costas.

O controle das emoções é parte importante em sua estrutura de sentimento e estratégia de distinção e torna-se a marca mais audível de suas enunciações cancionais: é perceptível na letra desdramatizada, no canto “natural”, sem “pirotecnias interpretativas”, no acompanhamento instrumental “simplificado”, “limpo”. Em correspondência com esse atributo, também já se inscreve na canção bossa nova um padrão de relacionamento entre gêneros que é notavelmente distinto do que vinha prevalecendo até há pouco no sambacção. Os desencontros afetivos são tratados gentil e sobranceiramente. E tudo corresponde à afirmação de *superioridade cultural* sobre aquilo que é rejeitado.

Há variações. Vinicius de Moraes e Antonio Carlos Jobim não empregam exatamente a mesma estratégia de distinção dos outros. Possuem vínculos com parcelas do “continente” que são rejeitadas pelos mais jovens. Vinicius, especialmente em 1958-60, parece “puxar” a distinção para as vizinhanças do território da arte culta. Já Mendonça, parceiro de Jobim em duas das composições mais “diferentes” dentre todo o novo repertório – *Desafinado* e *Samba de uma nota só* –, parece exercer pressão para distinguir-se nos termos do próprio campo popular, mediante o emprego de recursos técnicos muito elaborados, assim como João Gilberto faz, à sua própria maneira, com a “batida” e o estilo vocal-violonístico.

4. Possíveis noções de Brasil

Concebemos três formas pelas quais os artistas da música popular se expressam sobre o Brasil ou manifestam as noções que têm de Brasil: (i) nas composições e suas interpretações, (ii) nos comentários que fazem sobre elas fora dos estreitos limites de enunciação das composições e (iii) noutras enunciações.

Em relação ao primeiro tipo de enunciação, avançamos algumas abordagens na seção anterior. Vimos que há, inscrita na canção bossa nova, forte vontade de distinção e até de isolamento. Sua temática é bastante centrada na relação amorosa eu-você. Quando paisagística – ou quando incorpora a paisagem àquela temática – essa canção é freqüentemente litorânea e portanto, figurativamente, estreita.

Tentaremos explorar aqui, de início, as enunciações dos outros dois tipos. Muitas são as referências dos atores à correspondência entre essa estética e o otimismo desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, como nesta proposição de Carlos Lyra:

“Bossa-nova é um movimento espontâneo, nascido do surto desenvolvimentista que se verificou no Brasil sob o governo Kubitschek”.¹²³

E também nesta, de Nara Leão:

“...a partir de 1957 criou-se um espírito de receptividade para as coisas brasileiras: houve uma *euforia* muito grande durante o governo de Juscelino, que desenvolveu indústrias brasileiras, *pondo em destaque o lado nacional das coisas*. O samba que era considerado um artigo cafajeste passou a ser um artigo assimilável porque também era coisa brasileira. *Não era mais de bom gosto só gostar de música estrangeira*. Pessoas de mais cultura começaram a fazer samba”.¹²⁴

Esse é aproximadamente o pensamento também de Carlos Lyra, que, com distanciamento de mais de 10 anos, prefere raciocinar em termos de infraestrutura e superestrutura, ainda que não os explicita:

“A fase áurea da música bossa nova [...] teve a primeira explosão importante com a explosão econômica do parque industrial do Juscelino [...]. Não acredito em movimento [artístico]. O que existe realmente é movimento de expansão econômica; a estrutura artística é uma consequência”.¹²⁵

A idéia de Chico de Assis, olhando a partir de 1990, não é muito diferente:

“A gente pensava que a gente é que fez aquilo, mas não foi. Tudo aquilo vinha do governo Kubitschek. A gente sempre pensa, em um determinado momento, que a gente é que está fazendo a história, mas é a história que está empurrando a gente”.¹²⁶

Com o mesmo distanciamento cronológico, Carlos Estevam Martins é mais atento à mediação entre mudança material e transformação de mentalidades, retomando noutros termos a proposição de Nara:

¹²³ *O Globo*, 12 nov. 1962, p. 3, cit.

¹²⁴ Nara Leão, entrevista concedida em junho de 1967 a Mello (1976: 104). *Grifamos*.

¹²⁵ Entrevistado em maio de 1971 por Mello (1976: 67-8).

¹²⁶ Entrevistado por Jalusa Barcellos (1994: 146), por volta de 1990.

“A gente estava vivendo um momento em que uma determinada época tinha acabado, e estava começando uma outra época. E o que antecedeu a isso? O governo Juscelino. Um cara que chega e diz: ‘Vamos mudar a capital, a capital vai ser no centro do Brasil. E vamos botar aqui a indústria automobilística’. Era um negócio aventureiro, pioneiro, e o *slogan* dele era ‘cinquenta anos em cinco’. Então, *havia essa idéia* de que *a gente estava vivendo um momento de ruptura histórica*. Ou seja: *se até ali tinha sido de um jeito, dali pra a frente seria de forma diferente*. Em grande parte, porque Juscelino introduziu uma série de novidades [...]”.¹²⁷

Até aqui, são falas de atores mais ou menos versados na análise marxista, que em algum momento, nos idos de 1958-64, estiveram filiados ao Partido Comunista Brasileiro ou se situaram em sua órbita mais próxima. Pode-se cogitar portanto que é análise elaborada dentro de determinado referencial teórico e por ele enviesada. E não se pode propriamente dizer que Carlos Estevam frequenta o campo da música popular.¹²⁸ Entretanto, em sua fala já aflora, tanto quanto na de Nara, preocupação de articular menos mecanicamente o momento histórico e o sentimento de que as pessoas estavam imbuídas, *a idéia de estar vivendo um momento de ruptura* e, portanto, um momento de se jogar no novo e abandonar o velho ou de, pelo menos, ser receptivo ao novo e de olhar com desmerecimento para o velho; um momento enfim, em que os referenciais estavam “em suspensão”, propiciadores de inovações.

Antonio Carlos Jobim, ator central para a posição bossanovista, mas sem treinamento ideológico, sendo estranho ao campo político e, nessa seara, estranho ao território da posição comunista, expressa idéia compatível com essas abordagens. E o faz às vésperas do embarque para a apresentação no Carnegie Hall, ainda sem a perspectiva cronológica de que os outros, citados, dispunham:

“Já não vamos tentar ‘vender’ o aspecto exótico, do café e do carnaval. *Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da ‘agricultura’ para a fase da ‘indústria’*. Vamos apresentar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que *conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar*”.¹²⁹

O não-dito desse enunciado é o propósito de se distinguir do exotismo de Carmen Miranda, cujo êxito nos Estados Unidos se fizera à custa do sacrifício da auto-estima da elite cultural brasileira, não-identificada com a *persona* artística que aquela cantora desenvolvera no exterior, aqui eventualmente percebida como grotesca, daí a implícita idéia de *desrespeito*, que se traduzia em *vergonha*, que, ao final, é vergonha do subdesenvolvimento e portanto, em certa medida, de uma parte de si mesmo.¹³⁰

Na enunciação de Jobim, dois fenômenos estão amalgamados: (i) a passagem do subdesenvolvimento, da agricultura e do exotismo para a indústria e o alto nível técnico e (ii) a primazia de uma “camada” social “mais elevada” na elaboração da nova estética:

¹²⁷ Entrevistado por Barcellos (1994: 72-3), por volta de 1990. *Grifamos*.

¹²⁸ Voltaremos a Carlos Estevam Martins e sua tentativa de intervenção no campo no próximo capítulo.

¹²⁹ *O Globo*, 12 nov. 1962, p. 3, cit. *Grifamos*. Campos (1967: 144) voltou a empregar esse argumento,

¹³⁰ V. análise do signo Carmen Miranda por Caetano Veloso (1991: 74-5).

“Embora de estreitas ligações com o samba tradicional, a ‘bossa-nova’ é um samba mais sofisticado – no bom sentido... *tecnicamente mais evoluído. Surgiu numa camada de nível cultural mais elevado, sem perder o contato com o povo*”.¹³¹

Isto é, Jobim sente-se ao mesmo tempo moderno, *aggiornato*, e à frente do processo de elevação do nível cultural da música popular. As duas ressalvas – “estreitas ligações”, “sem perder o contato” – correspondem a outro não-dito: desde abril desse ano, está instaurado debate sobre porque a bossa nova não consegue tornar-se popular. O principal parceiro de Jobim nesse momento ainda é Vinicius de Moraes, que agora está empenhado em estender a paleta estética da bossa nova, para ampliar o território controlado por essa posição, de modo a contemplar ao mesmo tempo a modernidade e a tradição, o gosto do segmento social que já lhe é fiel e o “do povo”.

As dificuldades desse ambicioso programa afloram na própria tentativa de explicação de Jobim, em proposições do tipo “é isto mas também é aquilo”. Nessa senda, os dois já lançaram, no ano anterior, *Água de beber*, que faz remissão ao jogo de capoeira; e, nesse ano de 1962, o nacionalista *Só danço samba* e, com intenção política mais explícita, *O morro não tem vez*. Todos três têm ritmo vigorosamente marcado, que se afasta tanto da lassidão do samba-canção quanto da leveza da batida da bossa nova e do estilo de enunciação de João Gilberto. Dos três, o cantor só gravará o segundo, uma única vez, em seu último disco feito em colaboração com Jobim, já nos Estados Unidos, em 1963.

Nos versos de *O morro não tem vez* podemos surpreender o surgimento dos mitos do personagem popular dominado e frágil, que pode a qualquer momento se superar, e o do “dia que virá”, na forma do sonho de mobilização popular, dos “mil tamborins a batucar”:

“O morro não tem vez
e o que ele fez já foi demais,
mas, olhem bem vocês,
quando derem vez ao morro
toda a cidade vai cantar.
Morro pede passagem,
morro quer se mostrar,
abram alas pro morro,
tamborim vai falar:
é um, é dois, é três
é cem, é mil a batucar...”

Esse “morro” é também mito: ser coletivo imaginado, feito de coerência e solidariedade, resistência e autenticidade. Manifestara-se no primeiro semestre de 1960, em *Zelão*, de Sérgio Ricardo, que conta a estória de habitante “do morro” cujo barraco acaba de desmoronar encosta abaixo, levado pela chuva forte.

“*Todo o morro entendeu
quando Zelão chorou.
Ninguém riu, ninguém brincou,
e era Carnaval. [...]
Mas, assim mesmo, Zelão
dizia, sempre a sorrir,
que um pobre ajuda outro pobre,*

¹³¹ *O Globo*, 12 nov. 1962, p. 3, cit. *Grifamos*.

até melhorar.”

A essa primeira obra bossanovista dedicada ao “morro” faltam ainda aqueles dois mitos. Só comparece o da solidariedade da comunidade pobre. Se n’*O morro não tem vez* está sugerida oposição entre “o morro” e “a cidade”, pela qual esta “fecha a passagem” ao morro e não lhe “dá vez”, na composição de Sérgio Ricardo, à maneira das do ciclo praieiro de Caymmi, de 10, 20 anos antes, o confronto que se explicita é o que opõe o pobre à natureza.

Em 1963 chega ao vinil novo samba sobre “o morro”, *Feio, não é bonito*, música de Carlos Lyra e letra de Gianfrancesco Guarnieri, companheiros de PCB, de Centro Popular de Cultura, parceiros musicais e teatrais.

“Salve as belezas desse meu Brasil
com seu passado e tradição.
E salve o morro cheio de glória,
com as escolas que falam, no samba,
da sua história.

Feio, não é bonito,
o morro existe
mas pede pra se acabar.
Canta, mas canta triste,
porque tristeza
é só o que se tem pra contar.
Chora, mas chora rindo,
porque é valente
e nunca se deixa quebrar.
Ama, o morro ama
um amor aflito, um amor bonito
que pede outra história.”

Aqui, já estamos em plena enunciação da estética nacional-popular. Só avançamos a apresentação desse samba neste capítulo porque cabe no contexto da exposição e porque nos serve para começar a sinalizar como essa estética surge de dentro da posição da bossa nova, ao mesmo tempo que se opõe à vanguarda então já consagrada. Percebemos nessa composição a tentativa de realizar algo próximo ao samba que se faz nas escolas de samba. Na letra, isso se evidencia pelo emprego de termos comuns a sambas de enredo: a interjeição *salve*, nomes como *tradição*, *história*, *glória*, a expressão *belezas do Brasil*. A primeira parte, na gravação de Nara Leão – que é possivelmente a mais marcante –, é cantada por coro feminino, harmonizado como “vozes sujas”, isto é, não-educadas, como a evocar os grupos de pastoras das escolas, recurso já empregado na gravação de *Zelão* por seu autor.¹³² Mas, além desses tópicos, toda a composição é concebida para empolgar: progride do quase recitativo da primeira parte para o crescendo da segunda, em que o ritmo parece acelerar-se, mercê da subida da melodia, que galga patamar mais alto a cada três versos, até *Ama, o morro ama*. No verso final – *que pede outra história* – começa a emergir a idéia de ruptura com a tradição, mas não mais apenas a tradição musical, e sim a tradição de opressão social, como se o letrista grafasse *História*.

¹³² Ouvimos em Nara Leão (D1964). As gravações foram feitas em agosto-setembro de 1963, o disco foi lançado em fevereiro de 1964.

Contudo, continuamos diante de idealização, de morro imaginado. Em 1963, os habitantes dos morros do Rio não pedem que eles – os morros, isto é, as favelas – “se acabem”. Esse é o programa de governo de Carlos Lacerda, de erradicação de favelas da Zona Sul da cidade, mediante derrubada dos barracos e remoção, não raro forçada, de seus moradores para conjuntos habitacionais periféricos, distantes de seus locais de trabalho, que estão na própria Zona Sul. A enunciação desde o lugar de fala dos moradores “do morro” só surgirá na posição de prestígio do campo da música popular no segundo semestre de 1964, quando Nara Leão gravar o samba *Opinião*, de Zé Kéti:

“Podem me prender.
Podem me bater.
Podem até deixar-me sem comer,
que eu não mudo de opinião.
Daqui do morro eu não saio, não”.

Até então, prevalece, da parte dos enunciadores da estética bossanovista e nos primeiros ensaios de enunciação da estética nacional-popular, um distanciamento do Brasil que só lhes pode propiciar visões imaginadas, não-vividas, e de difícil reconhecimento pelo “povo” a quem os situados à esquerda no espectro político começam a querer falar.

Não é diferente a distância entre esse “povo” e os enunciadores situados noutras posições do campo político. O letrista Luiz Fernando “Lula” Freire (1938) faz parte da geração de herdeiros da bossa nova que ingressa no campo em 1963. Vinicius de Moraes dedica uma série de artigos de imprensa a esses jovens, em dezembro de 1964, nos quais descreve o percurso de cada um, faz-lhes alguma crítica e dá conselhos paternos. De Lula Freire começa dizendo que é o mais jovem deputado federal do Brasil. Aponta seu amadurecimento: evoluiu do “espírito da bossa-nova ‘irresponsável’”, de “temática ultra ‘dolce vita’”, para “tons mais dignos, mais graves”, pois “viu que a vida não é brincadeira”. Retomaremos a análise do significado desse discurso na próxima seção, ao analisarmos o *Samba da benção*. Aqui, importa o sentido geral da apreciação de Vinicius, aprovadora dos rumos que vem seguindo esse pupilo.¹³³

Lula Freire é filho de Vitorino Freire, interventor no Maranhão ao tempo do Estado Novo, que continua sendo o político mais poderoso desse estado. A carreira política do filho começara antes de ser eleito deputado federal em outubro de 1962, aos 24 anos: já fora assessor da Comissão de Orçamento, no Senado, e Subchefe da Casa Civil, no gabinete parlamentarista de Tancredo Neves.¹³⁴ O PSD, partido de Vitorino, controla o governo do Maranhão e, apurados os votos da eleição parlamentar de 1962, tem os três senadores, 11 dos 16 deputados federais e 23 dos 40 estaduais.¹³⁵ Luiz Fernando Freire explica as razões desse êxito, em enunciação que ainda corresponde cronologicamente ao seu período de bossa nova “irresponsável” e “temática ultra *dolce vita*”:

“A direção do partido dividiu o Estado em setores, cabendo a cada candidato 18 municípios dentro dos quais fizeram suas campanhas. Assim, nos *mu-*

¹³³ Moraes (1964e).

¹³⁴ “Eleito com 15 mil votos o mais jovem deputado de toda história republicana”. *Jornal do Brasil*, 4 nov. 1962, 1º caderno, p. 8.

¹³⁵ IBGE (1963).

nicípios destinados a mim, fiz toda a campanha em 40 dias, com uma caravana constituída de alguns amigos, principalmente Francisco Toselli, que foi do Rio de Janeiro principalmente para me ajudar”.¹³⁶

A limitação da competição política, mediante simulação de distritos eleitorais, in-existent na lei, vincula-se ao coronelismo caracterizado por Vitor Nunes Leal. Esse é tam-bém um tempo anterior à generalização do uso do jato na aviação comercial. Parlamentares vivem na capital, com suas famílias, e, principalmente no caso dos que representam esta-dos distantes, não visitam amiúde suas bases políticas. O período eleitoral é momento pri- vilegiado para o contato com o eleitorado e para auscultar suas expectativas. Entretanto, nessa fase de democracia autoritária, conforme a expressão de João Almino, ainda é muito pronunciada a assimetria entre o campo político e o espaço social, especialmente no interi- or de um dos estados menos desenvolvidos da Federação. Freire explica sua relação, na campanha, com os votantes que deveriam sufragá-lo:

“Procurei em todos os contatos com o povo, fazer um novo tipo de campa- nha. *Nada de promessas*. Minha mensagem foi de confiança nos destinos do Brasil”.¹³⁷

A ausência de competição eleitoral de fato desobriga o agente político de assumir com os votantes compromissos definidos, cobráveis. Daí decorre a declarada disposição de não fazer promessas. Mas a forma orgulhosa com que essa disposição é apresentada ao leitor de jornal da “capital cultural” do país – “um novo tipo de campanha”, praticado pelo “mais jovem deputado federal de toda a história republicana” – traz implícita a idéia de que promessas de campanha são recurso político ultrapassado, talvez porque se destinem a não ser cumpridas, porque sejam puro exercício de demagogia. O discurso de campanha se faz então sobre uma comunidade imaginada no futuro, “confiança nos destinos do Brasil”.¹³⁸

Entretanto, é pouco provável que as composições de cuja autoria participa o jovem parlamentar estejam designadas para ressoar na possível audiência dos eleitores que lhe entregam o voto. Nem o letrista manifesta essa intenção, nem aqueles eleitores estão ex- postos às composições dele. Lula Freire tem um pé em cada formação sócio-econômica que constitui o Brasil. É ao mesmo tempo arcaico, na prática política do estado de onde obtém a deputação federal, e moderno, na bossa nova que pratica na cidade onde nasceu, vive e mantém seu círculo de amizades e relacionamentos sociais. No Rio, seu apartamento em Copacabana, no final dos anos 50 e início dos 60, é um dos pontos de reunião dos bos- sanovistas, “reputado ‘o último bar a fechar na Zona Sul’”.¹³⁹

Os 40 dias de sua campanha pelos feudos eleitorais do Maranhão – “municípios destinados a mim” – constituem um dos infreqüentes momentos em que, nos territórios do simbólico, aquelas duas formações se tocam. Em suas falas públicas, Freire opera então com dois tipos de discurso. O leitor carioca, seu eventual eleitor musical, está inscrito em formação sócio-econômica em que existe competição eleitoral e, portanto, tende a estar

¹³⁶ “Eleito com 15 mil votos...”, cit.

¹³⁷ *Id. ibid.*

¹³⁸ Para a idéia de nação como um mito projetado para o passado e o futuro, de modo a cimentar imaginaria- mente uma comunidade que se pretende afirmar no presente, cf. Anderson (1991: 11-2).

¹³⁹ Dreyfus (1999: 60). V. tb. entrevista de Marcos Valle em fevereiro de 1969 a Mello (1976: 42).

politicamente advertido contra “falsas promessas” e é com esse código que lerá a manifestação cosmopolita do recém-eleito. Mas o votante situado no interior do Maranhão, inscrito numa formação em que ainda prevalece o “voto de cabresto”, teria nas negadas promessas do candidato provavelmente vitorioso possível ponto de partida para reverter a extrema assimetria entre seus papéis.

5. *Pais fundadores*

A noção de “pais fundadores” origina-se em mitos instaurados na história política dos Estados Unidos. Ela enfeixa o conjunto de atores que atendem a três condições: (i) atuaram com destaque nas lutas da independência, (ii) desempenharam papéis centrais na conformação institucional do novo país e, principalmente, (iii) deixaram, pelo exemplo pessoal e pelo legado de idéias fixadas em textos, o repositório simbólico de que se nutrem os processos de reprodução da comunhão nacional.

A instituição dos pais fundadores é evidentemente relacional e em certa medida biunívoca. É relacional porque aqueles que se *sentem integrantes* da coisa fundada, filiados a ela, continuadores dela, é que os reconhecem como tais, põem-se em relação com eles, com o legado deles, cultivam-nos, recorrem a seus nomes para argumentar legitimidades, pertencimentos. É biunívoca porque “sentir-se integrante” é ter-se deixado capturar e cativar, é haver aderido à mensagem política – aqui, no caso deste estudo, deve-se entender *a mensagem estética*. É, afinal, dispor de recursos pessoais, socialmente condicionados, pelos quais o aderente já está predisposto a ser destinatário daquela mensagem. A mensagem dos fundadores escolhe seus destinatários e estes a confirmam. Mas esse processo não é automático, a biunivocidade não se dá mecanicamente. Em diferentes momentos e situações, os destinatários podem hierarquizar sob diferentes critérios o elenco de pais fundadores e até passar a reconhecer ou desconhecer algum desses pais.

Em qualquer coleção relativamente homogênea de manifestações de integrantes da posição de maior prestígio no campo da música popular, votadas à identificação dos pais fundadores da bossa nova, três nomes sobressaem: Antonio Carlos Jobim, João Gilberto e Vinicius de Moraes. De junho de 1967 a junho de 1969, José Eduardo (“Zuza”) Homem de Mello entrevistou 23 atores da música popular brasileira daquele período, entre autores e intérpretes, todos participantes do núcleo ou do território da posição de prestígio. Dois anos depois completou a pesquisa ao entrevistar Carlos Lyra. As entrevistas, abertas, seguiram um roteiro que previa a manifestação dos entrevistados sobre a “revolução” representada pela bossa nova. Seis entrevistados não falaram sobre o tema; seis exprimiram-se sobre a revolução sem personalizá-la; e doze entrevistados nomearam aqueles que corresponderiam ao que nós estamos chamando aqui de pais fundadores. Jobim recebeu 11 menções, sendo quatro “fortes”. Isto é: o entrevistado colocou Jobim em patamar mais elevado que o de outro(s) nome(s) mencionado(s). João Gilberto recebeu oito, sendo duas “fortes”. Vinicius teve seis, com uma “forte”. Lyra ganhou 5, nenhuma “forte”.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Mello (1976: 65-76).

Se fizermos o mesmo tipo de exercício com a coleção de 11 entrevistas conduzidas por Almir Chediak por volta de 1990 e publicadas nos cinco volumes da coleção *Songbook bossa nova*, chegaremos a resultado aproximadamente semelhante, mas com uma valorização maior de João Gilberto, se comparada com o apanhado de vinte anos antes.¹⁴¹ É possível que, se existisse coleção semelhante, produzida em 1963-5, Vinicius fosse mais valorizado e João Gilberto, diminuído. João Donato, cujo nome não fora lembrado uma só vez no ciclo anterior, já é mencionado neste mais recente. Essas oscilações repercutem disputas simbólicas e indicam que a formação estético-discursiva permanece viva, porque cada um desses nomes está socialmente carregado de seu próprio repertório de significações e os “filhos” desses “pais”, ainda que mirando o passado, estão sempre no seu próprio presente.

Como é óbvio, Jobim está inscrito no panteão dos pais fundadores em reconhecimento à excelência artística de suas composições, especialmente nas dimensões harmônica e melódica; João Gilberto, pela invenção da batida, pelo estilo de interpretação vocal a ela associada e pelas suas decorrências entonacionais. Nesta seção, porque nos interessa explorar a ação institucionalizadora da nova formação estético-discursiva, vamos nos deter em Vinicius. O reconhecimento de seu *status* de pai fundador costuma ser feito em função das letras, como nesta manifestação de Caetano Veloso:

“Chediak – E os letristas?

“Caetano – Vinicius de Moraes, Vinicius de Moraes, Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, Newton Mendonça e Carlos Lyra; ou Carlos Lyra, Antonio Carlos Jobim, Ronaldo Bôscoli...”¹⁴²

E nesta, de Gilberto Gil:

“Vinicius foi uma descoberta impressionante. Naquela maneira moderna, contemporânea, atual, compatibilizada com as paisagens novas, com as novas cenas afetivas do mundo urbano que a gente vivia, isso tudo foi uma novidade absoluta”.¹⁴³

Mas essas são avaliações um pouco distantes, feitas por atores que não participaram diretamente da emergência e consagração da bossa nova, nem da emergência da estética nacional-popular. Elas reafirmam apenas a dimensão mais evidente da atuação de Vinicius no campo. Começaremos a formar outra noção do desempenho do poeta e letrista, que vai além desse papel, se ouvirmos testemunhos dos que participaram dessas fases, como nestas enunciações de Jobim:

“Vinicius era aquele poeta, aquele diplomata que falava inglês, francês, espanhol, italiano e que *abriu muito os caminhos para nós*. Vinicius tinha uma visão mais ampla do que a nossa. *Era um homem mais universal*”.¹⁴⁴

“Eu era tímido na época do ‘cubo das trevas’. Depois que encontrei o Vinicius e fiz *Orfeu da Conceição*, percebi que poderia ser um bom músico”.¹⁴⁵

¹⁴¹ As entrevistas de Chediak são mais frouxamente roteirizadas que as de Mello, mais superficiais, padecem de manifestas induções do entrevistador ao entrevistado e não têm sua data informada nas publicações.

¹⁴² Chediak (1990a: 25).

¹⁴³ Entrevistado por Chediak (1990b: 24).

¹⁴⁴ Entrevistado por Chediak (1990c: 20). *Grifamos*. V. tb. Jobim (1996: 93-5) e Cabral (1997a: 130).

“Vinicius me levou pro grande mundo carioca, me levou para casas e lugares altos, que tinham piano de cauda... [...] Eu era aquele rapaz da classe média, que [...] andava com uma pastinha cheia de arranjos, eu só escrevia arranjos...”¹⁴⁶

O compositor exagera um pouco: já possuía cerca duas dúzias de composições gravadas quando começou a trabalhar com Vinicius nas canções de *Orfeu da Conceição*. Contudo, é com essa parceria que galga três degraus muito importantes em sua carreira: (i) escreve a primeira partitura para orquestra sinfônica; (ii) entra para o rol dos compositores encenados no Teatro Municipal; (iii) colhe seu primeiro grande sucesso no campo da música popular, o samba-canção *Se todos fossem iguais a você*.

Ainda assim, o que se evidencia nessas suas manifestações é a substancial diferença qualitativa dos capitais acumulados pelo artista da música popular e pelo artista-intelectual do campo da grande arte, que, no caso de Vinicius, é ampliada por sua acumulação da condição de diplomata de carreira. Nisso, o poeta não inova: Ribeiro Couto, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, por exemplo, são escritores que conciliam vida literária e carreira diplomática. Vários outros escritores, sem integrar a carreira, são chamados a ocupar postos diplomáticos. No que Vinicius inova e permanece caso isolado é na travessia que empreende, dos campos literário e diplomático para o da música popular. Neste, em confronto com seus novos pares, a qualidade do seu prestígio e a autoridade que este lhe confere são inequívocos, sobretudo porque não é literato menor, obscuro, expulso do campo de origem por déficit de capital, mas sim trânsfuga voluntário e eventual, pois mantém por muitos anos o pertencimento simultâneo a esses campos, pluralidade que é uma das fontes renovadas de seu capital simbólico no socialmente menos valorizado dos três campos. Vinicius é *universal*, os outros são *provincianos*, marcados pelo pertencimento a um campo culturalmente desvalorizado.

O prestígio de Vinicius pode ser parcialmente comunicado àqueles que com ele privam, propiciando-lhes *ascensão cultural*, como se constata neste exemplo. Em 1986, com o poeta falecido há mais de cinco anos, a cantora Olivia Hime realiza um disco de canções feitas *à propos* sobre poemas de Manuel Bandeira (1886-1968). Jobim está entre os 13 autores musicais convidados. Além de compor a música e participar de sua gravação, ele escreve uma carta virtualmente dirigida ao homenageado, para que seja reproduzida na contracapa do álbum, acompanhada de fotografia, provavelmente do seu acervo, em que se documenta iconograficamente o segundo encontro aludido no texto:

“Querido Manuel,

Nunca me esquecerei da primeira vez que te vi. Vinicius te convidou para jantar *e me chamou também*. Fiquei vidrado. Você tão modesto, tão próprio, no teu terninho irreprochável, tão limpinho, tão leve, tímido, e eu perplexo, diante do vero bardo, boquiaberto, contido, procurando não chatear e você humilde e orgulhoso dono de uma poesia acima do modismo veloz e transitório. Dez anos depois ainda tornei a te ver de perto, fomos te visitar no teu apartamento da Domingos Ferreira, em Copacabana, Vinicius, Chico e eu. Estavas animado e tocaste, ao piano, o ‘Prélúdio em dó menor de Chopin’: sol, lá, sol fá, mi...

¹⁴⁵ Jobim (2002: 11). “Cubo das trevas”, no idioleto de Jobim, são as boates. “Época do ‘cubo das trevas’” é alusão à época em que foi músico de casas noturnas de Copacabana.

¹⁴⁶ Jobim (D1981).

Pediste a Chico que cantasse ‘A Banda’, havia um violão. Chico cantou, estava contente. Foi a última vez que te vi.

Olivia Hime me pediu que musicasse o teu ‘Trem de Ferro’. Caprichei, é um privilégio! Você é o Manduca Piá do Villa-Lobos, da quinta bachiana, do Martelo!

É muita responsabilidade. [...] Espero que gostes.

Carinhoso abraço do Tom Jobim”.¹⁴⁷

Os dois encontros promovidos por Vinicius – e só ele possuía legitimidade para promovê-los, eis que era par de Bandeira no campo da literatura, tanto quando de Tom e Chico no da música popular – servem a Jobim para manifestar uma ligação e até simular uma proximidade com Bandeira que, embora postiças – o que Jobim não esconde –, estão fora das possibilidades dos outros compositores engajados no projeto e dos demais ocupantes da posição de prestígio. A lembrança do pseudônimo com que o poeta às vezes assinava as letras de canções eruditas que também fizera é recurso que lhe advém do fato de haver se dedicado ao estudo da música clássica, outro indício habilmente manejado a demarcar sua distinta superioridade. A menção a Villa-Lobos sinaliza sua intenção de que esse trabalho, essa parceria póstuma, seja inscrito em território vizinho ao de outro campo, o da música clássica, pois a partir de agora ele e Villa têm esse parceiro comum. Os atores no campo e mais ainda na posição são os destinatários efetivos da carta, com a qual Jobim renova sua capitalização, beneficiado pelas conexões de seu antigo parceiro.

Outra importante dimensão do desempenho de Vinicius no campo da música popular deriva da diferença etária, do seu maior *capital existencial*, digamos assim, e de sua disposição pessoal para compartilhá-lo com os jovens parceiros. Vários são os que o dizem “pai”: Jobim e Baden, por exemplo.¹⁴⁸ Esta declaração de Carlos Lyra sublinha os três aspectos desses vínculos, de parceiro, amigo e “professor de vida”:

“Vinicius foi o meu parceiro dileto. Foi o parceiro mais importante que eu tive, sem favor nenhum, porque foi aquele com quem eu escrevi mais coisas, escrevi quase umas 40 músicas com o Vinicius, inclusive até uma comédia musical. E Vinicius era aquele homem que era não só um parceiro, mas *era um grande amigo e um grande professor de vida também*. Então ele tinha toda essa influência nos seus parceiros, tanto em mim, como no Tom, como no Baden, a quem ele chamava “minha santíssima trindade”.¹⁴⁹

Nesse enunciado também aflora um aspecto da “inteligência emocional” de Vinicius, que consiste em inverter os termos da relação, ao soerguer seus “filhos” e discípulos-parceiros ao *status* de sua própria “santíssima trindade”, mecanismo que, reiterado e associado ao seu abuso dos diminutivos – Tomzinho, Carlinhos, Joãozinho – logo o fará “poetinha”, termo sujeito a conotações depreciativas, em alusão à sua “descida” do campo literário para o da canção popular.

No verão de 1962-3, Vinicius “crisma” novos compositores, ao fazer por sua própria iniciativa parcerias com jovens ainda titubeantes quanto ao caminho profissional que adotarão. Edu Lobo, estudante de Direito, e Francis Hime, engenheiro recém-formado, têm

¹⁴⁷ Reproduzido, com a foto mencionada, no encarte de Hime (D1986).

¹⁴⁸ Jobim (2002: 31); Dreyfus (1999: 272), citando *Jornal do Brasil*, 10 ago. 1980.

¹⁴⁹ Lyra (D2005).

nessas parcerias o momento decisivo de seu encaminhamento à música. Começar recebendo versos do grande poeta em algumas de suas primeiras tentativas de composição infunde-lhes a segurança de que têm talento suficiente para perseverar na música:

“...conheci Vinicius, fizemos um samba juntos numa reunião, *isso funcionou para mim como um estímulo muito grande*, foi o primeiro samba que fizemos juntos [...]”.¹⁵⁰

“Vinicius foi a pessoa mais importante na minha vida musical sem dúvida nenhuma. Eu não diria que se não fosse Vinicius eu não teria feito música... mas talvez não tivesse feito mesmo não. Porque eu fiz engenharia, me formei engenheiro... e *Vinicius foi muito determinante nisso*... Em 63 fizemos a primeira música [...]. Ao final de um verão muito famoso, de 62, que nunca terminou musicalmente, em Petrópolis, onde todo dia tinha uma festinha, a gente saía, violão debaixo do braço, garrafa de uísque debaixo do outro, e todo dia pintava uma música nova. *Eu conheci a turma toda através de Vinicius*”.¹⁵¹

Essas “festinhas”, reuniões musicais, têm nos endereços de Vinicius, no Rio e em Petrópolis, seus lugares mais assíduos:

“...eu acho que por causa do Vinicius é que se inventou essas casas abertas. Acho que ele começou a abrir a casa dele e todo mundo começou a copiar um pouco. Ou ele começou a fazer as pessoas abrirem as suas casas. Não dá nem pra comparar com hoje em dia. Eram casas abertas, que você entrava e estava lá todo mundo tocando. Podia ser na dele, na do Tom... Mas ele foi quem fez, quem mexeu na fechadura; quem abriu essas portas foi o Vinicius. Foi por causa dele. De tanto ele fazer isso, eu acho que as pessoas foram imitando”.¹⁵²

Em 1960-4, Vinicius compõe com círculo de parceiros bastante amplo. Jobim, até 1962, é dos mais freqüentes. Carlos Lyra, começando talvez no final de 1960 e chegando a 1963, é possivelmente o de maior número de composições nesse quinquênio, incluído nessa colaboração o pouco entoado *Hino da UNE*. Baden Powell, começando cautelosa e intermitentemente em 1961, torna-se o principal parceiro a partir de 1963. Há os mais jovens, a partir de janeiro desse ano, dentre os quais Francis Hime será o mais profícuo. Há também os mais velhos: Ary Barroso e Pixinguinha. E os maestros Moacir Santos e Lindolfo Gaya, além de Cyro Monteiro, Nilo Queiroz, Normando Santos. Cada parceria, quando não é apenas ocasional, é um “casamento”. Algumas funcionam como aliança musical e política, um pouco à maneira dos casamentos arranjados entre as famílias reais europeias de outros séculos. Sob esse enquadramento capitularíamos as colaborações com Ary Barroso, Pixinguinha e Cyro Monteiro. Não são menos sinceras, correspondem a admirações e amizades muito cultivadas, mas decerto têm tal múltipla dimensão. As composições com os mais moços rejuvenescem Vinicius, tonificam-no existencialmente, e têm a serventia de ampliar rumo ao futuro o alcance da estética de que o poeta é fundador.¹⁵³

Mas há pelo menos um parceiro completamente inesperado. É Johann Sebastian Bach (1685-1750), cujo coral *Jesus Bleibet Meine Freude* (conhecido em português como

¹⁵⁰ Edu Lobo, entrevistado em novembro de 1968 por Mello (1976: 28).

¹⁵¹ Francis Hime, em Faria Jr. (D2005).

¹⁵² Edu Lobo, em Faria Jr. (D2005).

¹⁵³ Moraes (1964c), para o rejuvenescimento.

Jesus, alegria dos homens), da *Cantata 147* (1716, 1723), composto em compasso ternário, Vinicius adapta para o ritmo de marcha-rancho, apondo-lhe letra inspirada no verso de Gertrude Stein: “Rose is a rose is a rose is a rose”.

O *Rancho das flores* obtém grande sucesso. O improvável elepê da Banda do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, que tem nessa marcha, com acompanhamento de coro, sua *pièce de résistance*, vende mais de 60 mil exemplares, isto é, o dobro do alcançado pelo primeiro elepê de João Gilberto. São pelo menos oito gravações de diferentes intérpretes, em 1960-2. De tão levada à prensa para tirar mais cópias, a matriz inicial do disco 78rpm da Banda, lançado em 1961, desgasta-se; novo original tem que ser gravado em 1962. Essas e outras gravações, principalmente a do coral Pequenos Cantores da Guanabara, são então amiúde reproduzidas nas emissoras de rádio.¹⁵⁴

É difícil reconstituir aqui o significado desse feito em seu tempo. A composição serve ao disco, ao rádio e, para turmas mais treinadas, às aulas de canto orfeônico. Parece realizar-se, com o *Rancho das flores*, um “ideal de comunhão” entre cultura erudita e cultura popular, que se expressa, pelo lado erudito, na origem “nobre” da música e da inspiração poética e na própria elaboração dos versos de Vinicius; e, pelo lado popular, na sua conversão em ritmo de rancho, inequivocamente “nacional”, bem como na coloquialidade das palavras que constituem a letra e na entoação dos intérpretes, todos do campo popular. O poeta parece orgulhar-se do artesanato dessa peça, da difícil tarefa, rigorosamente cumprida, de, respeitada tanto a “cor dos sons musicais” quanto a das palavras, fazer cair uma sílaba sobre cada nota, mas não do compassado tema da parte coral, que Bach escreveu em 3/4, e sim do tema que lhe serve de contraponto instrumental, escrito em 9/8, ou seja, cuja melodia é formada por muito mais notas dentro de cada compasso. Talvez por isso, ao orientar (“assistir”) a primeira edição Aguilar de sua poesia, na qual incluiu não mais que doze letras de canções populares para figurar junto à “obra poética”, tenha escolhido exatamente o *Rancho* para abrir tão seleta seção.¹⁵⁵

Nesse período, não apenas o cancionista, mas talvez mais ainda o poeta Vinicius de Moraes é muito “popular” entre a juventude universitária e colegial. Alguns poemas, como o *Soneto de fidelidade*, versos – *de repente, não mais que de repente* – e expressões – *lindo de morrer* – entram para a cultura do cotidiano desse público. A poesia de Vinicius torna-se parte de sua educação sentimental. A *Antologia poética* recebe em 1960 nova edição, revista e ampliada, e logo uma terceira, dois anos depois. *Para viver um grande amor*, livro novo de crônicas e poemas, é editado e seguidamente reeditado, em 1962, 1964, 5, 6. Vinicius comparece amiúde a auditórios universitários para falar sobre sua literatura, recitar poemas e cantar suas músicas, ocasiões em que afere a reação desse público à sua produção. Esse é um tipo de experiência que lhe permite tatear os limites das possibilidades sociais do artista que é também diplomata, ou talvez, melhor dizendo, do diplomata que também quer ser artista popular, papéis que parecem incompatíveis. Pois as incursões justi-

¹⁵⁴ Elepê *Essas também são de rancho*, Odeon, MOFB3176, 1960. Para as vendas, cf. Cabral (1997a: 163). Para o número de gravações, <<http://www.memoriamusical.com.br/discografia.asp>>. As matrizes 78rpm têm, cf. <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>, ns. 14286, gravada em 3 jun. 1960, e 15065, gravada em 5 jan. 1962. Acessos em 22 jan. 2007. Para o sucesso, v. tb. Severiano & Mello (1998: 52).

¹⁵⁵ Moraes (1968: 533-4).

ficam ausências na repartição, a pretexto de constituírem programa cultural. Baden Powell, que o acompanha ao violão nessas ocasiões, lembrará mais de 30 anos depois esta lição de relacionamento afetivo, sem deixar de ser manifestação de charme conquistador:

“Os estudantes o adoravam, se orgulhavam dele, daquelas letras maravilhosas que ele fazia. Quando terminava a apresentação, Vinicius dizia para a platéia: ‘Vocês podem fazer perguntas, comentários’. [...] ...uma vez um estudante perguntou para Vinicius: ‘Por que é que você usa esse cabelo comprido, porque é poeta?’, e ele retrucou: ‘É porque minha mulher gosta, e o que ela gosta, eu faço’”.¹⁵⁶

É portanto esse poeta portador de inédito *assemblage* de prestígio e popularidade quem chega em agosto de 1962 ao espetáculo *Encontro*, único a reunir num palco os três pais fundadores da bossa nova. O extraordinário e inigualado êxito posterior de *Garota de Ipanema*, uma das composições lançadas nessa ocasião, faz com que a crônica dos últimos anos trate de, retrospectivamente, eleger esse samba para índice da qualidade artística e da repercussão do encontro dos “três grandes”. Entretanto, naquele momento *Garota* não se destacou sozinha. Por exemplo, sua primeira gravação surgiu apenas no ano seguinte. Em vez disso, o nacionalista *Só danço samba* recebeu quatro registros fonográficos logo em 1962, inclusive no elepê de Elza Laranjeira, apadrinhado por Vinicius. Em 1962-3, esses dois sambas tiveram aproximadamente o mesmo número de gravações.¹⁵⁷

Mas foi o *Samba da bênção* a composição mais marcante desse espetáculo e desse momento, para a dinâmica da posição bossanovista. Seu significado não pode ser aferido pelo número de gravações, pois há apenas um artista em condições de enunciá-lo: Vinicius de Moraes. O *Samba da bênção* é feito desde o lugar de fala do poeta.¹⁵⁸ A participação de Vinicius, que aí faz sua estréia em palco, é o grande chamariz do público para o Encontro. O *Samba* parece feito a propósito desse espetáculo, cujo nome é celebrado no verso que pontifica: “a vida é a arte do encontro”. O tom textual dos versos é o do *magister dixit*, que situa o enunciador num lugar de poder. Mas ao mesmo tempo é profundamente impregnado dos recursos afetivos que Vinicius põe no que faz, e que adocicam o exercício do pontificado e por vezes parecem inverter a assimetria.

Samba da bênção, cuja letra completa está transcrita ao final deste capítulo, é o primeiro manifesto da estética nacional-popular. Pontuado por afirmações categóricas e verbos no imperativo, como é da lógica discursiva dos manifestos, também tem – é preciso insistir – as arestas arredondadas pelo estilo afetuoso de Vinicius e pela entoação de sua voz, seja no canto, seja na declamação. Podemos observar esse disfarce em plena operação nos pedidos de bênção, que Vinicius dirige a dezoito personalidades, quase todas do campo musical, sendo única exceção a primeira: Mãe Senhora, ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Dreyfus (1999: 85-6).

¹⁵⁷ Cf. discografia das composições de Jobim, em Cabral (1997a: 492-3, 532-3).

¹⁵⁸ João Gilberto teria percebido com clareza esse ponto, ao argumentar pela sua participação no “Encontro”, vencendo as resistências do poeta, que temia represálias do Itamaraty, cf. Cabral (1997a: 172).

¹⁵⁹ Estamos considerando que Dorival Caymmi, João Gilberto e Nonô (Romualdo Peixoto) também são destinatários desses pedidos, embora a redação dos versos não o explicita.

Nesses pedidos de bênção, lê-se textualmente um Vinicius humilde, que se submete – e portanto submete a bossa nova – à consagração por aqueles que nomina, sambistas “tradicionais” ou “autênticos”, a exemplo de Pixinguinha, Sinhô, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Cartola, Noel Rosa, Ary Barroso, Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho, Cyro Monteiro. No entanto, são de fato homenagens que o personagem mais importante da vanguarda agora consagrada, o ocupante mais prestigioso da posição mais prestigiosa do campo, faz a sambistas cuja época já passou. O poder simbólico dessa tradição está notavelmente desvalorizado em face da ascensão da estética que ora se consagra. Pode-se portanto entender que o poeta, ao pedir-lhes a bênção, de fato abençoa-os perante platéias renovadas, que surgem simultaneamente à emergência e consagração da bossa nova e que, como diz Menescal, “não estão muito por dentro do desenvolvimento da música brasileira”.¹⁶⁰ De certa forma, é através do *Samba da bênção* que essas platéias tomam conhecimento da existência ou, ao menos, da importância que se deve reconhecer nos homenageados.

Contudo – e este é o ponto –, Vinicius, com sua lista nominal de inclusões, também opera exclusões, que ficam subsumidas no pedido de bênção genérica, ecumênica, “a todos os grandes sambistas do meu Brasil branco, preto, mulato”. Vinicius reúne em si as competências de poeta-fundador da nova estética e de primeiro pontífice dessa seita: aquele que, dentre os profetas, dentre os ocupantes do núcleo denso da posição, acumula o talento artístico incontrastável e o dom da palavra. Dos que nomeia no *Samba da bênção*, os já falecidos são objeto de operação de *recorrência*.¹⁶¹ Os que estão vivos e mais ou menos atuantes tanto podem ser enfeixados sob o instituto da recorrência quanto devem ser considerados aliados nos embates que a posição move-enfrenta no campo. Não-nomeados são, por exemplo, os ainda atuantes Silvio Caldas e Aaulfo Alves, ambos opositores declarados da bossa nova, e todo o samba-canção, inclusive seu amigo Antônio Maria.¹⁶² Esses são os “desencontrados”, os que não vêm ao encontro da posição em que está situado o poeta.

O *Samba da bênção* também se caracteriza por imaginar uma comunidade e delinear-la muito além dos restritos espaços inscritos na parcela amplamente majoritária do repertório bossanovista. Essa ampliação do espaço cancional se dá em várias direções: (i) na do samba “tradicional”, seletivamente representado pelos autores e intérpretes que Vinicius considera mais significativos dessa “tradição”; (ii) na direção das religiões afro-brasileiras e especificamente na do candomblé baiano, respeitosamente referido como signo de nobreza, sob forma textual e entonacional perfeitamente antagônica à do samba *Preto Velho bossa nova*, lançado pelos Cariocas apenas dois anos antes; (iii) na direção da Bahia, com o que renova o mito da origem baiana do samba e, portanto, desvaloriza o de sua origem carioca; há duas evocações da Bahia, ao passo que o Rio de Janeiro fica apenas implícito no enunciado “meu Brasil de todos os santos, inclusive meu São Sebastião”, sendo este o santo padroeiro da cidade; (iv) na direção do Brasil, evocado três vezes, duas delas com o pronome possessivo *meu*, para sinalizar mútuo pertencimento entre o poeta e o país-comunidade, e sendo de se notar que, na última dessas evocações, Vinicius afirma *a*

¹⁶⁰ Entrevista a Mello (1976: 99), citada.

¹⁶¹ Cf. Foucault (1969: 141).

¹⁶² Cf. Castro (1990: 168, 241-2, 245).

pluralidade do Brasil, ao emendá-la ao pedido de bênção ao maestro Moacir Santos, pernambucano de nascimento:

“...não és um só, és tantos,
tantos como o meu *Brasil de todos os santos*”;

(v) na direção da negritude, talvez nunca antes enunciada na música popular brasileira de forma tão nobremente valorativa, embora sujeita à ambigüidade decorrente da circunstância de Vinicius, de fato, não ser “preto”; e (vi) na direção da “tristeza”. Para situar a significação do binômio alegria-tristeza nesses versos de Vinicius, devemos recorrer a outro enunciado seu, o já citado artigo sobre Lula Freire:

“Começando totalmente dentro do espírito da bossa-nova ‘irresponsável’ – aquela obediente ao ‘espírito do Castelinho’, com uma temática ultra ‘dolce vita’, e que teve no samba ‘Barquinho’, de Menescal e Ronaldo Bôscoli, o seu ponto mais alto e de maior categoria – Lula Freire veio pouco a pouco ganhando consistência, através de ver, viver e dar um pouco com a cabeça na parede. Aliás, o mesmo aconteceu com a maioria da ‘turma da folga’ dentro da bossa-nova. Viram os moços que *a vida* (e conseqüentemente a música) *não é brincadeira* e torceram os cravelhos de seus violões para tons mais dignos, mais graves”.¹⁶³

Castelinho é o segundo trecho da Praia de Ipanema, logo após o Arpoador. É o mais valorizado pelos jovens ipanemenses na primeira metade dos anos 60, espaço privilegiado para a prática do hedonismo, *distinto* da Praia de Copacabana, então em processo de desvalorização simbólica, e do próprio Arpoador. A crítica de Vinicius ao “espírito do Castelinho”, o qual se confunde com a idéia de “alegria”, é reiterada por Edu Lobo, que meses depois reconhece o lugar como espaço de “alienação” política. Com esses elementos, podemos compreender que o significado de “alegria” no *Samba da bênção* confina com “irresponsabilidade”, “alienação”, hedonismo (“*dolce vita*”) e ócio (“folga”). “Tristeza” é evidentemente o oposto disso: “dignidade”, “seriedade” (“tons mais graves”), “consistência”, comprometimento (“responsabilidade”) com “a vida”.¹⁶⁴

Em resumo, a letra do *Samba da bênção* opõe-se à auto-referência predominante na bossa nova, de que tratamos em seção anterior. Em vez disso, ela é quase toda alteridade, quase toda votada ao delineamento de comunidade muito mais ampla, de um Brasil que possivelmente é aí pela primeira vez explicitamente aludido e evocado em composição bossa nova. Sim: bossa nova. Porque na enunciação cancional, na colocação da voz de Vinicius nas partes cantadas, na marcação rítmica pelo violão, no acompanhamento instrumental muito discreto, em tudo aquilo, enfim, que se refere aos aspectos propriamente musicais da enunciação, o *Samba* é fiel à estética bossa nova, próxima de João Gilberto, sem ser sua imitação.¹⁶⁵ A novidade, nesse plano, é a interposição dos longos trechos declamados. Mas mesmo essa declamação é não-afetada, coloquial.

¹⁶³ Moraes (1964e). *Grifamos*.

¹⁶⁴ Contextualização do Castelinho cf. Castro (1999: 81-3). “Edu canta o que pensa”. *Jornal do Brasil*, 6 mai. 1965, cad. B, p. 5. Talvez se possa dizer que o “espírito do Castelinho” encontra sua realização cancional em *Castelinho*, de Normando Santos e Billy Blanco, cuja letra está reproduzida ao final deste capítulo.

¹⁶⁵ No disco – Moraes & Lara (D1963), o violão acompanhante é de Baden Powell, mas no espetáculo, era o de João Gilberto.

Ao mesmo tempo, a letra do *Samba* também se caracteriza por certa ambigüidade, devido à inclusão das estrofes da segunda parte declamada, em que Vinicius discorre sobre a insuficiência da beleza, na mulher. Aí, o poeta parece mudar de assunto, como se quisesse relativizar as afirmações categóricas do poema *Receita de mulher*, todo dedicado à exaltação e à exigência da beleza corporal. Há uma auto-crítica nessa tênue conexão entre a letra do samba e o poema: agora Vinicius quer ir além da valorização da “forma” da mulher, quer que ela tenha “conteúdo”, postulação que também dirige ao “bom samba”. Todavia, essas considerações sobre a mulher parecem irrupção de enunciados líricos em meio a poema épico, que “fazem sentido” porque Vinicius constrói para si e carrega permanentemente uma *persona* pública afetiva.

O “Encontro” de Vinicius, Jobim e João Gilberto tem, segundo os relatos, aplauso unânime da crítica.¹⁶⁶ Os três artistas perfilam entre os veteranos da bossa nova, assim como são veteranos os jornalistas que dominam o subcampo da crítica na imprensa, de onde costumeiramente vêm restrições à nova estética. Na fachada do restaurante, a decoração especial enuncia “Tom Vinicius João Gilberto”, mas as abordagens dos críticos costumam inverter a ordem, colocando o nome de Vinicius em primeiro lugar. Nessas apreciações, o “Encontro” parece plenamente realizado: comunhão dos veteranos com a nova estética e o inventor da “batida”. E é o *Samba da bênção* o momento mais tocante:

“Não se pode escrever apenas, pois escrevendo não se diz o que foi o êxito, o sucesso absoluto do encontro de Vinicius, Tom, João Gilberto e Os Cariocas [...]. *Vinicius de Moraes, a figura grande da apresentação, cantando e pedindo a bênção aos seus amigos de ontem e de agora* (saravá). Não sei escrever dizendo o que foi aquele encontro, vale ir ver e concordar comigo que é uma apresentação nunca vista”.¹⁶⁷

Sérgio Cabral, militante do PCB que nessa época é titular de coluna semanal em jornal diário, tem suas resistências à bossa enfraquecidas pelo *Samba da bênção* e por Baden Powell.¹⁶⁸ Estudantes universitários também se comovem e empolgam com o *Samba* e o espetáculo e publicam no jornal de uma de suas entidades matéria intitulada “Vinicius, Tom e João”:

“Na Bíblia, *no princípio era o verbo*. Mas na nova música popular brasileira, ninguém é capaz de dizer o que houve primeiro: a poesia de Vinicius, a música de Tom ou a voz de João. Quem ouve os três, é que sabe bem – nasceram juntos, como nascem as coisas inseparáveis que se precisam para viver. [...] ...cantam, tocam e comunicam o que têm a dizer. O samba, beleza e tristeza de *um povo*, na criação do poeta diplomata, do maestro de Ipanema, da timidez do menino João. Pela própria condição de se apresentarem numa casa noturna, de gente muito selecionada pelo poder aquisitivo, o grande público do samba fica preterido. Mas agora a idéia é levá-los ao Maracanãzinho, no mesmo ‘show’, para *o povo* – sujeito e objeto do samba. ‘O Metropolitano’ vai patrocinar. Obrigado aos três, saravá e a-bênção, po-

¹⁶⁶ V. Castro (1990: 10-1, 312-5), Cabral (1997a: 174, 179-84). Esses autores e Caymmi (2001; 396-8) re-produzem fotografias dos artistas no palco, da platéia e da fachada.

¹⁶⁷ Fernando Lobo, na coluna *Ronda da Noite*. *Diário de Notícias* (RJ), 3 ago. 1962, 2ª Seção, p. 2. *Grifamos*.

¹⁶⁸ Dreyfus (1999: 87-9).

eta Vinicius de Moraes, a-bênção maestro Antonio Carlos Jobim, a-bênção sambista João Gilberto. Saravá!”¹⁶⁹

Nessa apreciação entusiasmada, o redator define o começo de um novo tempo bíblico: o da emergência da “nova música popular brasileira”. Reconhece no palco do “Encontro” os três profetas desse novo tempo. Atribui, no canto, precedência à palavra: a canção serve de veículo ao que se tem a *comunicar*, a *dizer*. Embora afirme não saber o que veio primeiro na estética bossanovista – se o verso, a música ou o canto – insiste em enunciar esses elementos, por três vezes, nessa ordem: texto (Vinicius), música (Jobim), voz (João).

E já substitui o termo empregado por Vinicius – “Brasil” – por “povo”. Está se delineando a caminhada de uma parcela dos bossanovistas para a música de motivação política e social, que tornará mais profunda e orgânica a relação dessa posição no campo musical com o meio universitário em processo de politização crescente. Vinicius, acompanhando Carlos Lyra, é dos que estão fazendo essa travessia. De fato, na mesma edição do jornal estudantil, relata-se que durante os recentes debates do XXV Congresso Nacional da UNE, o CPC dos Metalúrgicos da Guanabara “foi representado por um grupo de jogral dos operários que apresentou a poesia de Vinicius de Moraes ‘Os homens da terra’”.¹⁷⁰ Tom Jobim e João Gilberto não os acompanharão nesse novo percurso. A cogitada reprise do Encontro, ampliada para o estádio do Maracanãzinho, não acontecerá. Ficará na imaginação dos redatores d’*O Metropolitano*, assim como “o morro” ainda estava mais na imaginação do que na experiência dos letristas bossa nova de 1962.

Podemos ver, então, que o momento em que a bossa nova passa de estética emergente a consagrada é também aquele em que já estão brotando na superfície dessa formação estético-discursiva as primeiras enunciações de sua primeira *contradição intrínseca*, que consiste em preservar certos elementos da entoação cancional e mudar os contornos do objeto do qual se fala. E, sobretudo, as enunciações que configuram essa contradição reafirmam a emergência da bossa nova como limite inicial do campo estético-discursivo do (seu) presente, apenas acrescentando, em relação a manifestações anteriores, o cuidado de também enunciar, como recorrência, os antecedentes que considera legítimos, agora parcialmente revigorados como sua “tradição”.

Parece-nos certo que não haveria algo definível como “bossa nova” – mesmo em definição sujeita a imprecisões – sem o concurso de um novo estilo de entoação das canções, pois é isso que, em princípio, se tenta significar com a expressão *bossa nova*. Parece-nos também certo que essa novidade não se sustentaria sem contar com novo repertório de canções, que trouxessem inscrita em sua fatura a capacidade de ressoar a nova estrutura de sentimento, que já estava “em suspensão” e portanto já dispunha de auditório em formação. Com isso, chegamos às letras, melodias, às harmonizações, aos instrumentos musicais

¹⁶⁹ *O Metropolitano*, órgão da União Metropolitana dos Estudantes. A matéria citada está na primeira das quatro páginas, não numeradas. Circulou encartado no *Diário de Notícias*, 11 ago. 1962. *Grifamos*.

¹⁷⁰ Publicado no primeiro volume de *Violão de Rua*, coletânea de poemas engajados editada pela Civilização Brasileira, distribuída pela CPC. Em <http://www.cecac.org.br/Vinicius_Homensdaterra.htm> encontra-se uma transcrição. Não conseguimos localizar esse poema em Moraes (2004).

de eleição, aos arranjos despojados. Contudo, a estreita faixa de ressonância social da bossa nova “original” tampouco seria suficiente para prover-lhe sustentabilidade, institucionalização. Para tanto, foi preciso ampliar o espectro de sua faixa social de ressonância. A isso dedica-se Vinicius nesses anos, mais que os outros. Desdobra-se em atividades: diplomata, escritor, letrista-parceiro de crescente coletivo de compositores, artista de palco, cronista, colunista de música em jornal, conferencista em universidades. Vinicius tem certamente a intuição e possivelmente tem mais clareza quanto a estar fundando não um gênero musical, mas um novo repertório.

6. *Lutas na imprensa*

Nesta seção vamos passar em revista, com brevidade, alguns embates enfrentados pelos bossanovistas na imprensa. Servem-nos para contextualizar as enunciações especificamente cancionais e compreender certos movimentos dos autores de canções. Ademais, elas fazem parte do processo de consagração da nova estética. Alguns opositores fazem à bossa nova restrição propriamente estética: reagem ao seu estilo entonacional. Há o caso de Antônio Maria, que transforma sua oposição em questão pessoal. E há a oposição mais articulada e ideológica, de José Ramos Tinhorão, nacionalista no argumento e marxista no método de análise.

Na imprensa, são mais frouxos do que hoje os limites do dizível. Argumentos *ad hominem* são comuns e não raro as notas e artigos beiram a difamação ou mesmo a praticam. Pode-se, por exemplo, publicar que Agostinho dos Santos tem “estilo derrapante, parecendo ter engolido uma bomba de sucção”. Ou dizer que “os rapazes da bossa nova” são “cabeludos e mal cheirosos”. Mas as mais frequentes críticas dirigem-se às letras bossanovistas, principalmente as de Bôscoli, e ao novo estilo de entoação do canto:

“A maioria das *letras* bossa-nova não diz nada. É um amontoado de palavras sem nexos, de sandices, de atentados gramaticais, de expressões clamando internação na ABBR. [...] É duro de se aceitar [...] um coração que é um barquinho deslizando na canção e um pato que vem caminhando alegremente e faz cuén-cuén é insuportável em qualquer língua”.¹⁷¹

O estranhamento das letras é argumento fácil, pois a lógica poética, se podemos nos expressar assim, não está obrigada à racionalidade objetiva. A cobrança desse tipo de razão à letra apenas serve para espicaçar o autor, ou como índice de que letrista e crítico, embora contemporâneos, estão operando em formações discursivas diferentes. É o que ocorre nesta nota de 1958, em que o comentarista insinua que os compositores estão sacrificando a qualidade pela quantidade:

“Tom e Vinicius, que estão produzindo sambas aos montes, fizeram o lamentável *Eu não existo sem você*, onde há uma marotíssima ‘nuvem que só acontece se cho-

¹⁷¹ Coluna “Espetáculos”, de Mister Eco (Eustórgio de Carvalho). Artigo intitulado “Pato inglês”. *Diário Carioca*, 24 nov. 1962, p. 8. As citações anteriores são do mesmo colunista e jornal, 10 nov. 1962, p. 9; 28 e 30 nov. 1962, p. 8. ABBR: Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação.

ver'. Na verdade, conforme tão bem explica o professor Jont, 'a chuva é que acontece quando há nuvem'".¹⁷²

Ao final de 1962, além de vergastar as letras, Antônio Maria explora a disjunção entre prestígio artístico e sucesso popular:

"Pior seria se os americanos entendessem as letras da 'bossa nova'. A letra do 'Pato', por exemplo. A letra do 'Barquinho'. A letra do "Obalalá". Se entendessem, assim que o cantor acabasse de cantar encostariam uma ambulância da Justiça Sanitária e levariam o intérprete. [...] Para resumir, a 'bossa nova' não faz o menor sucesso no Brasil e não fará sucesso em lugar nenhum. A 'bossa nova', em seu intimismo, isto é, em sua chatice, não consegue sequer abafar o prestígio de Nelson Gonçalves e Orlando Dias".¹⁷³

Mesmo passada a fase de maior prestígio da bossa nova, intelectuais conservadores continuam a afirmar sua estranheza, a exemplo deste enunciado de 1964, em que "bom senso" é erigido em critério de aferição de qualidade artística:

"Na chamada poesia moderna, não há metro, não há rima, e, quase sempre, não há verso nem poesia. Qualquer bobagem escrita em linhas verticais, sem sentido e sem bom-senso é um 'poema'. Tudo é poema. Admitindo-se que isso fosse literatura, seria literatura louca e sem talento. Admitindo-se que fosse poesia, seria, talvez, poesia do tempo doido em que vivemos e, portanto, poesia atômica, poesia nuclear, poesia idiota ou poesia 'bossa-nova'. E, quando essa poesia é musicada e posta no rádio ou na televisão, o mau-gosto e a insensatez atingem o absurdo".¹⁷⁴

A bossa nova tem, evidentemente, seus aliados na imprensa. A mesma *Última Hora*, em que escreve Sergio Porto, dá à bossa ampla e favorável cobertura noticiosa, inclusive na primeira página.¹⁷⁵ Sylvio Tullio Cardoso (1924-1967), titular da coluna *O Globo nos discos populares*, é apoiador incondicional. Já não contando Ronaldo Bôscoli, outros repórteres mais jovens, ainda sem prestígio no campo jornalístico e sem espaço próprio assegurado nos periódicos em que trabalham, a exemplo de Júlio Hungria, no *Correio da Manhã* ao fim de 1962, e José Luiz Albuquerque, em *Fatos & Fotos*, nessa mesma época, intervêm na defesa e promoção da nova estética.

Contudo, a relação de forças é desigual. Os oponentes escrevem todos os dias em páginas certas e posições fixas dentro da página. Estão muito mais capitalizados, o que não decorre apenas de sua antigüidade. Sergio Porto (1923-1968), com o próprio nome ou o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, é autor de um livro sobre *jazz*, escreve contos, publica crônicas de ficção que o aproximam dos cronistas mais celebrados. Está integrado nos ambientes boêmios-literários do Centro e da noite copacabanense. Comenta qualquer assunto, tem verve, a palavra lhe vem fácil, é unanimemente reconhecido como um dos jornalistas mais inteligentes de seu tempo. Atua em jornal, revista, rádio e televisão – nestes, também como redator de *scripts* humorísticos. E, sobretudo, possui mais informação sobre música

¹⁷² Comentário de Sérgio Porto, sob o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, em *Última Hora*, 1958, transcrito por Santos (2003: 132), que não precisa a data.

¹⁷³ Antônio Maria, "A verdade sobre a 'bossa nova' nos EUA". Coluna "Jornal de Antônio Maria", nº 219. *O Jornal*, 27 nov. 1962, 2º caderno, p. 3.

¹⁷⁴ Mozart Monteiro, "Poesia 'bossa nova'". *O Globo*, 23 dez. 1964, 2º caderno, p. 3.

¹⁷⁵ Por exemplo, a primeira página das edições de 18 e 19 jan. 1963.

popular brasileira do que aqueles defensores da bossa nova. Dessa posição altamente capitalizada pode dirigir a seu antagonista d'*O Globo*, que está em Nova Iorque a trabalho, farpas como esta, que exploram ponto muito sensível – o geralmente alegado compromisso dos jornalistas com a isenção e a objetividade:

“O Silvio, somente porque conseguiu ir de carona (cupinchadas no Itamarati) ao tal festival da bossa-nova, no Carnegie Hall de Nova York, foi o único crítico que não contou aos seus leitores o fracasso que foi o referido festival. Não se acanhe não, rapaz. Pode dizer que foi uma porcaria, que todo mundo aqui já sabe”.¹⁷⁶

Cardoso não está em condições de chamar seus oponentes de “rapaz”, não possui a mesma destreza, nem parece capaz de prever as jogadas seguintes, ao envolver-se em escaramuças desse tipo. Sua coluna, que não tem página fixa nem espaço determinado, num jornal mal editado e mal diagramado, é quase sempre preenchida por notinhas curtas, essencialmente informativas. É raro que desenvolva uma idéia, argumente ou mesmo faça relato de algum fôlego. Torna-se canhestro, quando quer devolver à posição oposta as farpas que recebe, como nesta pequena nota, inteiramente solta, sem preparo ou desenvolvimento:

“Impressonante a semelhança da melodia do samba ‘Ninguém me ama’ com o tema ‘Jump The Blues Away’, de Ed Lewis”.¹⁷⁷

O ambiente dessa polêmica é o rescaldo do espetáculo do Carnegie Hall, em 21 de novembro de 1962. O alvo de Sylvio Tullio é o compositor e colunista Antônio Maria, que, tanto quanto Sérgio Porto, atua em várias frentes e que também o criticara há pouco:

“...lendo a reportagem de Sylvio Tullio Cardoso, contando suas andanças em Nova York. Parece a carta de um ginásiano em férias, à sua mãezinha”.¹⁷⁸

Mas Antônio Maria (1921-1964), jornalista, dirigira-se ao jornalista. E Cardoso responde ao compositor. O compositor Antonio Maria vem de alcançar certa notoriedade internacional para essa mesma *Ninguém me ama*, gravada em 1959, em espanhol, por Nat King Cole, e *Manhã de Carnaval*, projetada na trilha sonora de *Orfeu do Carnaval*. Talvez a imputação tenha alcançado a parte mais sensível da vaidade intelectual do jornalista-compositor, tenha ameaçado a sua “legitimidade”. Sua reação é violenta e já não mira o colega. Em vez disso, alveja muito mais alto: o compositor Antonio Carlos Jobim, em cuja obra aponta seis casos de plágio.¹⁷⁹

Nesse momento, Jobim está começando a obter sucesso nos EUA. O elepê com a gravação instrumental de *Desafinado*, pelos jazzistas Stan Getz e Charlie Byrd, entrara na parada de sucessos populares da revista *Billboard* em setembro. Agora, em janeiro, chega

¹⁷⁶ Coluna de Stanislaw Ponte Preta, *O Jornal*, 29 nov. 1962, 2º caderno, p. 2. A coluna tem uma seção intitulada “Crítica dos críticos”. Na edição de 22 nov. 1962, mesmo jornal, caderno e página, há outra flechada na competência jornalística do colunista de *O Globo*.

¹⁷⁷ *O Globo*, 15 dez. 1962, p. 10.

¹⁷⁸ “A verdade sobre a ‘bossa nova’ nos EUA”, cit. Transcrevemos apenas a parte mais ferina do comentário.

¹⁷⁹ “Jornal de Antônio Maria”, eds. 260, 261, 263 e 266. *O Jornal*, 22, 24, 26 e 30 jan. 1963, 2º caderno, p. 3. Em Maria (1957: 95), ele refere-se à sua autoria de *Ninguém me ama* como “minha legitimidade”, em cuja defesa seria lícito “magoar muito” qualquer opositor.

ao segundo lugar. Em dezembro, um segundo álbum bossa nova de Getz, com duas composições de Jobim, juntara-se ao anterior nessa lista.¹⁸⁰ Cronista profissional de música, Antônio Maria deve estar informado dessa escalada. De resto, já testemunhara a ascensão de Jobim no Brasil, tornando-se, a partir de 1958, o compositor de maior prestígio no campo da música popular. Maria, que tivera em 1952-5 seu período de fastígio e cujo sucesso mais recente é *O amor e a rosa* (1960),¹⁸¹ percebe que sua fase de dominação do campo está passando. Mesmo o jornal em que escreve tem pouco prestígio. Essa sua reação à notinha de Sylvio Tullio e a possíveis provocações feitas nos últimos meses por outros bossanovistas – principalmente Ronaldo Bôscoli – é ao mesmo tempo lógica e, em certa medida, desesperada, “irracional”. Mas não é isenta de efeitos sobre a posição vitoriosa. Antônio Maria é “adversário muito difícil”.¹⁸² Cinco dos seis alegados plágios teriam por fonte composições populares norte-americanas. Desses cinco “plágios”, três parecem ter carregado desde aí o estigma da imputação: ficarão sem cumprir carreira internacional, o que não é comum para a produção jobiniana de 1959 em diante.¹⁸³

Esses contestadores da bossa nova – Mister Eco, Sergio Porto, Antonio Maria e Mozart Monteiro – não formam um conjunto articulado. Têm pontos de contato em alguns aspectos de suas críticas, mas elas são mais dispersas do que congruentes. Todos respeitam Vinicius de Moraes e são por ele de algum modo enfrentados. Vinicius, destacado sonetista a cuja obra metro e rima não são propriamente estranhos, é amigo e herdeiro do poeta e músico Jaime Ovalle (1894-1955), cuja “nova gnomonia”, que viera à luz em entrevista de Ovalle a Vinicius, publicada em 1953, classifica a humanidade em cinco tipos de pessoas, cada qual regido por seu “anjo”. O anjo dos “mozarlescos” vem a ser exatamente Mozart Monteiro. A homenagem é ambígua. Na gnomonia ovalleana, os mozarlescos são donos de “espírito geométrico” e tendem à mediocridade.¹⁸⁴ De resto, nesse texto de 1964, Mozart Monteiro, mais que conservador, é retrógrado. Suas restrições à poesia contemporânea são tão ultrapassadas que é como se ele estivesse fora do campo literário. Por isso seu comentário, que não chega a constituir artigo, é publicado n’*O Globo*, vespertino desprovido de prestígio intelectual em 1964, e não nos suplementos do *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* ou mesmo *Diário de Notícias*.

De Sérgio Porto/Stanislaw, Vinicius dirá simplesmente:

“O Stanislaw é uma espécie de leão-de-chácara da bossa velha”.

Esse comentário jocoso é feito na televisão, ao vivo, em programa de que ambos participam, lado a lado, como entrevistados.¹⁸⁵ Embora pareça, não há propriamente ofensa irreparável. São amigos, participam da mesma roda de boemia e, com exceção da bossa

¹⁸⁰ Maggin (1996: 211, 213).

¹⁸¹ Sucessos de Antonio Maria, cf. Severiano & Mello (1997: 293-4, 299-300, 308, 316; 1998: 31, 42-3).

¹⁸² Para desavenças com Bôscoli, cf. Santos (2006: 91-2). Para o desprestígio do jornal, Cabral (1997a: 204).

¹⁸³ São elas: *Demais*, letra de Aloysio de Oliveira, *Este seu olhar*, só de Jobim, e *Eu sei que vou te amar*, com Vinicius. As outras duas são *Dindi* (com Aloysio) e *Samba de uma nota só* (com Newton Mendonça). Todas foram lançadas em 1959.

¹⁸⁴ Castello (2002: 120-1), que também informa que a entrevista saiu em *Flan*, suplemento de *Última Hora*.

¹⁸⁵ Ponte Preta (1963). A mesma expressão, dirigida genericamente aos adversários da bossa nova, é empregada por Vinicius em “BN vende milhões”: *O Cruzeiro*, 9 fev. 1963, p. 93.

nova, devem ter opiniões confluentes em quase tudo. O mesmo se dá com Antônio Maria, que chama Vinicius de “Poesia” e em troca é chamado “meu Maria”. O jornalista-compositor manifesta, ao longo de mais de dez anos de convívio, grande estima pessoal e respeito artístico pelo poeta. E após sua catilinária sobre os supostos plágios de Jobim, dedica toda uma edição do seu “jornal” para, entre juras de humildade, reafirmar esses sentimentos.¹⁸⁶ Para esses críticos, a participação de Vinicius na bossa nova faz parte das poucas virtudes que a “salvam” do completo desvalor. O poeta é o selo de qualidade que lhes impede de declarar a completa falência estética do novo estilo.

Diferente é a contestação de José Ramos Tinhorão, que recorre a abordagem de feitiço sociológico e procura lastrear seu ponto de vista em determinado entendimento da dinâmica da produção cultural na sociedade de classes. Tinhorão aprofunda e sistematiza o exercício do papel de pesquisador da música popular, fundado pelos “folcloristas da cidade”: Almirante, Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel.¹⁸⁷ Seus antecessores haviam principalmente reunido e organizado informações e documentos sobre a prática da música popular e se dedicado à sua valorização como expressão da nacionalidade brasileira. Filiado ao PCB e leitor ortodoxo de Marx, Tinhorão faz pesquisa, como os antecessores, mas avança na análise, à luz da idéia de luta de classes. E é movido por programa que, não coadunante com aquela ortodoxia, preconiza a comunhão cultural de parcelas das “camadas sociais” da classe média com “o povo”.

Em 1962, ele está publicando no *Jornal do Brasil* uma série de extensos artigos de enfoque histórico-sociológico, sob a retranca “Lições de samba”, que tanto podem remontar a tema do séc. XIX ou de décadas anteriores quanto a tema atual. O capítulo XVII da série é dedicado à bossa nova. Nele Tinhorão explora a mesma disjunção que será apontada por Antônio Maria no início do ano seguinte: a bossa nova ressoa em público restrito, não obtém sucesso popular. Mas, diferente de Maria, a abordagem do pesquisador é desarmada de sentimentos pessoais.

Ele aplica-se no primeiro terço do artigo a demonstrar a existência de “paralelismos” entre Noel Rosa, João de Barro e seus amigos e colegas do conjunto Flor do Tempo, em 1930, e os jovens bossanovistas de 1960. O fundamento do “paralelismo” seria o fato de ambos os grupos “fazerem parte de novas camadas de classe média” nas respectivas épocas. Por esse raciocínio, o samba da Vila Isabel de 1930 é “paralelo” à bossa nova de Copacabana de 1960. Ambos são “estilizações” da mesma música de origem popular: a batucada. Contudo, enquanto o “samba noiesco” de 30 anos antes “atingia o povo” e continuava vivo 25 anos após a morte do compositor da Vila, a bossa nova “não consegue ultrapassar o estreito círculo da camada [social] que o produz”. Com isso, o novo estilo já “apresenta sintomas, senão de envelhecimento, ao menos de mesmice, menos de cinco anos depois de iniciado o movimento”. E a razão dessa dificuldade estaria na diferença das condições de convívio social dos dois grupos socialmente equivalentes, porém assíncronos:

¹⁸⁶ “Jornal de Antonio Maria” nº 267: “Carta grande a Vinicius”. *O Jornal*, 31 jan. 1963, 2º cad., p. 3. Para a intensa amizade entre Vinicius e Maria, v. Castello (2002: 155-8), Maria (1957: 75), Moraes (1953, 1964a).

¹⁸⁷ A expressão é de Enor Paiano (1994: 62-70), que caracteriza e situa, social e cronologicamente, a atuação desses pesquisadores.

“Noel Rosa e seu grupo viviam em um tempo em que as classes baixa e média, embora já o suficientemente distanciadas, a ponto de não se confundirem, coexistiam, por assim dizer, em uma mesma área urbana, por efeito da proliferação dos cortiços e das casas de cômodos, que apareciam ao lado das casas das boas famílias. Essa *promiscuidade vitalizadora* – desaparecida, principalmente em Copacabana, depois de 1945, com a invasão dos edifícios de apartamentos – permitia aos moços filhos de família, desde as brincadeiras da infância, entrar em contato com os meninos filhos de pobres – os pretos e mestiços que, afinal, detinham, por assim dizer, *a chave folclórica* das festas e ritmos populares: as pastorinhas, os ranchos, os blocos (que já se transformavam, àquela época, em escolas de samba), e, finalmente, o próprio samba”.

Graças a esse substrato comum na etapa infantil de suas formações é que teria sido possível a jovens de classe média dos anos 30, depois de profissionalizados, compor sambas em parceria “com os componentes das camadas mais baixas, como foi o caso de Noel Rosa, fazendo sambas com Ismael Silva”.

Não é o caso, agora, de explorar as numerosas questões que esse enunciado suscita, da teoria social que o informa, das relações culturais entre classes sociais, influências recíprocas, legitimidade, etc. Essa discussão ficará melhor situada no próximo capítulo. Cumpre por enquanto compreender sua lógica argumentativa e observar suas conseqüências no campo. A seguir, ainda no mesmo artigo, Tinhorão propõe encaminhamento para o problema do identificado isolamento dos bossanovistas:

“...não seria uma solução para *os rapazes mais bem intencionados da atual bossa nova* romperem a barreira das classes, aproximando-se dos compositores populares, como eles *alijados do rádio e do disco pela mediocridade comercial*? Quem sabe, então, poderíamos conhecer esta coisa revolucionária que seriam os sambas de duplas como Carlos Lira e Nelson **Cavaquinho**, João Gilberto e **Cartola**, Tom Jobim e Ismael Silva, etc.”¹⁸⁸

Tinhorão sabe o que está dizendo ao distinguir, entre os bossanovistas, “os rapazes mais bem intencionados”. Carlos Lyra, também filiado ao PCB, aceita a sugestão e, entrevistado um mês depois por Sérgio Cabral, que milita no mesmo partido e é titular de coluna especializada no mesmo jornal, declara a iminência da morte da bossa nova, “por inanição, por falta de conteúdo”, e afirma sua disposição de passar a compor em parceria com Zé Kéti, Nelson Cavaquinho “e outros indispensáveis a qualquer movimento por uma música popular brasileira *autêntica*”. Sem deixar dúvida de que adota o programa sugerido por Tinhorão, explicita:

“Assim como Noel, um pequeno burguês ex-estudante de Medicina, tirava *o conteúdo* dos seus sambas *do povo* e os entregava com o seu talento, nós, rapazes da Zona Sul, podemos fazer o mesmo, pois talento não nos falta”.¹⁸⁹

Pouco depois, Lyra registra em cartório sua titularidade sobre o termo “sambalanço” e passa a dar por consumada a morte da bossa nova:

¹⁸⁸ Tinhorão (1962). *Grifos* nossos, negritos na origem.

¹⁸⁹ “Carlos Lira: a bossa nova está morrendo por falta de conteúdo”. *Jornal do Brasil*, 24 mai. 1962, caderno B, p. 6. *Grifamos*.

“Sambalanço, nome que [Lyra] registrou para seu *uso* e abuso *exclusivo* é [...] uma espécie de reação à bossa nova, que por ser um movimento de elite *morreu*. Faltou penetração popular. Letras muito poéticas e subjetivas e a grande influência do *jazz* contribuíram para o seu *fracasso*. Havia *excesso de uma intelectualidade* que o povo ainda não podia alcançar”.¹⁹⁰

“A bossa nova *estava destinada a viver pouco tempo*. Foi um movimento de renovação musical necessário. Trouxe grande modificação formal quanto a ritmo, harmonia e melodia, mas não alterou o conteúdo das letras. Apenas encontrou uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconseqüentes que vinham sendo ditas há muito tempo”.¹⁹¹

Há decerto ironia nessas enunciações, sobretudo na última, publicada às vésperas do embarque do compositor para participar do “festival de bossa nova” em Nova Iorque. Mas o que se percebe com toda a nitidez é, muito literalmente, a luta simbólica: Lyra cria um nome com a declarada intenção de fazê-lo sucessor da expressão *bossa nova*. Para que o novo termo triunfe, é objetivamente preciso “matar” o rótulo anterior. A luta pelo significado de “bossa nova” vai se prolongar pelos anos seguintes, até fixar-se o termo “mpb”.

Aqui, importa-nos registrar que Lyra não está sozinho. Há uma articulação de intelectuais, em sua grande maioria vinculados ao Partido Comunista Brasileiro, empenhados em imprimir nova direção à estética dominante no campo da música popular. Na posição da bossa nova, Vinicius de Moraes, também filiado ao Partido e empenhado no apoio ao Centro Popular de Cultura, acompanha Lyra na busca do rumo novo, como deixa claro nos versos que dedica ao parceiro no *Samba da bênção*:

“A bênção, Carlinhos Lyra
Parceirinho cem por cento
Você que *une a ação ao sentimento*
E ao pensamento”.¹⁹²

Mas, se há uma “política de partido”, não é monolítica em todos os procedimentos. Vinicius não acompanha o “parceirinho” na declaração de óbito da bossa nova. Por outro lado, o fato de Lyra registrar como propriedade particular sua o termo com que pretende batizar a nova estética, ao mesmo tempo que, com ela, se propõe a integrar projeto coletivo de largo alcance – “revolucionário” – dá-nos a medida das ambigüidades e incertezas desse momento de pré-emergência da contradição intrínseca nacional-popular, tanto quanto das contradições pessoais de um dos principais atores engajados na requalificação da posição de prestígio no campo da música popular. Entendemos que esta é outra manifestação do mesmo tipo de ambigüidade e incerteza – ser individual? ser coletivo? – que faz Vinicius intercalar estrofes líricas no poema épico do *Samba da bênção*.

¹⁹⁰ Texto de Edla Carla, sobre entrevista concedida por Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros: “Eles querem revolucionar a música popular brasileira”. *Diário de Notícias* (RJ), 12 ago. 1962, 4ª Seção, p. 2. *Grifamos*.

¹⁹¹ Carlos Lyra, em “Carlinhos, o grande”. *Correio da Manhã*, 4 nov. 1962, 5º caderno, p. 1. *Grifamos*.

¹⁹² Para a filiação de Vinicius de Moraes ao PCB, cf. Castello (2002: 380). Desenvolveremos abordagem desse tópico na 4ª seção do próximo capítulo.

7. *Matriz cultural da bossa nova*

Os numerosos exemplos de apagamento de repertórios e de adaptação das canções que conseguem ultrapassar esse apagamento, todos dirigidos à recusa do “dramalhão” – na letra e na entoação do canto; todos orientados para a eliminação ou forte esmaecimento do sentimento de culpa na relação amorosa; de banimento dos temas do desprezo, do abandono, da solidão irremediável e desesperada; de rebaixamento, enfim, do tema do sofrimento tendendo à passividade masoquista, tão presente e tão central no repertório da fase do samba-canção de 1952-7; e de pronunciada redução da assimetria entre as posições do eu e do você, ou do eu e do ela/ele, na representação cancional da relação amorosa; o próprio declínio dos artistas identificados ao repertório e à entoação sobrepujados; são enfim, todos eles, sinais inequívocos de mudança na estrutura de sentimento inscrita na canção típica da posição de prestígio artístico no campo da música popular brasileira, a partir da emergência e consolidação da bossa nova.

Na bossa nova, contenção das emoções e contenção da entoação cancional evoluem de mãos dadas. Sabemos, com Norbert Elias, o quanto a contenção – educação do corpo, educação do espírito – está associada aos processos de distinção, ao longo do que esse autor chamou de “processo civilizatório”. E assim é também com a bossa nova, cujos procedimentos distintivos são enunciados com muita nitidez por seus principais atores. É portanto coerente que, objetivamente situados na periferia do capitalismo, os bossanovistas, enfeixados no “nós” de seu intenso e restrito convívio musical, sintam-se mais cosmopolitas, mais modernos, mais civilizados do que o seu “eles”. Sua disposição distintiva afasta-os tanto da trágica dramatização do samba-canção abolerado quanto da euforia ruidosa do “samba tradicional”, objetos de explícita recusa ou estranhamento. O discurso cancional da bossa nova isola-se narcisisticamente, por um tempo, em estreita faixa litorânea; desliga-se, em suas cogitações temáticas e escolhas entonacionais, do que sugerimos ser “o continente”. Não quer o “exótico”, não quer o “agrícola”, a “matéria-prima”, os “temas típicos do subdesenvolvimento”, motivos de vergonha.

Só causa vergonha o que de fato se é, sem querer ser. Sustentar por algum tempo essa posição ambígua, tendencialmente instável, depende da existência de condições peculiares, o que nos conduz à questão da matriz cultural que enseja o acontecimento da bossa nova.

Retomemos a idéia apresentada no primeiro capítulo. Dependendo de diversas variáveis, que operam peculiarmente em cada associação de (i) formação social, (ii) tempo e (iii) lugar, o consumidor de entretenimento cultural dispõe de certo número de opções: ouvir rádio, ver televisão, ouvir discos, ler livros, ir ao cinema, ao teatro, ao balé, ao baile, ao concerto, ao salão de arte, ao museu, ao circo, resolver problema de palavras-cruzadas etc. Já podemos ver aí algumas variáveis: o acesso a cada opção depende (i) de sua oferta, (ii) da facilidade de se chegar a ela, (iii) dos recursos de cada consumidor, sejam eles (iii_a) financeiros, sejam, principalmente, (iii_b) os simbólicos, que se inscrevem na formação de cada um e conformam seus hábitos, estruturam suas disposições para a fruição cultural.

Não obstante esse pré-condicionamento inscrito no hábito cultural de cada um, existem de fato, no tipo de sociedade de que estamos tratando – de população relativamente jovem e localizada em cidades médias e grandes, sobretudo da região Sudeste ¹⁹³ – leques de opções para os consumidores-fruidores. Disso decorre que há competição entre os produtores das diferentes opções ofertadas. O êxito da televisão implica algum recuo do rádio, por exemplo. A competição também pode instalar-se no âmbito de determinado meio de formatação-distribuição. No rádio e na televisão, podem competir a música, a dramaturgia – que na tevê desdobra-se em novelas, séries, filmes –, o programa humorístico e outros.

Mas, são relativamente porosas as fronteiras que separam os diferentes campos que compõem a esfera cultural: a peça teatral pode ser adaptada em filme, o filme pode ser exibido na televisão, a televisão pode divulgar o lançamento do filme e a estréia da peça etc. Portanto, há possibilidade de cooperação. Mesmo que na análise de cada feito cooperativo se possa discernir o campo dominante e os dominados, é também de se notar e tomar em consideração o caráter simbiótico dessas cooperações, que funcionam como trocas de prestígio ou investimentos recíprocos de capital simbólico.

O que chamamos tentativamente de matriz cultural é (i) o conjunto dos campos, (ii) as relações de dominação entre eles e (iii) o jogo de competição-cooperação no qual essas relações se expressam. A matriz está constituída em cada momento histórico de uma formação social e é submetida a permanente transformação. A transformação não se dá a “velocidade” constante. Assim como os demais fenômenos históricos, está sujeita a diferentes “acelerações” e “viscosidades”.

QUADRO 6
Esboço de modelo de matriz cultural

Classes	Meio de Difusão						
	rádio	tevê	disco	filme	livro	teatro	gal.arte
Público A	xxx	xxx	xxx	xxx	—	—	—
Público B	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	—	—
Público C	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	—
Público D	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx
Público E	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx
Público F	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx

No Quadro 6, esboçamos, sempre tentativamente, o que seria parte do modelo de matriz cultural. Temos aí os cruzamentos de alguns meios de difusão cultural com seis classes hipotéticas de públicos. Para cada classe de público, indicamos graficamente até quatro graus de intensidade-freqüência de relacionamento com os meios, assim representa-

¹⁹³ Conforme concluímos no *Apêndice estatístico*.

dos, do mais alto para o mais baixo: **xxx**, xxx, xxx, —, sendo que o último sinal indica inexistência de relacionamento.

A matriz hipotética representada no Quadro 6 é bidimensional. Para construir modelo realista, seria preciso adicionar a terceira dimensão, na qual distribuiríamos posições de enunciadores-produtores. Com esse passo, chegaríamos mais perto de representar a matriz cultural da formação social em seu conjunto.

Contudo, nesse nível de generalização, isto é, contemplando todas as classes de público, todos os meios de difusão e todas as posições de enunciação, ela teria em nosso caso valor limitado. Para torná-la mais precisa em sua capacidade analítica, deveríamos detalhar mais os meios de difusão relacionados ao fenômeno que queremos estudar. Por exemplo, no caso da música popular, acrescentaríamos uma ou mais colunas para diferentes tipos de ambientes de apresentação de música ao vivo, que a observação do campo indicasse serem socialmente significativos. Também poderíamos desdobrar a coluna “disco”, para representar outros suportes do som gravado. Igualmente poderíamos desdobrar a coluna “rádio”, para representar diferentes perfis de emissoras. O importante é que a matriz configurada no estudo, “colocada no papel”, procure representar adequadamente as distribuições e relações de fenômenos que o pesquisador for capaz de identificar na formação social.

Poderíamos, por fim, configurar a matriz de uma determinada posição no campo. Para tanto, identificaríamos a(s) classe(s) de público em que a produção oriunda dessa posição obtém ressonância. Em seguida, verificaríamos os meios pelos quais esse público entra em contato com tal produção, ou seja, as interseções público/meio. Em terceiro lugar, deveríamos levantar informações que permitissem escalonar essas interseções segundo os graus de intensidade-frequência do relacionamento entre o público e o meio. Se chamarmos as interseções representadas por **xxx** de *pontos quentes*, a matriz dessa posição seria primordialmente constituída, no quarto passo, pelo conjunto dos seus pontos quentes. Nesse quinto procedimento consistiria em identificar as relações de cooperação-competição existentes entre esses pontos, já que essas relações podem proporcionar ganhos à posição. Tais ganhos tendem a ser maiores quanto mais dominante for a participação da produção dessa posição nos eventos que dão corpo à interseção.

Por exemplo. Se a música de estilo bossa nova é empregada na trilha sonora de um filme, mas apenas como fundo musical, e só como elemento de caracterização do “clima dramático” de algumas cenas, diríamos que a música foi dominada pelo filme. Ela está esmaecida, o espectador menos atento ou menos disposto à apreciação musical pode sequer percebê-la. Se, ao invés, há apresentação de composições inteiras e se a organização do discurso fílmico valoriza tais apresentações, destacando-as e até tornando-as marcantes, e portanto dando ensejo a que o público tome plena consciência delas, se familiarize com elas, então diremos que o filme serve à música. Se a estética desse filme é congruente com a bossa nova, isto é, se o filme tende a ressoar aproximadamente no mesmo público que é capaz de apreciar a estética bossa nova, sua contribuição a essa estética musical é mais positiva do que na hipótese de incongruência. Se, sobre as condições precedentes, o filme alcança grande cobertura do público que aprecia ou é potencialmente capaz de apreciar a bossa nova e “marca época”, diremos que ele deu o máximo de contribuição que um filme

pode dar à capitalização da posição bossanovista. E, finalmente, se em vez de fazer-se presente apenas em um filme, a música bossa nova comparece com certa frequência a filmes que atendam aproximadamente a esses graus de solidariedade estética, participando assim da posição de prestígio no campo cinematográfico, diremos que chegou-se ao máximo de reforço que o campo cinematográfico pode prover à posição bossanovista.

Não há propriamente “campo cinematográfico” no Brasil de 1958-62: produção autônoma e numerosa de filmes, com clara distinção de posições estéticas em luta por prestígio etc. A fruição de filmes é amplamente condicionada pela oferta de produção estrangeira. Levando em conta essa defecção, pode-se identificar casos isolados de cooperação musical-cinematográfica, seja em filmes brasileiros, seja internacionais. O filme que chega mais perto de cumprir programa de efetivo apoio à bossa nova é o franco-italiano *Orfeu Negro* (1959), adaptação da peça musical de Vinicius de Moraes, que projeta a nova música brasileira no exterior e, por essa via indireta, transparente-espelular, de alguma forma contribui para a valorização da nova estética no Brasil, embora o olhar estrangeiro, inscrito no discurso filmico, tenha sido aqui recebido com estranheza.¹⁹⁴ Nessa narrativa, a música desempenha por assim dizer papel central. *A felicidade* e, principalmente, *Manhã de carnaval* recebem em *Orfeu* tratamento musical bossanovista e são apresentadas tanto como parte inseparável da narrativa quanto com o destaque que as valoriza e permite ao espectador discerni-las no conjunto da trilha musical e reconhecê-las fora da sala de projeção.¹⁹⁵

Nos filmes brasileiros dessa época, artistas e repertórios da bossa nova comparecem por vezes, mas principalmente em chanchadas, como intervenções incidentais, enxertos, de acordo com a receita desse tipo de filme, em que números musicais, sem qualquer relação com a linha dramática, são inseridos na enunciação filmica para separar esquetes cômicos. É o caso de Sylvia Telles cantando *Se é tarde me perdoa*, de Lyra e Bôscoli, em *Marido de mulher boa* (1960), filme protagonizado pelo humorista Zé Trindade; de Carlos Lyra cantando sua *Maria ninguém*, em *Pistoleiro bossa nova* (1959), protagonizado por Ankito e Grande Otelo, e mais ainda *Mr. Golden*, em *Um candango na Belacap* (1961), com os mesmos comediantes. Neste último, a inserção do quadro musical de Lyra não apenas parece-nos artificial quanto sua entoação audiovisual se afigura inteiramente estranha e incongruente com a do filme, como se fora um anúncio da gravadora Philips inserido *a posteriori* na edição da película.¹⁹⁶ Mais compatível com a bossa nova é a participação de Bonfá, Gilberto e Jobim, no papel deles mesmos, na produção ítalo-franco-brasileira *Copacabana Palace* (1962), cujo estilo remete à “temática ultra *dolce vita*” de que falaria Vinicius em 1964.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Veloso (1997: 252-3; 2000), Cabral (1997a: 109-13), Perrone (2002).

¹⁹⁵ Vimos-ouvimos Camus (D1959).

¹⁹⁶ Vimos-ouvimos Farias (D1961).

¹⁹⁷ A cena de Sylvia Telles pode ser vista em <<http://www.youtube.com/watch?v=4it8IEDW6UQ>>. Acesso em: 6 mai. 2007. *Mister Golden* foi composta para a peça nacionalista *Um americano em Brasília*, de Chico de Assis e Nelson Lins e Barros. V. cena de Luiz Bonfá, João Gilberto e Antonio Carlos Jobim em *Copacabana Palace* em <<http://www.youtube.com/watch?v=iNuMoVqKEuE>>. Acesso em 11 set. 2006.

É inegável que essas participações, em alguns casos patrocinadas pela gravadora Philips, contribuem para a visibilidade desses artistas e o conhecimento de seus repertórios. Mas, mesmo que encontremos outros casos semelhantes de cooperação entre artistas da bossa nova e produção de filmes, ainda assim seriam poucos itens na pauta cinematográfica ofertada aos espectadores brasileiros nesse quinquênio. Em conclusão, seria demasiado afirmar que existe solidariedade estética entre a posição da bossa nova e a produção cinematográfica brasileira em 1958-62. A bossa nova se apresenta como novidade, mirando o futuro; a chanchada, além de popularesca, é o passado que ainda sobrevive. E os filmes estrangeiros que valorizam a bossa nova são muito poucos.

Fizemos, ao longo deste capítulo, numerosas menções à participação de artistas vinculados à bossa nova em programas de televisão: Sylvia Telles e Candinho, Agostinho dos Santos, Alaíde Costa, Sérgio Ricardo, Nara Leão, Geraldo Cunha, Nana e Dori Caymmi, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto. Nenhum dos relatos em que as informações foram recolhidas permite entender que tais participações tenham sido decisivas para a capitalização dos participantes. A temporada de aproximadamente um ano do maestro Antonio Carlos Jobim à frente da orquestra do programa *Noite de Gala*, na TV Rio, em 1957-8, sequer é mencionada por seu biógrafo Sérgio Cabral. Nara Leão participou, nos primeiros meses de 1960, do programa apresentado por Sérgio Ricardo na TV Continental. Mas nas entrevistas que concedeu depois de tornar-se conhecida, datava o início de sua carreira artística de março de 1963, ao participar de espetáculo apresentado no Bon Gourmet, desprezando assim o anterior engajamento televisivo. Mesmo o possível sucesso do programa *O bom Tom*, que Jobim protagonizou na TV Paulista, aproximadamente de maio a novembro de 1960, que comparece a vários relatos e que teria alcançado o segundo lugar na classificação por audiência, deixa inexplicada sua descontinuidade.¹⁹⁸ O que se pode concluir desses dados é que, em 1958-62, a televisão não é espaço de consagração artística no campo da música popular, situando-se certamente em posição hierárquica inferior à das casas noturnas mais importantes.¹⁹⁹

E é nestas que os bossanovistas têm seus mais dedicados lugares de enunciação. Casas noturnas com música ao vivo são suficientemente numerosas e segmentadas, tanto no Rio quanto, logo depois, em São Paulo, para reservarem à nova estética espaços em que possa reinar. Elas são ao mesmo tempo muito próximas, em termos de localização e de estrato social da clientela, e relativamente variadas, no que toca aos gêneros e repertórios musicais que albergam. Já vimos que algumas funcionam como laboratório de desenvolvimento de novas formas de enunciação, especialmente se o que se busca é solução cosmopolita, que possa ser qualificada de “moderna”. Há hierarquia entre as casas noturnas. No conjunto que elas formam, tanto cabem artistas consagrados, que atraem público abastado e proporcionam cachês elevados, quanto artistas cuja carreira profissional está começando, e que poderão ou não se consagrar em outros espaços de enunciação musical, como o rádio, a televisão (mais tarde), o disco. Essa diversidade permite aos bossanovistas cum-

¹⁹⁸ Fiamos-nos em Cabral (1997a: 164-5) para fixar o período em que o programa foi ao ar. Castro (1990: 218) e Jobim (1996: 105-6) informam 1959, mas nos parecem confusos no seqüenciamento dos relatos.

¹⁹⁹ Cabral (2001: 48, 60), Ricardo (1991: 130).

pirir no âmbito da noite carioca, quase exclusivamente em Copacabana, parte de seu processo de capitalização.²⁰⁰

Todavia, o ambiente das casas noturnas não bastaria. Não é por acaso que o momento zero da bossa nova costuma ser identificado à gravação de um disco de João Gilberto. Chegar ao disco, já vimos isso com clareza, é o ponto de passagem da situação ainda descapitalizada do artista “em suspensão” para a de possível consagração e “sedimentação”. A indústria fonográfica está passando por transição tecnológica nesse período. E a bossa nova é compatível com a nova tecnologia, o disco de microsulco.

O disco opera em associação com o rádio. Vimos como a intervenção de radialistas paulistanos é decisiva para o êxito comercial do primeiro disco bossa nova de João Gilberto. O impulso inicial de sua divulgação radiofônica é muito localizado, amplamente minoritário no dial. O que lhe proporciona audibilidade é o avanço da segmentação da audiência, graças ao qual determinado público pode *focar sua atenção* apenas naqueles horários e emissoras cuja programação ressoa em sua sensibilidade. O rádio está passando pela transição que (i) instala, em 1958, a primeira emissora com “jeito FM”, embora ainda transmita em AM, e que (ii) em 1962 já vê caracterizar-se a decadência do dispendioso programa de auditório, mercê da perda de arrecadação publicitária da mídia radiofônica, em favor da televisão. Essa alteração das condições econômicas favorece a progressiva adoção dos muito mais módicos programas musicais à base de reprodução de discos.²⁰¹

Numerosa é a produção de autores da bossa nova para peças teatrais, especialmente de Carlos Lyra, mas pequeno ou mesmo quase nulo é o prestígio que essa cooperação traz à posição no campo musical, no período de emergência e consagração do novo estilo. O feito mais bem-sucedido, *Orfeu da Conceição* (1956), é anterior à emergência da bossa nova. O musical *Pobre menina rica* (1963), de Lyra e Vinicius, é realização tardia. Foi apresentado em duas pequenas temporadas, sem causar o mesmo impacto de *Orfeu* na esfera cultural: a estória tem menos substância e consistência, os teatros são menos prestigiosos, não há um Niemeyer assinando o cenário, nem um Scliar prestando “consultoria plástica à produção”. É, em suma, projeto bem menos ambicioso. Mas rende um rosário de composições de presença duradoura no repertório e, pouco depois da estréia no palco e em disco, um dos primeiros grandes sucessos da estética nacional-popular, já em 1964-5: o xaxado *Pau-de-arara*, também conhecido como *Comedor de gilete*.²⁰²

Em teatro, Carlos Lyra é prolífico. Faz música para, entre outras, três peças próximas ou integrantes das propostas e realizações do Centro Popular de Cultura: *A mais valia*

²⁰⁰ Descrições da variedade de casas noturnas de Copacabana, escritas por Antônio Maria ou baseadas em suas crônicas, estão em Matos (1997: 17-9) e Santos (2006: 64-76).

²⁰¹ Santos (2003: 152), Mello (2003: 31-4).

²⁰² Severiano & Mello (1998: 88-9). Conforme Cabral (2001: 60, 66), a primeira apresentação pública de parte das composições de *Pobre menina rica* deu-se no Bon Gourmet, no final de março de 1963, em espetáculo produzido por Aloysio de Oliveira, sob o nome *Trailer*. A apresentação completa ocorreu em curta temporada no final de novembro do mesmo ano, no Teatro Maison de France, no Castelo. O sítio virtual de Carlos Lyra, em <<http://www.carloslyra.com/>>, opção “Cronologia do autor” no menu “Biografia”, informa sobre outra temporada, no Teatro de Bolso, no Leblon, em 1964. Acesso em 7 jul. 2006. Castello (2002: 226), afirma que o musical veio a ter a primeira “montagem completa” apenas em 1991.

vai acabar, seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho, *Um americano em Brasília*, do próprio Lyra, Chico de Assis e Nelson Lins e Barros (não encenada) e *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis, todas em 1961. Porém, a grande maioria das composições feitas para essas e outras peças esgota a carreira nas próprias encenações, quando ocorrem. Elas mais servem ao propósito da peça do que se servem da encenação para auferir prestígio no campo da música popular. E, para ser exato, não se sustentam fora do entrecho dramático. Bem poucas vão ao disco e apenas duas chegam a ganhar notoriedade: *Canção do subdesenvolvido* e *Maria do Maranhão*, que já correspondem à transição para a estética nacional-popular. Mas a primeira delas, a rigor, não frequenta o campo musical, e sim o da política estudantil, no qual se torna muito conhecida, graças à gravação em disco do CPC, distribuído e vendido fora dos canais usuais de comercialização, e aos espetáculos promovidos pelo Centro, em várias cidades do país. Tomamos essa incomunicabilidade entre as canções feitas para peças de entoação cepecista e o campo da música popular como indicador das dificuldades de absorção da abordagem nacional-popular pela configuração estética inscrita na posição da bossa nova e, portanto, como evidência de sua recíproca incompatibilidade nas condições do campo até 1962.

É pela participação de Vinicius de Moraes que a bossa nova se comunica com o campo literário e dele obtém prestígio. Se na análise comparada dos dois campos era até então possível descobrir “equivalências” entre estilos poéticos e cancionais, mas com cada qual permanecendo em seu campo, começa com a bossa nova uma “fase de identidades” entre música e poesia.²⁰³ E é Vinicius quem tem as iniciativas, quem traz capital do campo literário para o da música popular, mesmo que com risco de descredenciar-se em seu campo de origem. Esse prestígio transferido à canção popular funciona em todos os níveis, inclusive o das microrrelações familiares na elite intelectual. É o que demonstra, por exemplo, o fato de o garoto de 14 anos Chico Buarque conseguir comprar o disco que traz *Chega de saudade*, usando este estratagema para obter o dinheiro:

“O primeiro disco que comprei na minha vida foi dele [de Jobim], em parceria com Vinicius. Família de vida apertada, consegui dobrar meu pai dizendo que queria comprar um disco com as músicas de Vinicius, que era amigo dele”.²⁰⁴

Vimos que o próprio poeta, ao participar da organização da primeira edição Aguilar de sua obra poética, foi extremamente seletivo ao incluir nesse volume apenas doze letras de canções populares, dentre as cerca de 150, talvez mais, que já fizera. E, de outro lado, ali estão, sob o título *Canções de câmara*, 11 das 14 colaborações com Cláudio Santoro no campo erudito.²⁰⁵ Talvez Vinicius pensasse que, pertencendo o livro ao campo literário, não fosse cabível somar-lhe cometimentos menores, inscritos em outro e desvalorizado campo. Talvez fosse o estado geral do campo literário que não lhe permitisse avançar além dessa diminuta quota de letras de canções populares. Seja como for, o que se flagra nesse episódio editorial é o estágio ainda rudimentar do avanço do que Sant’Anna identificará como “identidade” entre as duas “séries”, que aqui chamamos de campos.

²⁰³ Acompanhamos, nesse ponto, Sant’Anna (2004: 12, 41).

²⁰⁴ Depoimento transcrito em Jobim (1996: 99). Ouça-se Chico sobre o mesmo tópico em Faria Jr. (D2005).

²⁰⁵ Moraes (1968: 523-45).

Por enquanto, em 1958-62, as relações entre literatura e a posição de prestígio do campo da música popular são bastante *assimétricas*. A literatura está polinizando a música e por isso, vista a relação desde o ponto de vista dos que estão no campo musical, o “enriquecimento literário” assume significação estratégica. E, na configuração da matriz da posição da bossa nova, a relação com o campo literário poderia ser representada com: **xxx**. Mas, na perspectiva inversa, vista a música popular desde o campo literário, a representação seria: —. Pois, afora manifestações magnânimas, mas isoladas – como o elogio de Bandeira a determinado verso de Orestes Barbosa em *Chão de estrelas* –, pouca atenção e nenhuma reverência há, até então, para a letra da canção popular na poesia literária.

Essa pronunciada assimetria entre os prestígios dos dois campos chama a atenção para o peculiar percurso de Vinicius de Moraes, sua singular pluralidade, se pudermos apelar ao paradoxo. Primeiro, porque durante anos ele se equilibra entre esses papéis desempenhados em campos tão assimétricos. Segundo, porque inverte a trajetória muito mais usual, de ascensão cultural, para fazer deliberadamente o percurso na contramão, sem que nada tenha ocorrido para diminuir-lhe o prestígio no campo literário e obrigá-lo ao descenso. Depois, porque, já instalado no campo da música popular, empreende mergulho mais profundo, quando, por exemplo, deixa esgarçar a parceria com Antonio Carlos Jobim – oriundo de seu mesmo estrato social, morador da mesma Zona Sul, músico detentor do máximo de capital possível de ser acumulado nesse campo – e investe intensamente na parceria com Baden Powell, socialmente descapitalizado e musicalmente indefinido e indeciso, quase desconhecido como compositor.

Nesse ponto, Vinicius já inventou posição até então inexistente: a do alto literato que faz música popular e também protagoniza *shows* em boates. *Mutatis mutandis*, é como se Di Cavalcanti e Portinari, seus amigos, se fizessem ilustradores de revistas ou desenhistas de histórias em quadrinho. Como se Niemeyer, outro amigo, passasse a projetar prédios de apartamentos de dois quartos. Não há disposição previamente estruturada no campo que estruture a atuação de Vinicius nesse ir e vir entre os papéis que desempenha: diplomata, poeta, letrista e, a partir de 1962, cantor e *show-man*. Em vez de *erro disciplinado*, esse ator-múltiplo vai assumindo o aspecto de *monstro verdadeiro*. Se sua intervenção é decisiva para a capitalização e consagração da bossa nova, como nos parece, então sua peculiar singularidade constitui mais uma das geralmente estreitas condições de viabilidade dessa estética.

Em resumo, temos uma coleção de situações derivadas de processos de transição que provêm condições de possibilidade à emergência da bossa nova, tal como ficou conhecida. Conforme vimos na seção dedicada à análise da situação e atuação das gravadoras, o ambiente social passa por mudanças em todos os níveis. Elas têm fundo econômico e demográfico. Expressam-se no plano político, laboral, espacial-urbano, familiar. Na medida em que tenham rumo e permanência, essas mudanças favorecem a emergência de nova estrutura de sentimento, conducente ao estabelecimento de novo horizonte apreciativo e a nova formação estético-discursiva, relacionada a novo padrão de legitimidade do gosto.

Tudo isso se percebe com alguma facilidade *a posteriori*. Do ponto de vista dos atores presentes no campo no momento em que essas transformações estão ocorrendo, há muito menos clareza, sobretudo nos rebatimentos dessas condições mutantes sobre o campo e, especialmente, sobre a posição que ocupam ou pretendem ocupar. Eles só podem lidar com as condições que os afetam e que lhes parecem mais ou menos (in)certas. E no campo o que vimos foi: (i) abertura de espaços estreitos, mas crescentemente efetivos, no disco e no rádio; (ii) espaço de valor incerto na televisão; (iii) nichos seguros no espaço das casas noturnas; (iv) cooperação pouco frutífera com o cinema e o teatro; (v) aporte de capital simbólico proveniente do campo literário, mas pela intervenção de um só literato.

QUADRO 7
Matriz cultural da bossa nova

Momentos	Meios de difusão & campos de cooperação							
	cs.not.	disco _{bn}	rádio	rádio _{bn}	tevê	filme	teatro	liter.
t ₁₉₅₈	xxx	xxx	—	xxx	—	—	—	—
t ₁₉₆₀	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	—	xxx
t ₁₉₆₂	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx

No Quadro 7 procuramos representar matricialmente o resumo das informações coligidas e o resultado das análises a que as submetemos. Distinguimos três momentos: (i) o da emergência da bossa nova, no segundo semestre de 1958, com o lançamento do disco 78rpm de João Gilberto; (ii) o momento intermediário de 1960, quando a expressão “bossa nova” já está disseminada e atores não-comprometidos com o núcleo denso da posição emergente a empregam em composições como *Presidente bossa nova* e *Preto velho bossa nova*; e (iii) o momento da consagração, que entendemos ser o segundo semestre de 1962, a partir da realização do “Encontro” e de suas repercussões.

No primeiro momento, a nova estética tem acesso seletivo a casas noturnas, mas não às de maior prestígio. Embora João Gilberto, portador das novidades mais distintivas do novo estilo, não exerça pessoalmente sua capacidade de acesso a casas noturnas, poderia tê-lo feito. Outros artistas identificados à posição, como Sylvia Telles, Alaíde Costa e Antonio Carlos Jobim, exercem-na. A bossa nova também tem acesso ao disco: seletivo e problemático, nesses inícios, porém firme, no caso dos veteranos. É espaço muito localizado, apenas na gravadora Odeon, daí nossa opção por focar apenas no que chamamos “disco_{bn}”.

Está virtualmente ausente do espaço radiofônico em geral – sobretudo das emissoras de maior audiência. Mas podemos destacar, desse meio de divulgação, alguns programas e emissoras que logo se comprometem com a nova enunciação e se tornam seus ativos promotores. Chamamo-los “rádio_{bn}”.

O aporte de prestígio literário, mercê da atuação de Vinicius, é quase invisível, no primeiro momento. Dos quatro primeiros fonogramas de João Gilberto lançados pela Odeon, em agosto de 1958 e fevereiro de 1959, apenas um traz versos do poeta. *Desafinado*, cuja letra é a primeira a enunciar a expressão que identificará o estilo, é de Jobim e Mendonça. O maior empreendimento de Vinicius no campo, em 1958, é o elepê de Elizeth, de pouca saída, minúscula audibilidade e incongruência com o que virá a ser reconhecido como entoação bossanovista. De resto, o poeta está servindo em posto diplomático em Montevideu e essa ausência impede-o de exercer na cena musical a multiplicidade de papéis que caracteriza sua intervenção e permite associá-la à bossa nova.

Diríamos que nesse momento a bossa nova é pouco mais que um estilo cancional “em suspensão”. Muito poucos ouvintes de rádio e poucos compradores de discos tomaram conhecimento das enunciações do novo estilo.

No segundo momento, 1960, aprofundou-se a penetração da bossa nova no espaço fonográfico. Além da Odeon, RCA Victor e Philips têm a bossa na pauta de gravações e lançam elepês. Devido aos esforços das gravadoras, especialmente a Odeon, a bossa nova já tem algum espaço, ainda que débil, em outras emissoras, além daquelas que constituem seu canal preferencial de divulgação. Nestas últimas, o crescimento do acervo de gravações dá ensejo a maior presença das enunciações do novo estilo.

A novidade é perceptível na televisão e no filme, porém com pouca efetividade, pois é inexpressiva a penetração social da tevê e pequeno é o número de filmes em que a nova música é claramente enunciada, já não contando a falta de solidariedade estética entre essa música e o discurso fílmico. Em 1960, Vinicius, de volta ao Rio, grava pela primeira vez como cantor: uma faixa no elepê coletivo da Philips intitulado *Bossa nova mesmo*. Também estão nesse disco os intérpretes Carlos Lyra, Sylvia Telles, Lúcio Alves, Oscar Castro Neves e Laís Barreto. Também é nesse ano que Vinicius publica a segunda edição da *Antologia poética*. Seu papel múltiplo começa a tornar-se perceptível para o público em que a bossa nova ressoa.

Diríamos que, nesse momento, os bossanovistas exploram ao máximo as possibilidades, ainda mínimas, de que dispõem. Se imaginarmos o campo estético-discursivo da canção popular como um continente, a bossa nova já se enraíza em parte da estreita faixa litorânea.

Por fim, em 1962, temos o que nos parece ser a matriz da bossa nova concluída. A ocupação do prestigioso Bon Gourmet configura o poder simbólico da bossa nova no espaço de enunciação constituído pelas casas noturnas cariocas. Em São Paulo, o Juão Sebastião Bar está em atividade desde abril desse ano.

No disco, o espaço está ainda mais amplo, com o início de atividades da Audio Fidelity, que grava em São Paulo, e as repercussões, aqui, do começo do êxito comercial do novo estilo nos Estados Unidos. Depois de Maysa haver gravado seu elepê bossa nova em 1961, o repertório passa a possuir o *imprimatur* que lhe dá acesso mais ou menos indiscriminado aos diferentes pontos do dial radiofônico. Nas emissoras mais dedicadas à estética

em fase de consagração a enunciação de duplas de compositores como “Tom e Vinicius” e “Menescal e Bôscoli” torna-se padrão.

Os esforços de Lyra no teatro voltado para o público estudantil universitário aconselham-nos a incluir a fraca presença de cooperação entre os dois campos, com todas as ressalvas já expostas. Vinicius exerce na plenitude seus múltiplos papéis. Lança *Para viver um grande amor*, coleção de crônicas e poemas que obtém sucesso imediato. E assume em público a condição de artista da música popular, no espetáculo “Encontro”. Durante a temporada de seis semanas, e dada a receptividade irrestrita do *show*, consolida-se perante o público a paternidade do novo estilo compartilhada pelo poeta, por Antonio Carlos Jobim e João Gilberto. Essa consagração já é acompanhada de evidentes sinais de superação da estética inscrita nas enunciações bossanovistas dos anos anteriores, apontando para a irrupção da contradição nacional-popular.

Samba da bênção ²⁰⁶

Vinicius de Moraes – Baden Powell

Cantado

É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração
Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
Preciso um bocado de tristeza
Senão, não se faz um samba não

Falado

Senão é como amar uma mulher só linda
E daí? Uma mulher tem que ter
Qualquer coisa além de beleza
Qualquer coisa de triste
Qualquer coisa que chora
Qualquer coisa que sente saudade
Um molejo de amor machucado
Uma beleza que vem da tristeza
De se saber mulher
Feita apenas para amar
Para sofrer pelo seu amor
E pra ser só perdão

Cantado

Fazer samba não é contar piada
Quem faz samba assim não é de nada
O bom samba é uma forma de oração
Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não

Falado

Feito essa gente que anda por aí
Brincando com a vida
Cuidado, companheiro!
A vida é pra valer
E não se engane não, tem uma só
Duas mesmo que é bom
Ninguém vai me dizer que tem
Sem provar muito bem provado
Com certidão passada em cartório do Céu
E assinado embaixo: Deus
E com firma reconhecida!
A vida não é de brincadeira, amigo
A vida é a arte do encontro
Embora haja tanto desencontro pela vida
Há sempre uma mulher à sua espera

Com os olhos cheios de carinho
E as mãos cheias de perdão
Ponha um pouco de amor na sua vida
Como no seu samba

Cantado

Ponha um pouco de amor numa cadência
E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem no samba, não
Porque o samba nasceu lá na *Bahia*
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é *negro* demais no coração

Falado

Eu, por exemplo, o capitão do mato
Vinicius de Moraes
Poeta e diplomata
O branco mais *preto* do *Brasil*
Na linha direta de Xangô, saravá!
A bênção, *Senhora*
A maior ialorixá da *Bahia*
Terra de *Caymmi* e *João Gilberto*
A bênção, *Pixinguinha*
Tu que choraste na flauta
Todas as minhas mágoas de amor
A bênção, *Sinhô*, a bênção, *Cartola*
A bênção, *Ismael Silva*
Sua bênção, *Heitor dos Prazeres*
A bênção, *Nelson Cavaquinho*
A bênção, *Geraldo Pereira*
A bênção, meu bom *Cyro Monteiro*
Você, sobrinho de *Nonô*
A bênção, *Noel*, sua bênção, *Ary*
A bênção, todos os grandes
Sambistas do meu *Brasil*
Branco, *preto*, mulato
Lindo como a *pele macia de Oxum*
A bênção, maestro *Antonio Carlos Jobim*
Parceiro e amigo querido
Que já viajaste tantas canções comigo
E ainda há tantas a viajar
A bênção, *Carlinhos Lyra*
Parceirinho cem por cento
Você que une a ação ao sentimento
E ao pensamento
A bênção
A bênção, *Baden Powell*
Amigo novo, parceiro novo
Que fizeste este samba comigo
A bênção, amigo

A bênção, maestro *Moacir Santos*
Que não és um só, és tantos
Tantos como o meu *Brasil* de todos os santos
Inclusive meu São Sebastião
Saravá!
A bênção, que eu vou partir
Eu vou ter que dizer adeus

Cantado

Ponha um pouco de amor numa cadência
E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem num samba, não
Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração

Castelinho²⁰⁷
Normando Santos – Billy Blanco

Existe um cantinho
no Arpoador,
onde mil biquinis
enfeitam o calor.

Nas manhãs de sol,
fazendo a passarela,
a gente fica sem saber
se é Fernanda, Andréia,
Luciana ou Isabela.

Qual a mais charmosa?
Qual a que tem mais hum hum...?
Qual a mais gostosa?
Todas elas, um amor.

Castelinho feito de areia,
sereia, sol e mar, viu?

Pena que você,
meu Castelinho,
pena que vocês,
meu Castelinho,
um dia vão sair
do meu caminho
e guardarei no sonho meu
Castelinho, meu amor e eu.

²⁰⁶ Ouvimos o *Samba da bênção* no cedê *Vinicius & Odete Lara*, Elenco/Mercury/Universal, 73145120572, 2001 (originalmente, elepê Elenco, ME 01, 1963), integrante da caixa Vinicius de Moraes, *Como dizia o poeta*, Mercury/Universal, 73145606862.

²⁰⁷ Ouvimos *Castelinho* em <http://normando.free.fr/musicas_cifras.html>. Acesso em: 5 abr. 2007.

CAPÍTULO 4 – CONTRADIÇÕES INTRÍNSECAS: DA BOSSA NOVA À MPB

- 1. *O povo, 252***
- 2. *Os estudantes, 263***
- 3. *Os estudantes encontram o povo, 269***
- 4. *Comunistas organizam a cultura, 277***
- 5. *A contradição nacional-popular, 295***
- 6. *A matriz cultural nacional-popular, 313***
- 7. *A contradição tropicalista e sua matriz cultural, 321***
- 8. *Depois do exílio, a articulação da MPB, 336***

1. O povo

Chama a atenção de quem, partindo de hoje, visita os primeiros anos da década de 1960 e especialmente os últimos meses de 1964 a forte presença da palavra “povo”. “A TCB é um patrimônio do povo”, lia-se pelo menos desde 1962 na placa de vidro que compunha a divisória postada atrás do motorista do ônibus da companhia de transporte coletivo da nova capital da República. E a mensagem completava-se: “ajude a conservá-lo”.

Em dezembro de 1964, essa palavra de quatro letras, encaixável em qualquer espaço, parece agradar diagramadores, redatores e tituleiros de jornais, pois empregam-na amiúde: “Povo aplaudiu o réu sem crime”, lê-se em título na primeira página de *Última Hora*. O que a notícia conta é a sessão de autógrafos no lançamento de *Eu, réu sem crime*, livro do ex-governador de Sergipe, Seixas Dória, deposto pelos militares nos primeiros dias do golpe de abril desse ano. Segundo o jornal, Dória autografara 1.500 exemplares na noite anterior.¹ Tão amplo contingente de compradores do livro – que relatos posteriores dirão ter ultrapassado os 2,4 mil – explica o emprego da palavra *povo*, como coletivo de *pessoa*.

No início desse mês, o mesmo vespertino abria título de página inteira para dizer que “o povo” iria escolher, entre Lyndon Johnson e Barry Goldwater, o próximo presidente americano. Agora, em 2007, o tituleiro decerto seria mais específico e preferiria “o eleitor”. Também em dezembro de 1964, o *Jornal do Brasil* compõe esta manchete na última página de seu caderno de variedades:

POVO É MÚSICA DE
MOACIR A CAMINHO
DE SUA OBRA ERUDITA

À primeira leitura, a proposição parece difícil de entender. É que o maestro Moacir Santos (1926-2006), negro de origem pobre, nascido no sertão pernambucano, abandonado pelo pai e órfão de mãe na primeira infância, criado por família branca que o educou mas que também lhe infligia freqüentes castigos corporais e de cuja casa fugiu aos 14 anos, está preparando na gravadora Forma, dedicada a discos de alto prestígio, o álbum orquestral *Coisas*. À maneira dos autores eruditos, que numeram seus prelúdios, concertos, sinfonias, Moacir intitula suas peças: *Coisa nº 1*, *Coisa nº 2...* *Coisa nº 10*. O maestro quer com esse elepê dar decisivo passo em seu projeto de tornar-se compositor erudito, com temas e ritmos calcados na música popular e arranjo orquestral jazzístico.² Pela origem e história de vida do compositor, arranjador e regente, a música de Moacir Santos “contém” *povo*.

Sempre nesse mês, o *Correio da Manhã* prescreve normativamente:

Povo deve apoiar pequenas escolas
de samba para tradição não morrer³

¹ *Última Hora* (RJ), 23 dez. 1964, p. 1.

² *Jornal do Brasil*, 16 dez. 1964, cad. B, p. 6; Santos (D1965).

³ *Correio da Manhã*, 27 dez. 1964, 1º cad., p. 16.

Trata-se, neste caso, de matéria assinada pelo repórter Aroldo Bonifácio, que há anos dedica-se a dar notícia de escolas de samba e seus desfiles carnavalescos. A preocupação do jornalista é evitar que, com a atenção dos turistas e o favor das autoridades focados apenas nas escolas principais, as outras, até então preservadas das deformações decorrentes da comercialização do carnaval, venham a desaparecer por falta de apoio, soçobrando nesse naufrágio a carga de “autenticidade” de que são portadoras. E só “o povo” pode prover-lhes tal suporte conservador da “tradição”.

Também *O Globo* participa dessa forma de enunciação:

CORO DE BOSSA NOVA CANTOU A 'MISSA DO POVO' EM SÃO PAULO

Trata-se da estréia do “canto litúrgico popularizado” no ritual da missa, autorizado pelo Concílio Vaticano II como parte de esforço para deter a perda de popularidade – e portanto de poder – da Igreja Católica Romana. O texto da matéria informa que o Salmo 42 foi “entoado em ritmo de bossa nova” e que durante o culto também se recorreu ao sambacação, valsa e marcha-rancho. Repete-se a lógica da matéria sobre Moacir Santos: tais gêneros musicais, por serem de origem popular, “contêm” *povo*, ingrediente não encontrado no canto litúrgico tradicional, eventualmente entoado em latim sobre música de sonoridade mais ou menos medieval. Por essa lógica, *as criações culturais de aspecto reconhecidamente popular representam o povo* nos discursos.⁴

De resto, parece haver muita necessidade de *povo*, entre enunciadores jornalísticos do final de 1964, quando representantes políticos eleitos pelo voto popular vêm tendo os mandatos cassados, a chefia do governo foi usurpada pela força das armas e os principais líderes civis que apoiaram o golpe estão mantendo relações de crescente tensão com o governo.⁵

Comparativamente, *o povo* estivera menos evidente na linguagem jornalística de dois anos antes. Quem percorre as edições de novembro e dezembro de 1962 dos jornais diários do Rio de Janeiro – *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Jornal*, *Última Hora* – encontra muito menos menções ao *povo*, nessas vésperas do plebiscito que vai restaurar o regime presidencialista. A essa altura, *o povo* podia ser flagrado em pequenas manifestações do discurso político populista – a exemplo do dístico presente nos ônibus de Brasília –, mas não era tão valorizado no discurso jornalístico. Essa diferença entre os dois momentos decerto responde às vicissitudes do

⁴ *O Globo*, 16 dez. 1964, 1º cad., p. 2.

⁵ O apoio político e parlamentar ao governo militar, provido pelos partidos UDN, PSD e PSP, sofre erosão, desde junho de 1964. V. Abreu *et al.* (2001: 548, 2988, 4672), para os percursos dos governadores Ademar de Barros (SP), Carlos Lacerda (GB) e Magalhães Pinto (MG), nos últimos meses de 1964 e primeiros do ano seguinte. O líder carioca foi mais precoce e radical – composto com os militares da “linha dura” – em sua disposição oposicionista. Alguns fatos decisivos no processo político: cassação do mandato e suspensão dos direitos políticos de Juscelino Kubitschek, em junho; prorrogação por um ano do período presidencial de Castelo Branco, aprovada em julho; “destituição” do governador pessedista de Goiás, Mauro Borges, intervenção federal no estado e ocupação militar de Goiânia (novembro-dezembro).

campo político, para cujas correspondências com os campos culturais devemos estar atentos no período de prevalência da estética nacional-popular.

Mas, vimos no capítulo anterior, *o povo* já fazia parte da pauta do movimento estudantil em agosto de 1962, quando *O Metropolitano* identificara-o no *Samba da bênção*, embora não fosse aí explicitado por Vinicius de Moraes. Naquela mesma edição do semanário estudantil era publicada matéria de página inteira, sem ilustrações, sobre o Centro Popular de Cultura (CPC), intitulada “nos sindicatos e nas faculdades cpc é cultura para o povo”. O texto repassava, ora resumida, ora textualmente, idéias do “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962” por Carlos Estevam Martins, além de relatar “experiência e perspectivas” e dar notícia de algumas realizações. A palavra *povo* já comparecia aí mais de dez vezes, a começar do título.⁶

É sabido que a variedade de conotações admitidas por *povo* não é, no Brasil desses anos 60, atributo exclusivo dessas enunciações triviais, cotidianas, colhidas na imprensa. Os esforços de sistematização do conceito de *povo* pelos intelectuais que mais contribuem para a fundamentação filosófica e o desenvolvimento político-cultural do programa estético nacional-popular também deixam em evidência, na superfície dos seus textos, as dificuldades com que lidam nas tentativas de defini-lo. Citaremos apenas alguns, a começar do mais referido na literatura acadêmica, até porque é aquele que se propôs literalmente a tarefa da definição. Nelson Werneck Sodré, empenhado na busca do “critério que possa levar a um conceito exato de *povo*”, conclui que:

“*Povo*, no Brasil, hoje, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia e as partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este”.

Se tantos são *povo*, quem não é? Aqueles que detêm de fato o poder econômico: “a alta burguesia e os latifundiários, ligados, todos, ao imperialismo”.⁷ A chave dessa conceituação, o plano de corte que distingue em Sodré o *povo* do *não-povo*, é portanto o imperialismo, exercido pelo capital estrangeiro e pelos governos dos países onde esse capital está sediado.

Carlos Estevam Martins vê semelhantemente:

“...o povo não é uma entidade homogênea em sua composição uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária mas também *outras classes e estratos sociais os mais diversos*”.

Acompanhando muito de perto a terminologia e as noções marxistas, Martins identifica nas “classes vivendo do seu próprio trabalho”, ou “classes exploradas”, a “classe revolucionária”, que se opõe, em contradição fundamental, “irreconciliável”, às “classes [que] se apropriam do trabalho alheio”. Contudo, embora essa seja a primordial, não é para ele a única contradição que se exprime nesse momento. Ele também vê as que opõem (i_a) “as forças produtivas em avanço” às (i_b) “relações de produção em atraso”; (ii_a) “a nação

⁶ *O Metropolitano*, encartado no *Diário de Notícias*, 11 ago. 1962; Martins (1962).

⁷ Sodré (1962: 11, 34, 37). *Grifos* no original, sublinhados nossos.

despertando para a conquista de seu futuro histórico” ao (ii_b) “*imperialismo* desejando para si o império da história”.⁸

E, dessa forma, Martins chega a formulação semelhante à de Sodré, mas com ênfase distinta. A diferença explica-se menos por divergência ideológica – que talvez não exista – do que pelo propósito de cada texto. Sodré, integrante do quadro docente do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e por vezes seu dirigente, fala a público amplo. Seu texto faz parte da série *Cadernos do Povo Brasileiro*, editada sob a responsabilidade do também isebiano Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira, na Editora Civilização Brasileira. Esses volumes são impressos em grandes tiragens, distribuídos e vendidos pelos canais habituais, em livrarias, e alguns também em locais públicos, de mão em mão, por estudantes vinculados ao CPC, como forma de contribuir para o financiamento dessa entidade.⁹ Mira, enfim, a “conscientização” de público amplo, em ação política voltada para fora do círculo dos portadores dessa mensagem. Já o texto de Martins dirige-se a audiência previamente selecionada, formada por convertidos que é preciso disciplinar em torno de um programa. Ou, por analogia, pode-se dizer que os *Cadernos* são para “alunos”, ao passo que o *Anteprojeto de Manifesto* visa “professores”, pois o CPC se propõe a atuar “*num nível superior* e em escala nacional”, como provedor “dos incipientes departamentos culturais das organizações de massa”.¹⁰

Ambos trabalham sua teoria de Brasil sobre a oposição ontológica senhor/escravo, cuja filogênese, desde sua concepção dialética em Hegel até chegar ao ISEB, passando pelo Marx dos anos 1840, Georges Balandier e Jean-Paul Sartre, Renato Ortiz traçou com precisão. Na formulação de intelectuais vinculados ao ISEB, *a nação* subdesenvolvida é uma totalidade colonizada, tanto econômica quanto culturalmente, submetida a relação do tipo escravo/senhor com as “potências imperialistas”.¹¹ Nessa chave, embora politicamente autônomo, o Brasil continua “semicolonial”, é *alienado* de si mesmo, existe para servir a outros. É “país proletário”, pois permanece “explorado”, “espoliado” pelas metrópoles européias e, mais recentemente, pela norte-americana. Romper essa submissão, alcançar o desenvolvimento econômico em bases nacionalistas, autônomas, é a “primeira fase” da revolução brasileira projetada pelos isebianos.¹²

A conseqüência mais importante da oposição senhor/escravo inscrita na teoria isebiana da superação do subdesenvolvimento (“situação colonial”) é, para a compreensão da prática cultural, a decorrente oposição entre *alienação* e *consciência*, que por sua vez conduz à questão da *autenticidade*. “Tudo é colonial na colônia”, dirá Roland Corbisier: inclusive a mentalidade do colonizado, não importando sua situação na estrutura social. Ou, na

⁸ Martins (1962: 124-5, 128). *Grifamos*.

⁹ Entrevistas de Carlos Estevam Martins e Moacyr Felix, *circa* 1990, a Jalusa Barcellos (1994: 80-1, 85-6, 354-5). V. tb. CPC (1963: 450), Silveira (1994: 12-3), Berlinck (1984: 36-7).

¹⁰ Martins (1962: 127). V. tb. sua entrevista, por volta de 1990, a Barcellos (1994: 90-1).

¹¹ Ortiz (1985: 50-5).

¹² Acompanhamos a traços largos a exposição de Toledo (1997: 81-93). Como enfatiza esse autor, a produção intelectual do ISEB passou por inflexões. As idéias que aqui apresentamos sinteticamente não correspondem às formulações de todos os isebianos. Por exemplo: Hélio Jaguaribe não incorporou a categoria “imperialismo” a suas análises (id., p. 144-5).

tradução cancional desse postulado, o brasileiro alienado tem “personalidade subdesenvolvida”: “pensa como o americano, canta como o americano, dança como o americano”. O processo de desenvolvimento exige, portanto, a descolonização do colonizado, a desalienação cultural do alienado. Essa transformação requer a tomada de consciência, a construção da própria “personalidade”, a partir do reconhecimento da *realidade nacional*. E a realidade nacional é que “o povo brasileiro, embora pense, cante e dance como americano, não come como americano, não bebe como americano; vive menos, sofre mais”. Trata-se então de buscar os elementos *nacionais* que permitam elaborar e valorizar aquilo que é próprio e portanto *autêntico*.¹³ E, “em cultura, só é nacional o que é popular. A política da classe dominante não é nacional, nem a sua cultura”.¹⁴

Inscrita nesse entendimento geral, a conceituação de *povo* proposta por Sodré, embora menos nítida que a de Martins – ou por isso mesmo –, é mais inclusiva, isto é, presta-se mais à práxis política, à soma de atores sociais, a cimentar unidade em torno de programa de ação contra “inimigo comum”. Nesse sentido, é mais sintética. Ela concede espaço à “ilusão” de que empregados e alguns patrões, que se encontram opostos na contradição fundamental explicitada no Anteprojeto, possam unir-se contra tal inimigo sintetizado, pois, no “país proletário”, mesmo os patrões tendem a ser de certa forma proletários, em face das relações internacionais de espoliação.

O texto de Martins é mais analítico, separador e exclusivo. Está muito mais próximo do Marx e do Engels que identificam o escravo no proletário e pregam o encaminhamento da luta de libertação pela união de todos os proletários do mundo, contra todos os capitalistas. Por subordinar-se à chave analítica, Martins, ao mesmo tempo que (i) afirma que os intelectuais do CPC “optaram por ser povo” e que (ii) reconhece a heterogeneidade do “povo”, pode dedicar importante passagem de seu texto à análise da dificuldade do “artista desalienado” para conciliar “liberdade de criação” e “engajamento”. O problema é bastante concreto e até crucial para o programa cepecista:

“Há duas hipóteses a considerar: uma, a de que o público com quem o artista pretende entrar em *comunicação* seja constituído pela classe social de que o artista enquanto indivíduo faz parte integrante não apenas pela posição que ocupa no processo da produção, mas também pelo fato de que em sua consciência se refletem com fidelidade os conteúdos da consciência desta classe. Sempre que se trata de casos como este, não tem qualquer sentido a colocação do problema da liberdade artística. Quando o artista está identificado a tal ponto com seu público o engajamento não pode significar para ele submeter-se a um compromisso com uma entidade estranha e hostil a ele. Nada o impede de ser ao mesmo tempo livre e engajado, de dizer o que quiser e, ao mesmo tempo, servir aos interesses de seu público em tudo que disser”.

Essa não é contudo a hipótese em que se enquadra a situação do artista do CPC. Ele é originário de uma das frações do “povo”, a pequena-burguesia. Mas é a “classe revolu-

¹³ Acompanhamos, muito resumidamente, Ortiz (1985: 55-60). V. tb. Toledo (1977: 81 passim). Citamos trechos da letra da *Canção do subdesenvolvido*, de Chico de Assis e Carlos Lyra, cf. pode ser ouvida em <http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=cancao-do-subdesenvolvido-de-carlos-lyra-e-francisco-de-assis#>. Há transcrições, e possivelmente gravações, em que, em vez de “americano”, lê-se/ouve-se “desenvolvido”. Acesso em: 20 jul. 2003.

¹⁴ Sodré (1962: 17).

cionária” que ele, ao filiar-se ao Centro, ao “adotar conscientemente a ideologia revolucionária”, deve assumir a “obrigação” de “representar”. A ambigüidade de sua situação é fonte de penosas instabilidades:

“...o artista [do CPC] está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar. Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se impor limites à atividade criadora cerceando-a em seu livre desenvolvimento”.¹⁵

Carlos Estevam Martins (1936) foi, junto com o ator, diretor e autor teatral Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) (1936-1974) e o cineasta Leon Hirzman (1938-1987), um dos idealizadores e fundadores do CPC e seu primeiro presidente. Seu posicionamento, explicitado no Anteprojeto e nas discussões cotidianas, votadas à avaliação dos feitos e projeção do quê fazer, polarizou tensões com os artistas participantes do Centro; foi, em suas palavras, “fonte de atrito”:

“...eu, como não era artista, via aquilo por outro ângulo. O pessoal de vocação artística queria fazer coisas de valor estético... O problema era no âmbito da expressão e da comunicação. Eu achava que a gente tinha que se comunicar e não se expressar. Isso foi uma fonte de atrito que perdura até hoje. [...] É verdade que eu botei a arte a serviço de outras coisas. Mas a proposta não era essa? Se eles estavam ali, estavam ali para isso. Eles ficavam divididos: queriam participar daquilo e, ao mesmo tempo, ser grandes artistas. [...] O próprio Vianinha vivia esse dilema: ser artista ou fazer o CPC. Porque, na realidade, eram dois caminhos totalmente diferentes”.¹⁶

Entre (i) o projeto de CPC de Martins, que consistiria em primordialmente fazê-lo “professor do povo”, conscientizado e conscientizador, subordinando instrumentalmente as capacidades artísticas de seus membros a esse propósito de “comunicar”, e (ii) o de fazer arte “expressiva”, que atendesse as preocupações estéticas de seus produtores, foi preciso procurar meios-termos. Carlos Estevam Martins deixou a presidência do Centro nos últimos meses de 1962 e foi sucedido por Ferreira Gullar (1930). O sentido dessa substituição é explicado pelo poeta:

“...os conflitos que tinham surgido entre o Vianinha e o Estevam. Porque o Estevam tinha uma posição mais fechada, embora fosse, como ainda é, uma pessoa inteligentíssima, com uma visão teórica das mais elaboradas. Mas, era evidente que o Vianinha, o Leon, e eu, inclusive, éramos mais artistas, o que significa dizer que a nossa visão era um pouco diferente. *A gente não queria que o CPC se tornasse uma coisa dogmática, com uma teoria fechada e que tivesse que se ater àquela teoria*, como se fosse uma camisa-de-força. A tendência do teórico é um pouco essa. Como ele não tem a prática, ele acha que a teoria resolve tudo. Então, isso gerou uma certa dissidência em termos de CPC e daí veio a minha escolha para a presidência”.¹⁷

¹⁵ Martins (1962: 128-9).

¹⁶ Carlos Estevam Martins, entrevistado por Barcellos (1994: 90), também explicita atritos com Carlos Diegues e Arnaldo Jabor: “eles não me perdoam, porque acham que eu massacrei a vocação artística deles”.

¹⁷ Ferreira Gullar, entrevistado por Barcellos (1994: 213). *Grifamos*. V. tb. Moraes (2000: 153-7).

O conselho de Tinhorão e a disposição do cepecista Carlos Lyra de aceitá-lo e procurar autores de samba de origem e inserção popular, a exemplo de Zé Kéti, Cartola e Nelson Cavaquinho, para compor em parceria com eles e dessa forma “romper a barreira de classes” que estaria impedindo a canção bossanovista de tornar-se popular – lances que vimos no capítulo anterior –, inscrevem-se na dinâmica desse impasse.

Um episódio de alta força simbólica permite-nos recuperar a situação dos atores e contextualizar o conflito interno do CPC. Os militantes do Centro construíram um palco móvel, rebocável, que nos relatos é sempre chamado de “carreta”, cujo propósito é possibilitar apresentações em locais públicos, ao ar livre, dotado de recursos técnicos apropriados. É puxado por um jipe e, uma vez montado, sua superfície mede apreciáveis 7 x 5 metros. Há muita expectativa quanto às possibilidades da carreta. Mas...

“Lembro-me de uma festa no Largo do Machado. Do outro lado da praça, tinha um pessoal com um berimbau que conseguiu muito mais público que a gente. E olha que nós estávamos lá com aquela carreta cheia de luz, som, o diabo... Quando voltamos de lá, tivemos uma sessão de autocrítica que foi pesada. Eu acabei com a vida dos caras. Falei: ‘Não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. Tem algum troço errado aqui’. *Estava sofisticado demais, tinham que baixar o nível de sofisticação*”.¹⁸

O Largo do Machado é uma espécie de *carrefour*, situado na Zona Sul oitocentista, no ponto de confluência dos bairros do Catete, Laranjeiras e Flamengo – próximo à sede da UNE e à sede carioca do governo federal, o Palácio do Catete. Por ele trafegam bondes, ônibus e lotações de várias linhas de transporte. É intensa a movimentação de pessoas, seja de moradores, seja, principalmente, de trabalhadores que cumprem seus turnos nas cercanias. Essa inesperada competição ao ar livre pela preferência do público do Largo é liderada, do lado cepecista, por Carlos Lyra. É “com a vida” dele que Martins “acaba”. Lyra estará ecoando essas experiências e debates ao criticar a típica estética bossanovista, ao atribuir-lhe “falta de conteúdo popular” e “excesso de intelectualidade” e ao dispor-se a compor em parceria com sambistas de origem popular.¹⁹

Contudo, suas tentativas de compor em parceria com esses sambistas são infrutíferas. As barreiras entre estilos/posições estéticas mostram-se intransponíveis e só resultam numa composição, o *Samba da legalidade*, de Lyra e Zé Kéti, peça integrada a campanha pela legalização do PCB.²⁰ Mais exitosas serão as colaborações em que cantores situados na posição que pleiteia o monopólio da legitimidade do gosto no campo da música popular incorporam a seus repertórios algumas composições dos autores de origem popular.

O primeiro registro fonográfico dessas colaborações vem a ser o elepê de estréia de Nara Leão, gravado no segundo semestre de 1963 e lançado pela Elenco no final de feve-

¹⁸ Carlos Estevam Martins, entrevistado por Barcellos (1994: 89-90). *Grifamos*. O episódio é relatado com mais detalhes em outra entrevista de Martins, em Berlinck (1984: 93-4). Para a carreta, CPC (1963: 443).

¹⁹ *Jornal do Brasil*, 24 mai. 1962, caderno B, p. 6; *Diário de Notícias* (RJ), 12 ago. 1962, 4ª Seção, p. 2.

²⁰ Tinhorão (1974: 232-3), omitindo seu próprio envolvimento na proposta das parcerias entre bossanovistas e sambistas “autênticos”, relata com mordacidade o malogro da tentativa, naquele que teria sido o primeiro encontro de trabalho de Nelson Cavaquinho e Cartola com Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, no apartamento destes últimos, em Copacabana. V. tb. Lopes (2000: 60).

reiro de 1964, com o simples título *Nara*. É de Lyra a iniciativa de promover a aproximação entre a cantora e os sambas daqueles compositores. No álbum, todas as doze composições pertencem a repertório renovado, que reúne “sambas de morro” a peças de autores que vêm da bossa nova ou de suas cercanias ou que estão estreando na emergência do nacional-popular: Cartola (1 composição), Zé Kéti (1), Nelson Cavaquinho (1), Carlos Lyra (3), Moacir Santos (1), Baden Powell (3), Edu Lobo (2).

O que aí se ouve é, em primeiro lugar, o timbre vocal inesperado e o pequeno volume de emissão da cantora, cujo nome também é incomum. Além disso, encontra-se no disco uma fusão do estilo bossanovista de enunciar – presente no canto, na forma de tocar o violão, na harmonização do acompanhamento instrumental e, em parte, na orquestração – com temas e estilos de letra, melodia e ritmo que transbordam daquele padrão e já não remetem a espaço cancional intimista, nem à praia. Esse tipo surpreendente de enunciação continua não ressoando no “povo”. Se os compositores Cartola, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho são *povo*, então Nara traz o *povo* a si e aos que a ouvem, mas seu disco não vai ao *povo*, no sentido de que não ressoa em amplas faixas do espaço social. Ainda assim, começa a encontrar ressonância em público numeroso e, pouco tempo depois de lançado, o elepê entra para a lista dos dez mais vendidos no Rio de Janeiro.²¹

Sabemos, a partir dos dados e análises do *Apêndice estatístico*, que a posse de aparelhos reprodutores de gravações registradas em microsulco está bem pouco disseminada e que a “popularidade” dos elepês que freqüentam tais listas é de fato muito restrita e depende da inclusão de seu repertório na programação das emissoras de rádio. Também sabemos que em 1964 o rádio está comparativamente bastante adiantado no processo de segmentação da audiência, o que permite a certo tipo de música “fazer sucesso” localizado junto a determinados setores do público ouvinte.

Com essas ressalvas, pode-se dizer que o primeiro álbum de Nara fez sucesso imediato. Consagrou-se e foi consagrador. Colocou no repertório da posição de prestígio pelo menos cinco das doze composições que veiculava: além dos três sambas “de morro” – *Diz que fui por aí* (Zé Kéti), *O sol nascerá* (Cartola e Elton Medeiros), *Luz negra* (Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso) –, também o rancho *Marcha da quarta-feira de cinzas* (Lyra e Vinicius) e *Berimbau* (Baden Powell e Vinicius).²²

Em *Berimbau* ouve-se menção à luta, pela primeira vez em canção oriunda da posição de prestígio, desde a emergência da bossa nova. Nessa e em *Maria Moita* (de Lyra e Vinicius, integrante de *Pobre menina rica*), ouve-se, também pela primeira vez em composição dessa origem, indicações explícitas da contradição social entre ricos e pobres: “o dinheiro de quem não dá / é o trabalho de quem não tem”; “o rico acorda tarde e já começa a rezingar; / o pobre acorda cedo, já começa a trabalhar. / Vou pedir ao meu babalorixá / pra fazer uma oração pra Xangô / pra pôr pra trabalhar gente que nunca trabalhou”.

²¹ Leão (D1964). Cabral (2001: 59, 66), para informações sobre a produção das gravações, lançamento do disco e entrada na lista dos mais vendidos.

²² Severiano & Mello (1998: 67, 73, 74, 78, 80).

O que se lê na letra também se exprime na entonação. Nesse verso final de *Maria Moita* a aliteração e a reiteração de consoantes oclusivas (p, p, p, t, b) e da vibrante sonora (r) reforçam a denotação afirmativa e decidida do texto, que encaminha a enunciação do canto para a escansão, para assumir certa agressividade. Efeito semelhante é buscado na passagem da primeira para a segunda parte de *Berimbau* – a partir de “Capoeira me mandou / dizer que já chegou...” A perspectiva de luta, explicitada na segunda parte, é sublinhada pela elevação do tom, pela mudança da melodia: da entoação recitativa e monocórdica da primeira parte para a expansão rítmica e melódica da segunda. São traços característicos de expressiva parcela da produção cancional no âmbito da estética nacional-popular, em que a “delicadeza” do canto bossanovista dá lugar a enunciação vigorosa, “com raça”, e que amiúde quer estimular – ou sublimar – mobilização da platéia para a ação política. É como se algo da entonação própria ao comício se incorporasse ao canto da estética nacional-popular, tornando-o apropriado à apresentação em grandes auditórios.

Nara Leão, apesar de seu fio de voz, esforça-se para corresponder a essa encomenda de seu repertório. Logo em seguida, a posição nacional-popular encontrará na Maria Bethania do *Carcará* intérprete mais apropriada. Contudo, essa cantora é avessa ao engajamento. Então, ainda em 1965, Elis Regina vestirá o figurino com convicção.

“Elis Regina [...] é uma cantora que tem raça pra cantar. E esse modo de cantar é essencial na música brasileira, principalmente no samba. [...] No tempo da BN, a música era cantada mais delicadamente. A música da Elis Regina é uma música quente, com raça, pra frente e muita gente passou a fazer samba dessa outra maneira. Os compositores é que fazem as músicas, mas o modo como ela cantou as músicas, também ajudou a essa fase da música brasileira. [...] ...tem uma coisa diferente que levou muitos compositores a fazer o tipo de *música mais raçada*. E no fundo, pra te falar mesmo, *o que ajudou a fazer esse tipo de música, devem ser os problemas do Brasil*”.²³

O golpe militar triunfante pouco mais de um mês depois de o disco de Nara vir a público, e o caráter reacionário e repressivo do regime recém-instaurado recontextualizam as músicas do elepê. *Marcha da quarta-feira de cinzas* transforma-se em lamento pela derrota das esquerdas e da democracia, ao mesmo tempo que insiste em que “mais que nunca é preciso cantar”, o que soa como convocação para resistir, continuando “por outros meios” – artísticos – a luta temporariamente perdida no campo da política. Em sentido um pouco diverso, *Berimbau* e *Maria Moita*, com sua disposição algo belicosa, suas insistentes remissões à categoria “trabalho”, sua reiterada afirmação da oposição entre a situação do rico – endinheirado, sovina, ocioso, mal-humorado – e a do pobre, desprovido e escravizado, assumem conotação de canto mais claramente inconformista, que promete continuar no terreno do simbólico a luta (temporariamente) perdida no da política. O disco parece atualíssimo aos que o apreciam.

E a pergunta sobre quem o aprecia nos leva de volta ao debate no CPC, ao dilema entre ser culto ou ser popular, entre “expressar” ou “comunicar”, entre submeter o fazer

²³ Baden Powell, entrevistado em março de 1968 por Mello (1976: 120-1). Em Severiano & Mello (1998: 102-3) encontra-se análise da técnica de Elis aplicada à valorização de *Upa, neguinho*.

artístico ao projeto político ou desenvolvê-lo em seus próprios termos, entre fazer arte na perspectiva da “pequena burguesia” ou da “classe revolucionária”. A menção a conflito entre Carlos Estevam e Vianinha – que aparece tanto na fala do primeiro quanto na de Gullar – dá-nos indício das dificuldades teóricas e práticas enfrentadas pelos cepecistas. Pois o que levara Vianinha a desligar-se do Teatro de Arena e a conceber e dedicar-se integralmente à implementação do CPC era a explícita disposição de ampliar a platéia e dedicar sua dramaturgia à produção de “conscientização em escala industrial”, o que implicava submeter a questão estética ao propósito político, doutrinador.

Esse conflito, portanto, bem mais que os ocasionados na relação de Carlos Estevam com Carlos Diegues, Arnaldo Jabor ou mesmo Carlos Lyra, indica-nos que os postulados e iniciativas dos integrantes do núcleo mais denso dos cepecistas de primeira hora esbarram em limitações inscritas não em suas disposições pessoais – que foram de total entrega ao projeto –, mas em seu entendimento de *povo*, de si mesmos, de sua relação com *o povo* e/ou da capacidade de alcançar-se *conscientização* e mobilização política do *povo* (ou das *massas*) à base de objetos artísticos.

Não é este trabalho o espaço adequado para inquirir sobre as causas dessas limitações, que de resto já têm sido debatidas na academia e entre os próprios ex-cepecistas.²⁴ Importam-nos as conseqüências delas. Uma das mais importantes é que o público do CPC ficou sendo principalmente o estudantil. Isto é: foi sobretudo entre estudantes, em especial os universitários, que a produção cepecista mais ressoou.

Esse público tem a mesma origem de classe dos cepecistas. Portanto, se recorrêssemos aos termos de Carlos Estevam Martins, diríamos que os artistas do CPC não conseguiram resolver “o problema da liberdade artística”, que, na perspectiva desse autor, só surge quando o artista trata de se comunicar com outra classe. Mas, mesmo nos termos de Martins, é preciso temperar a afirmativa observando que o público conquistado corresponde a parcela da classe média, distinta daquela que em outubro de 1960 votou majoritariamente em Carlos Lacerda para o governo da Guanabara. E a clivagem se faz principalmente por corte etário. Isto é, a produção do CPC ressoou – e encontrou ressonância em – sentimentos de setores da juventude de classe média, que desenvolveu, em parte graças à atuação do próprio CPC, disposição inconformista, “desalienada” e, no limite, revolucionária.

De toda forma, parece impróprio tratar “do CPC”, no singular, como se esse fenômeno fosse um *ponto*, sempre igual no tempo e no espaço, em vez de um *trajeto* que se infletiu e multiplicou, no curto período de sua existência (1961-4). Há o “CPC da UNE”, que, na linguagem da época, refere-se àquele que funcionava na sede da entidade estudantil, na Praia do Flamengo. Houve outros quatro na cidade do Rio de Janeiro: três funcionando em faculdades e um no Sindicato dos Metalúrgicos. Do outro lado da baía da Guanabara, formou-se o CPC de Niterói. Em São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul e outros estados também instalaram-se CPCs. O “CPC da UNE” funcionou como matriz e modelo dos demais, mas sua história não esgota a experiência cepecista.

²⁴ Veja-se Hollanda (1980: 17-37), Berlinck (1984), Ortiz (1985: 68-78), Ridenti (2000: 61-139) e os depoimentos de cepecistas a Barcellos (1994).

Há numerosos relatos tanto de fracassos na comunicação com auditórios constituídos por setores da classe operária, camponesa ou por “populares”, como os transeuntes do Largo do Machado, quanto de tentativas bem-sucedidas de atuação junto a sindicatos de trabalhadores, comunidades de favelados e outros grupos situados na base da pirâmide social. Alguns exemplos exitosos seriam a atuação do CPC de Niterói, as encenações da peça *Mutirão em Novo Sol* para platéias de trabalhadores rurais – então, camponeses –, e o progresso da aliança cineclubística do CPC de São Paulo com o Sindicato dos Trabalhadores na Construção Civil.²⁵

Parece plausível que esses erros e acertos estivessem ensejando ganhos na capacidade dos integrantes dos CPCs de dialogar com auditórios de outras classes sociais. E, mais que tudo, a repressão policial desencadeada sobre a UNE e os CPCs desde as primeiras horas de instalação do regime ditatorial – por exemplo, com a exibição na tevê de exemplares dos *Cadernos do Povo* como provas de atividade *subversiva* – deve servir-nos de indício do potencial de ameaça que os agentes da preservação do *status quo* político e social identificavam na mobilização do CPC e da UNE.²⁶ Essa repressão existiu, de resto, desde o início das atividades de rua no Rio de Janeiro, praticada pela polícia subordinada ao governo estadual de Carlos Lacerda.

A sucessão de Carlos Estevam por Gullar é episódio marcante de uma inflexão. Ela previne a possível sangria de quadros, sob a forma de dissidências e cisões decorrentes dos conflitos ensejados pelo “dogmatismo” do primeiro. É manobra de acomodação política designada para a preservação da unidade do movimento, que portanto busca circunscrever a denominadores comuns o programa de ação do CPC. Essa manobra parece ter implicações sobre a noção de *povo* que se praticará. Neste excerto de Ferreira Gullar fica mais nítido o caráter programático da noção de *povo*, agora subsumida na de *popular*:

“...se trata da dramática tomada de consciência, *por parte dos intelectuais*, do caráter histórico, contingente, de sua atividade e do rompimento da parede que pretendia isolar os problemas culturais dos demais problemas do país. O escritor, o cineasta, o pintor, o professor, o estudante, o profissional liberal redescobrem-se como cidadãos diretamente responsáveis, *como os demais trabalhadores*, pela sociedade que ajudam a construir diariamente, e sobre cujo destino têm o direito e a obrigação de atuar.

A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país. Cultura popular é compreender que as dificuldades por que passa a indústria do livro, como a estreiteza do campo aberto às atividades intelectuais, são frutos da deficiência do ensino e da cultura, mantidos como privilégios de uma reduzida faixa da população. Cultura popular é compreender que não se pode realizar cinema no Brasil, com o conteúdo que o momento histórico exige, sem travar uma luta política contra os grupos que dominam o mercado cinematográfico brasileiro. É compreender, em suma, que todos esses problemas só encontrarão solução se se realizarem profundas transformações na estrutura sócio-econômica e conseqüentemente no sistema de

²⁵ Ver entrevistas de Carlos Vereza, Maurice Capovilla e Nelson Xavier em Barcellos (1994: 132-3, 342-4, 374, 377). V. tb. Ridenti (2000: 84-5) e Reis (2004: 18-21).

²⁶ Moacyr Félix, entrevistado por volta de 1990, em Barcellos (1994: 363-4).

poder. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária”.²⁷

Temos aí o esboço de amplo *programa de transformações revolucionárias* – o crítico situado mais à esquerda poderá declará-las *reformistas* – nas várias frentes em que se pode desdobrar a prática cultural: alfabetização, ampliação do ensino universitário, reforma agrária, libertação do imperialismo econômico, ampliação do mercado para a indústria do livro e do campo intelectual, reforma educacional, garantia de exibição para o filme brasileiro etc. A essas várias frentes corresponde amplo arco de possíveis alianças, voltadas tanto para as “classes exploradas” de Martins – da qual é exemplo a questão do camponês –, quanto, principalmente, para os diferentes setores de que se compõe a *intelligentsia*. Ou seja: *as alianças estão sendo buscadas sobretudo entre os diferentes campos artísticos e o estudantil, em torno de programa comum, de teor nacional-popular e revolucionário (ou reformista)*.

Embora tenha chegado ao formato de livro apenas em 1965, o texto é, decerto, da época em que Gullar dirigiu o CPC (1962-4) e certamente foi então publicado noutro formato. Seu foco na questão do intelectual e a equiparação deste aos “demais trabalhadores” sugerem que também serviu ao Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), movimento deflagrado em 1963 por iniciativa do PCB como parte de estratégia de fortalecimento político do governo Goulart, que então entrava em período turbulento. Nele está indicado com clareza que o auditório a que o autor primordialmente se dirige é formado pelos intelectuais. É em direção a essa categoria, em primeiro lugar, que cumpre atuar. Cimentada essa ampla aliança que contempla os seus vários setores especializados, a tarefa a eles proposta é “contribuir para levantar o nível de consciência [política] do público”. E esse público é formado pela “classe estudantil”, pela “classe operária” e pelos camponeses já organizados, pois são suas organizações que dão apoio – organizam auditórios, fornecem meios – ao trabalho dos intelectuais engajados nesse programa.²⁸

Dessas três “classes”, é a estudantil a mais viável. Também chamada “massa estudantil”, é junto ela que a produção do CPC já vem obtendo ressonância desde 1961-2.

2. Os estudantes

Tentemos entender e dimensionar essa *massa* e explorar a hipótese de que ela fosse o principal contingente do *povo* a que os relatos jornalísticos do final de 1964 se referiam.

No início dos anos 60, os estudantes universitários brasileiros são categoria social em mutação. Até os anos 40, eram inequívocos membros da elite social e política do país. O diploma universitário era parte complementar, ritual, dos mecanismos de acesso a *carreiras de poder e prestígio social*. O aprendizado em aula não era a função mais importante do curso. A experiência da faculdade funcionava principalmente como instância de convívio intelectual (e também boêmio) entre os integrantes de novas gerações da elite, rito de passagem

²⁷ Gullar (1965: 3-4).

²⁸ Gullar (1965: 4-5), Pécaut (1989: 142-3).

para os que, daí a pouco, galgariam postos de direção nos negócios privados e, principalmente, públicos, por mercê de sua origem social, à qual se acrescia o diploma, num jogo de causas necessária e permissiva. O número dos que freqüentavam esses cursos era reduzidíssimo, em termos de proporção da população, e não experimentava variação significativa de ano para ano (v. Quadro 8, p. 266).

A partir do pós-guerra, a modernização das atividades econômicas e governamentais, ainda que limitada a parcelas do setor urbano, começa a reclamar maiores contingentes de diplomados. Um novo sistema de atrelamento entre ascensão social e ascensão cultural é posto em marcha. Dentro de algum tempo – notadamente a partir dos anos 60 – o diploma de nível superior torna-se pré-requisito de acesso a *postos de trabalho e profissões de elevado grau de especialização*, a serem exercidas por crescente número de graduados, dos quais apenas minoria proporcionalmente decrescente ocupará altos postos de direção. Para que o diplomado esteja em condições de ocupar esses postos e exercer aquelas profissões, será necessário que os cursos tenham conteúdo e sejam modernos, isto é, atuais.

Apresentam-se então dois tipos de choques entre as expectativas estudantis e a realidade dos cursos superiores, que são majoritariamente oferecidos por entidades públicas. No plano qualitativo, o conteúdo dos cursos e as instalações das faculdades e universidades estão desatualizados. Grande parte dos seus quadros docentes, a começar dos detentores de cátedras vitalícias, que dominam institucionalmente esses aparelhos de ensino, está ultrapassada, pois continua entendendo seu próprio papel social referencialmente ao *status quo ante*. No plano quantitativo, a expansão do número de vagas não consegue acompanhar a demanda e, por vezes, o sistema de seleção adotado, excessivamente rigoroso, sequer permite preencher as vagas existentes. Por outro lado, há o fenômeno anual, sempre crítico, dos “excedentes”: candidatos que alcançam no exame vestibular a nota exigida para a admissão no curso mas que não obtêm matrícula por falta de vaga ou que a obtêm mediante recurso judicial, ainda que as instalações e o quadro docente não permitam atender adequadamente todos os matriculados.²⁹

Até 1956, a direção da UNE esteve ligada a partidos políticos formalizados, especialmente o Partido Socialista Brasileiro (PSB) e a União Democrática Nacional (UDN). Mas, a partir daí, os partidos oficiais não mais foram capazes de conciliar com sua atuação política as demandas estudantis derivadas da crise do ensino superior. O controle da UNE e das suas congêneres, as Uniões Estaduais, passou a ser exercido, em 1956-62, sobretudo por uma frente de esquerda que reunia o semiclandestino PCB e setores da Juventude Universitária Católica (JUC).³⁰

Expressivo do perfil da UNE nessa fase é o episódio fundador da conquista de sua presidência por aquela aliança: a campanha contra o aumento do preço da passagem dos bondes, no Rio de Janeiro, em maio de 1956, liderada pela União Metropolitana dos Estudantes (UME), com o apoio de sindicatos de trabalhadores – então, *operários*. O êxito da mobilização, que os relatos afirmam ter “paralisado o Rio de Janeiro”, foi de início respon-

²⁹ Cunha (1983: 42-8, 73-107), Foracchi (1965: 228-36), Poerner (1968: 218-9), Foutoura *et al.* (1962).

³⁰ V. Poerner (1968).

dido pelo recém-empossado governo de Juscelino Kubitschek com a invasão da sede da entidade pela polícia, seguida de abertura de diálogo, com a mediação do reitor Pedro Calmon.³¹ O serviço de bondes era explorado por empresa canadense, a Light, cujo grupo empresarial também detinha a concessão dos serviços públicos de eletricidade e telefonia, em regime de monopólio. A Light vinha sendo instituída em símbolo da *exploração do povo* brasileiro pelo capital – então, *truste* – internacional.

O episódio é eloqüente em três dimensões: (i) associa estudantes de curso superior, até então (auto-)percebidos como membros da elite, interessados na grande política, a organizações inseridas na base da pirâmide social, os sindicatos de trabalhadores; (ii) seu conteúdo possui conotação nacionalista-antiimperialista; essas duas dimensões esboçam uma atuação *nacional-popular*; (iii) a sensibilização dos estudantes para tópico que até então seria dado como prosaico deve ser indício do avanço do processo de ampliação e diversificação – que alguns autores chamam de “proletarização” – da classe média representada no espaço estudantil-universitário.

Nesse período, as ações da UNE no campo universitário assumem caráter progressivamente contestatório e reformador, obtendo proeminência no processo de discussão da reforma universitária. E, no campo político, têm realçado teor nacionalista-antiimperialista e democrático – como na contestação do Acordo de Roboré (1958) e no enfrentamento da tentativa de golpe contra a posse de João Goulart, após a renúncia de Jânio Quadros (1961).³²

O crescimento da presença e do prestígio do CPC junto ao meio universitário deve-se, em proporção não desprezível, à sua participação na campanha da UNE pelo engajamento do estudantado na discussão da reforma universitária. Dirigentes da entidade e uma equipe do Centro realizam em 1962 a primeira edição da chamada “UNE Volante”, caravana política e cultural que visita as bases estaduais. As apresentações musicais e teatrais – e muito especialmente a encenação do *Auto dos 99%* – entusiasma as platéias e evidenciam para a liderança política a eficácia mobilizadora da arte engajada “para a conscientização da massa estudantil”. O texto do *Auto* é engenhoso na proposição de universalização da problemática estudantil universitária. Pleito que diz respeito aos interesses dessas platéias – a atualização dos cursos – é reunida à proposição de que a reforma deve abrir os portões universitários aos 99% dos brasileiros que não têm acesso a esse grau de ensino. Graças a esse engenho, o problema estudantil parece assumir, para os estudantes que entusiasticamente o aplaudem, a feição de problema de todos os brasileiros. Nessas apresentações e na venda, em sucessivas edições, do compacto duplo *O povo canta*, produzido pelo CPC, em que sobressai a *Canção do subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Chico de Assis, vão sendo lançadas as bases do que virá a ser a canção engajada, um dos gêneros característicos da estética nacional-popular.³³

³¹ Poerner (1968: 193), Bojunga (2001: 371).

³² Poerner (1968: 196), Abreu *et al.* (2001: 5848).

³³ Berlinck (1984: 38-9), onde tb. há transcrição de notícia de jornal com programa da UNE Volante em Porto Alegre, 28-29 mar. 1962, incluída apresentação de *Maria do Maranhão*, de Lins e Barros e Lyra. Fontoura *et al.* (1962: 89). Entrevistas de Aldo Arantes e Carlos Estevam Martins a Barcellos (1994: 39, 86-7).

Nos Quadros 8 e 9 verificamos o contingente numérico de estudantes de cursos de nível superior e formamos noção de sua distribuição espacial, a intervalos de 10 anos, desde 1933, ano da diplomação de Vinicius de Moraes, até 1963, quando a estética nacional-popular está em plena emergência. A essa série, acrescentamos o ano de 1973, que nos permite observar a forte inflexão ocorrida em termos de ampliação do ensino superior no Brasil, a partir da pressão social, expressada principalmente pelo movimento estudantil da segunda metade dos anos 50 e década de 60. Sabe-se que tal resultado não correspondeu exatamente aos termos das demandas desse movimento, haja vista que a ampliação deu-se mais fortemente no ensino particular que no público, e em grande parte com sacrifício da qualidade desses cursos, quando comparados com os oferecidos pelas universidades.

Quadro 8
Estudantado de nível superior e população: Brasil, 1933-73³⁴

	Matrícula geral em cursos de graduação				
	1933	1943	1953	1963	1973
A Estudantes matriculados	24.166	23.786	56.091	124.214	772.830
B População estimada (x 10 ³)	39.939	43.974	56.772	77.521	101.433
Proporção A/B (%)	0,06	0,05	0,10	0,16	0,77

Mas, para o que nos interessa aqui, importa observar que o estudantado universitário de 1963, superior a 124 mil alunos, é numericamente significativo para uma indústria fonográfica que, por essa época, tem como comercialmente boa a vendagem de 20 ou 30 mil cópias de um elepê.³⁵ Igualmente significativa para a dinâmica do campo da música popular é a pronunciada concentração geográfica dessa “massa estudantil”, a qual, embora decresça de 1933 a 1963, como proporção do alunado brasileiro, continua tendo no triângulo GB-RJ/SP/MG mais da metade de seu universo.

E é quase somente nas capitais estaduais que efetivamente se localizam as escolas de nível superior. Em 1958, as três universidades paulistas – USP, Católica e Mackenzie – somam 13,6 mil matriculados, ou 61% de todos os universitários paulistas, *não incluídos* nesse número os alunos de estabelecimentos isolados de ensino superior também localizados na capital do estado.³⁶

³⁴ IBGE (1936, 1948, 1955, 1959, 1965, 1975a, 1975b). Cunha (1983: 103-7) fornece o número de estudantes das escolas superiores, discriminado por curso, ano a ano, período 1945-64, com dados de publicações do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Seu total para 1953 – 67.525 – é substancialmente maior do que o que encontramos em IBGE (1955). A discrepância não prejudica a economia dos argumentos aqui desenvolvidos. As duas fontes concordam quanto ao total de 1963.

³⁵ Midani (1969).

³⁶ IBGE (1959). A fonte não permite isolar o dado referente ao alunado paulistano dos “estabelecimentos isolados”. Excluímos do cômputo, por estimativa *grasso modo*, 600 possíveis estudantes da USP matriculados em suas faculdades de agronomia e medicina, de Piracicaba e Ribeirão Preto, respectivamente.

O desequilíbrio concentrador verifica-se também no ensino colegial. Em 1965, 49,7% dos 509 mil secundaristas de 2º grau estudam nas capitais estaduais, enquanto a população estimada dessas cidades limita-se a 20,3% do total nacional. Mesmo num estado de interior desenvolvido, como São Paulo, os colegiais da capital – mais de 58 mil – somam 38%, enquanto a população paulistana representa 32,5% do estado. Nesse ano, os dados oficiais registram 139,9 mil matrículas colegiais em Belo Horizonte, Niterói, Rio de Janeiro e São Paulo, aos quais podemos acrescentar estimativa de 64,9 mil graduandos de nível superior nas mesmas cidades, o que configura u’a “massa estudantil” universitária e secundarista de aproximadamente 205 mil alunos.³⁷

Quadro 9
Concentração geográfica do estudantado de nível superior, 1933-73³⁸

	Matrícula geral em cursos de graduação				
	1933	1943	1953	1963	1973
A Brasil	24.166	23.786	56.091	124.214	772.830
B São Paulo	4.437	5.727	12.778	34.085	284.939
C Guanabara + Rio de Janeiro	8.932	7.770	18.242	26.266	124.669
D Minas Gerais	3.402	2.588	5.361	12.019	79.226
Proporção (C+D+E)/A (%)	69,4	67,6	64,9	58,3	63,3
E Rio Grande do Sul	1.571	1.926	4.333	15.522	59.250
F Pernambuco	1.394	1.675	4.070	6.765	30.765
G Bahia	1.583	1.229	2.155	4.763	23.329
Proporção (E+F+G)/A (%)	18,8	20,3	18,8	21,8	14,7

É necessário chamar a atenção para o conjunto dessas cidades por conta tanto dos maiores quantitativos que encerram – e que as colocam continuamente à beira da possibilidade de os converterem em qualidade – quanto da proximidade geográfica que guardam entre si, facilitadora de contatos, de turnês artísticas, de distribuição de mercadorias, sendo o disco uma delas. Belo Horizonte, embora excêntrica em relação ao pólo da produção no campo musical, acumula capital político, pois é onde, em certo período, se situa a vanguarda da esquerda católica que leva à fundação da Ação Popular e à maior presença mineira à frente da UNE nos anos 60. Além disso a cidade está ligada ao Rio de Janeiro por rodovia asfaltada, ferrovia e “ponte aérea”.³⁹

³⁷ IBGE (1966). Estimamos para as capitais 60% dos universitários mineiros (16.804) e paulistas (42.891) e 70% dos fluminenses (6.579). Diferentemente dos demais casos, em que trabalhamos com matrículas ao início do ano, para 1965, por falta do dado, recorreremos às matrículas ao final do período. Visto que praticamente inexistem menções à participação de normalistas no movimento estudantil, nossa estimativa da “massa” deixa de somar 26,5 mil alunas dos cursos normais, matriculadas nessas quatro cidades.

³⁸ IBGE (1936, 1948, 1955, 1959, 1965, 1975a, 1975b).

³⁹ A ponte aérea Rio-Belo Horizonte-Brasília não operava em *pool*. Consistia em elevada frequência de vôos de diversas empresas, decerto para isso subsidiadas pelo governo federal.

Isto não implica desconhecer a importância de outros centros urbanos, quer para a dinâmica do movimento estudantil, quer para o desenvolvimento do campo musical ou mesmo da interrelação entre ambos. Salvador, em especial, é lugar de importantes lances inscritos em ambos os processos. Somaram-se ali, nos primeiros anos 60, iniciativas inovadoras do professor Edgard Santos, na reitoria da Universidade da Bahia (UBa), com a agitação estudantil-cultural promovida pela UNE e o CPC. Da intensa fermentação aí sediada, sai um dos mais notáveis – pela quantidade, densidade e pelo destaque alcançado em âmbito nacional – elencos de artistas e intelectuais dos anos 60.⁴⁰

Todavia, o ponto é esse: eles *saem*. A Universidade, após a não-recondução de Edgard Santos à reitoria, em 1961, e Salvador, a partir do golpe militar, perdem consecutivamente os empuxos que estavam constituindo a cidade em pólo de modernização cultural e agitação política. Talvez demasiado concentrado em sua universidade, o processo não se enraizara na sociedade civil – talvez nem mesmo na própria UBa – o suficiente para nela encontrar pontos de apoio na conjuntura agora adversa. Sem continuidade, a curta experiência resta como “*um momento especial na vida baiana*”. “Derrotar a província na própria província” é algo que fica então irrealizado, algo que é abortado e que precipita o exílio dos artistas e intelectuais baianos rumo ao Rio e a São Paulo, pólos cujo poder de atração já seria por si mesmo muito forte, naquela fase histórica, para dificultar projetos autonomistas regionais.⁴¹

Quadro 10
Taxas anuais de crescimento do estudantado de nível superior:
Brasil e alguns estados, 1933-73⁴²

	1933-43	1943-53	1953-63	1943-63	1963-73
Brasil	-0,2	9,0	8,3	8,6	20,1
São Paulo	2,6	8,4	10,3	9,3	23,7
Guanabara + Rio de Janeiro	-1,4	8,9	3,7	6,3	16,9
Minas Gerais	-2,7	7,6	8,4	8,0	20,8
Rio Grande do Sul	2,1	8,4	13,6	11,0	14,3
Pernambuco	1,9	9,3	5,2	7,2	16,4
Bahia	-2,5	5,8	8,3	7,0	17,2

De toda forma, o próprio crescimento demográfico do espaço universitário das duas principais capitais nordestinas – Recife e Salvador – vinha sendo de alguma forma sobrestado antes de 1964, como podemos constatar na comparação das taxas anuais de incremento do estudantado de Pernambuco e Bahia com as dos outros estados que compõem o Quadro 10. Poucos estudantes, pouco *povo*. Nos dois estados nordestinos, o crescimento percentual no período 1943-63 é inferior à média nacional. A Bahia, especificamente, tem

⁴⁰ Reconstituição desse ambiente cultural encontra-se em Risério (1995).

⁴¹ Dias (2005), Risério (1995: 13-5).

⁴² Taxas geométricas, calculadas sobre os números absolutos do IBGE, constantes do Quadro 9.

uma das mais fracas evoluções da amostra. Nos trinta anos que vão de 1933 a 1963, esse estado tem o menor desempenho, à exceção do conjunto Guanabara (Distrito Federal) & Rio de Janeiro. Este, todavia, compensa essa fraqueza com o número absoluto muito superior e com a condição de capital política e cultural de que desfruta o Rio, o que lhe enseja, com mais facilidade, converter quantidade em qualidade, número em ação transformadora.

Entendida, um tanto à maneira de Lênin, como vanguarda revolucionária, “a massa estudantil precisa ser politizada pois a sua tarefa é politizar as massas populares”, reza documento do Conselho da UNE.⁴³ *O povo* está nos jornais em dezembro de 1964 em boa parte porque os estudantes estão em intensa atividade, não apenas política, em seus diretórios e faculdades, mas também na platéia de iniciativas culturais. Por exemplo, lotam todas as noites as apresentações do musical *Opinião*, em Copacabana. Nove dias após a estréia, feita a 11 desse mês, há universitários que já compareceram quatro, cinco e até mesmo nove vezes a um teatro que se situa em prédio inacabado e em cuja sala, em plena canícula do verão carioca, não há ventilação nem ar refrigerado.⁴⁴

3. Os estudantes encontram o povo

Opinião sucede o CPC, no plano ideológico, e de certa forma é inspirado pelo Zicartola, na intenção de fazer arte *popular*, de estabelecer parceria com artistas de origem popular.⁴⁵ Vejamos essas conexões.

Durou pouco tempo a desarticulação e imobilidade dos intelectuais de esquerda em decorrência do golpe de 1º de abril. No campo da cultura, os dirigentes militares só assumiram, sem disfarce, o caráter ditatorial e absolutista do seu projeto em dezembro de 1968. De abril de 1964 até então prevaleceu um regime ambíguo, não raro paradoxal, em que, nos primeiros anos, o próprio general-presidente parecia acreditar na viabilidade de encaminhamento constitucional – nos moldes da Carta de 1946 – e politicamente democrático para a situação instaurada com o golpe. Ou, no dizer de Roberto Schwarz, foi um período “com altos e baixos”, em que se praticou “solução de habilidade” entre (i) o domínio coercitivo, que “cortara” e impedia o restabelecimento das “pontes entre o movimento cultural e as massas”, e (ii) o não-impedimento da “circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, em área [socialmente] restrita”, a ponto de esse ideário “florescer extraordinariamente”.⁴⁶

O texto do *show Opinião* foi elaborado pelos cepecistas Armando Costa e Oduvaldo Viana Filho e por Paulo Pontes, explorando depoimentos autobiográficos por eles colhidos das próprias estrelas do espetáculo: João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão, dirigidos por Augusto Boal. Temos aí um grupo de autores em que se reúnem as experiências do Teatro

⁴³ Citado por Foracchi (1965: 227n).

⁴⁴ Ferreira (1964a). V. tb. “‘Opinião’ vira moda e mata pouco a pouco o ‘Zicartola’”, *Diário Carioca*, 20 dez. 1964, p. 16.

⁴⁵ Para o grupo *Opinião* como “reedição” do CPC, a começar pela execução de tarefas práticas, como a preparação do teatro no prédio inacabado, v. entrevista de Denoy de Oliveira a Barcellos (1994: 177-8).

⁴⁶ Gaspari (2002: 221, 230-2), Schwarz (1970: 8-9).

Paulista do Estudante, do Seminário de Dramaturgia, Teatro de Arena e CPC. Ao mesmo tempo, temos a reunião de autores – teatrais, musicais – e intérpretes que tinham no restaurante e casa de samba Zicartola ponto de reunião boêmia e musical.

Voltemos à geografia carioca, à significação social de seus lugares, associando-os a processos de capitalização simbólica. O Zicartola funcionou, de setembro de 1963 a maio de 1965, em prédio antigo, de térreo mais dois pavimentos, na Rua da Carioca, bem próximo à Praça Tiradentes. Essa é uma parte desvalorizada e decadente do Centro do Rio, embora esteja perto da Cinelândia e do Castelo, em proximidade propícia às trocas culturais. O salão, onde cabem cerca de 120 fregueses, e a cozinha ocupam o primeiro andar. Cartola e sua mulher, Zica, habitam o pavimento superior. A iniciativa de criação da firma não é dos dois, mas de um empresário, morador da Zona Sul, que se tornara amigo do casal e passara a frequentar sua casa em 1960, noutra endereço da mesma vizinhança, para participar de noitadas de samba. No Zicartola, Zica ocupa-se da cozinha e é sócia minoritária desse empresário, Eugenio Agostini Netto, que fornece o capital inicial do empreendimento.⁴⁷

A reminiscência do primeiro encontro, promovido em Copacabana, a marca que dele ficou em Agostini, como descoberta, diz-nos boa parte do que é preciso ter em conta sobre esses encontros entre dois “mundos” sócio-culturais:

“No [Clube dos] Marimbás, ficou Monsueto com umas cabrochas de um lado e o Cartola com o Nuno [Veloso] e a patota [do narrador] do outro. Um cantava uma música. O outro emendava outra. O clube parou. Quem estava jogando lá no segundo andar desceu e ficou ali alumbrado, bebendo música. Cartola desfiou o repertório [...]. Só quando o sol começou a queimar é que a turma debandou. A partir daí, comecei a frequentar aquela gente. Fiquei amigo de Cartola, do Carlos Cachanga, do Nelson Sargento. *Um mundo novo se abriu para mim*. Tornei-me assíduo da rua dos Andradas, 81, para onde Zica e Cartola tinham se mudado”.⁴⁸

O auge do prestígio do Zicartola dá-se ao longo de 1964. É quando torna-se “ponto obrigatório” de vários autores, intérpretes e intelectuais que estão comprometidos com o programa estético nacional-popular. Uma das características desse lugar é certa pluralidade e ecumenismo, tanto entre os artistas quanto entre os clientes. Nele apresentam-se regularmente, em duas noites da semana, sambistas de diferentes gerações, ligados a escolas de samba dos subúrbios da Zona Norte. Por exemplo: Ismael Silva (1905-1978), fundador da primeira escola, no final dos anos 20, e o bancário Paulinho da Viola (1942), que recebe na casa de samba seu primeiro cachê. O Zicartola também abre espaço a artistas vinculados a outras posições, a exemplo de intérpretes que vêm do início da era do rádio – Linda Batista, Araci de Almeida, Ciro Monteiro, Elizeth Cardoso –, que aí têm cada qual uma noite de homenagem. Dorival Caymmi e Antonio Carlos Jobim recebem igualmente esse preito, que tem, subsidiariamente, a dimensão de pagamento simbólico para a apresentação do homenageado. As homenagens, instituídas por iniciativa do poeta e então iniciante produ-

⁴⁷ Silva & Oliveira Fº (1998: 182-204). Castro (2004: 69-81) faz interessante análise das potencialidades do Centro do Rio como lugar de encontro entre a Zona Norte, onde ficam as escolas de samba, às quais Cartola (Angenor de Oliveira, 1908-1980) e seus amigos sambistas estão ou estiveram ligados, e a Zona Sul, de onde vem grande parte da clientela do Zicartola. Zica é Eusébia Silva do Nascimento (1913-2003).

⁴⁸ Entrevista do empresário Eugênio Agostini Netto a Silva & Oliveira Fº (1998: 183). *Grifamos*.

tor cultural Hermínio Bello de Carvalho, são pontes lançadas em direção a outras posições do campo da música popular.

Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, João do Vale, Geraldo das Neves, Elton Medeiros, Padeirinho e outros compositores – “os cantores da casa” – apresentam-se regularmente, segundo diretriz de Cartola de priorizar os autores, em vez dos intérpretes, mas abre-se exceção para a cantora Clementina de Jesus, que está iniciando a carreira profissional em dezembro de 1964.⁴⁹ Jornalistas ligados à música popular e outras categorias de intelectuais e ativistas interessados, mais amplamente, em cultura popular, na maioria alheios à bossa nova, também fazem do Zicartola seu ponto de encontro boêmio: Ferreira Gullar, Tereza Aragão, Oduvaldo Vianna Filho, Jota Efegê, Albino Pinheiro, Sérgio Cabral e Hermínio – sendo que os três últimos, assim como Zé Kéti e Elton Medeiros, envolvem-se pessoalmente no planejamento e realização das atividades.⁵⁰

O êxito da casa transborda para as cercanias e beneficia sobretudo a gafieira Estudantina Musical, na Praça Tiradentes. A clientela proveniente da Zona Sul que acorre ao Zicartola e à gafieira está fazendo o mesmo tipo de “descoberta” experimentada antes por Agostini. Descortina “um mundo novo”. Nas horas de convívio com habitantes desse mundo e na absorção de manifestações de sua cultura, sente-se parte do *povo*. Os dois lugares ficam como que associados entre si na percepção dessa clientela comum.

Dotada de maior espaço, a Estudantina é escolhida pelos sambistas, em outubro de 1964, para sediar homenagem a Nara Leão, festa que conta com o apoio da Editora Bloch, cujas revistas *Manchete* e *Fatos & Fotos* noticiam com destaque a “noite de alegria e encantamento”. A cantora é responsável pelo lançamento de alguns desses autores ao público de prestígio da Zona Sul, com a inclusão de músicas suas nos álbuns *Nara*, à venda desde fevereiro, e *Opinião de Nara*, que está sendo ultimado nesse momento. A data “coincide” com o aniversário de Nelson Cavaquinho, que, sincreticamente, também é homenageado. Mas há mais ingredientes significativos nesse evento. Comparecem o dono da editora, Adolpho Bloch, os diretores das duas revistas, Arnaldo Niskier e Justino Martins, diversos jornalistas – Millôr Fernandes, Rubem Braga, o crítico musical Mário Cabral – e o vice-governador Rafael de Almeida Magalhães. Acompanhada pelos sambistas, Nara escolhe três músicas para cantar e poupa o vice-governador de ouvir *Opinião*, o samba de Zé Kéti que intitula seu novo álbum e que critica abertamente a política estadual de remoção de favelados.⁵¹

Vemos nesse episódio, isto é, em suas dimensões cultural, social e política, claro sinal de capitalização da jovem cantora. Mas seria impróprio supor que a capitalização seja apenas dela, como heroína da epopéia. A valorização do samba, que o evento atesta e rea-

⁴⁹ Paschoal (2001: 80). Cartola vem dos anos 30-40, quando foi comum cantores bem-sucedidos aproveitarem o acesso a emissoras de rádio e gravadoras para atuar como *gate keepers* e exigir co-autoria das músicas dos autores descapitalizados. Cartola desde o início recusou-se a ceder parceria, cf. Silva & Oliveira Fº (1998: 89-92). Sua disposição de valorizar o autor no Zicartola tem, literalmente, caráter de luta de classe.

⁵⁰ Silva & Oliveira Fº (1998: 191-5), Castro (2004: 22-3, 40-1, 72-3, 75-6, 79, 89, 91), Moraes (2000: 156), Paschoal (2000: 78-81).

⁵¹ Cabral (2001: 83-4), Silva & Oliveira Fº (1998: 193-4), Castro (2004: 78-9).

limenta, e, mais que isso, a valorização do *encontro* de cantora proveniente da alta classe média da Zona Sul e da bossa nova com compositores de samba provenientes do subúrbio e dos estratos sociais menos capitalizados reafirma um modo de entender, praticar e sobretudo prescrever a música popular, que já estava presente, sob diferentes formas de enunciação, no *Samba da bênção*, no desejo d’*O Metropolitano* de promover nova edição do *Encontro* em lugar de acesso menos restrito que o *Bon Gourmet*. Já estava na sugestão de parcerias autorais entre bossanovistas e sambistas populares, formulada por José Ramos Tinhorão, e na disposição de Carlos Lyra para aceitá-la – e todas essas referências remontam a 1962 e remetem ao programa do CPC.

A presença do vice-governador é significativa por pelo menos três razões. A primeira refere-se à simbologia do cargo, que é reforçada pelo fato de, em função de seguidas e prolongadas viagens de Lacerda ao exterior ao longo de 1964, Magalhães assumir por extensos períodos a governança do estado. A segunda refere-se ao fato de o vice-governador não ser apenas o substituto eventual do titular: desempenha importantes funções administrativas, na condição de principal responsável pelo planejamento da ação governamental. A terceira relaciona-se à estreita ligação política entre Lacerda e Magalhães. Este opera como *alter ego* do governador: “mineiro e jeitoso como o diabo”, cumpre amígdas missões políticas delicadas e é identificado por adversários políticos do governador do Rio como interlocutor adequado em manobras de sondagem e aproximação.⁵²

Adolpho Bloch, por seu turno, está entre os amigos mais fiéis a Juscelino Kubitschek, conforme fica demonstrado em numerosas ações praticadas após a proscrição política do ex-presidente, nas quais se incluem manifestações públicas de *compliance* e gestões junto aos novos poderosos, em benefício do político exilado.⁵³ E ninguém ignora, em outubro de 1964, que Nara Leão está, desde 1962, em posição política muito próxima dos comunistas do campo cultural, seja pelas relações com cineastas, dramaturgos e músicos – Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Ferreira Gullar, Carlos Lyra –, seja pelo repertório que está entoando.⁵⁴

Não há, portanto, *inocência* ou *casualidade* nesse curioso encontro realizado na gafieira Estudantina Musical. Caberia, em estudo micro-histórico das tramas em que se envolvem/são envolvidos os atores sociais no desenrolar de determinados episódios – por exemplo, a gestação da Frente Ampla –, reconstituir seus movimentos, motivações, influências recíprocas etc. Aqui, basta-nos registrar, com adequado grau de estranhamento, a existência desse episódio, porque é significativo para o campo da música popular, faz parte do processo de capitalização desse campo, ou de algumas posições desse campo – de sua imantação pelas tensões que animam o campo político –, embora seja irrisório e dispensável na história da região dominante do campo do poder.

Dos convívios ensejados pelo Zicartola resultam pelo menos três outros fenômenos significativos para o campo da música popular, além de *Opinião: Rosa de Ouro*, *A Voz do*

⁵² Abreu *et al.* (2001: 3464-5), Lacerda (1978: 222, 319), Bojunga (2001: 640).

⁵³ Bojunga (2001: 628, 631-2, 641, 643), Kubitschek (1974: 9).

⁵⁴ Cabral (2001: 57-62, 83-4). Nessa noite, Nara canta, com João do Vale, *Sina de caboclo*, canção de protesto pela reforma agrária.

Morro e Paulinho da Viola, todos três caracterizados pela postulação da *autenticidade* cultural, em tom próximo do que defendiam os isebianos, acrescida do culto à *tradição*.

O espetáculo *Rosa de Ouro*, de repertório centrado em sambas, estrelado por Araci Cortes (1904-1985) e Clementina de Jesus (1901-1987), idealizado e produzido por Hermínio Bello de Carvalho, estréia no Teatro Jovem, de Cléber Santos, em Botafogo, em março de 1965, e cumpre temporada intermitente de cerca de dois anos no Rio de Janeiro, tendo de início um público de expressiva participação estudantil. *Rosa de Ouro* faz parte, destacadamente, do que a crônica especializada chama de “renascimento do samba tradicional”.⁵⁵

Os compositores de samba que formam “o pessoal da casa” do Zicartola constituem conjunto permanente, sob a liderança inicial de Zé Kéti, que o batiza com o título de seu samba mais conhecido, *A Voz do Morro*. O grupo grava três elepês em 1965-6. Os dois primeiros são produzidos pela Musidisc, gravadora conhecida pelo empenho na qualidade do registro sonoro e, até então, pouco interessada em samba. O conjunto *Voz do Morro* segue um padrão. Em cada número, certas partes são cantadas em coro, uníssono, e outras por voz solista, muitas vezes a do autor do samba. Não sendo cantores profissionais, sua entoação é relativamente despida de efeitos dramáticos e “pirotecnias” e, no gênero, muito próxima do canto *diseur*. Por sua vez, as gravações feitas na Musidisc dispensam a então habitual tentativa de modernização instrumental, à base de massas de metais, guitarra elétrica e acordeom, com que se costuma “vestir” o samba. Em vez disso, conservam a “limpeza” do som vocal e instrumental do grupo, muito econômico nos instrumentos de percussão, semelhante ao que se ouve no Zicartola e, ao mesmo tempo, ressaltado pela competência técnica que caracteriza essa gravadora.⁵⁶

Estabelece-se então, a partir daí, nova forma de gravar samba, uma nova *entoação vocal, instrumental e fonográfica* para o gênero. Essas novas características fazem com o “samba tradicional” do *Voz do Morro* algo análogo – diríamos: *paralelo* – à “simplificação” e à “depuração” que haviam sido adotadas pela bossa nova. Não é “samba de apartamento”, como se disse da bossa nova, mas tampouco é samba de rua ou de terreiro. É samba de rodas de sambistas em pequenos ambientes, como o Zicartola, e de estúdio. Não obstante, o resultado é recebido como mais “autêntico” do que as gravações do gênero que vinham então predominando.

Desse ambiente cultural e estilístico emerge o compositor, cantor, violonista e caquinhista Paulinho da Viola, que além do Zicartola participa de *Rosa de Ouro* – no grupo coadjuvante que acompanha as estrelas principais, às vezes cognominado Os Quatro Crioulos – e integra *A Voz do Morro*. O ouvinte atento encontrará numerosos sinais da estética bossanovista e de soluções não-tradicionais em composições e interpretações na discografia do sambista Paulinho da Viola, tanto no canto quanto no violão.⁵⁷ Ao longo de sua carreira, Paulinho vai se situar em meio-termo: enraizado e plenamente reconhecido no

⁵⁵ Máximo (2002: 59).

⁵⁶ Máximo (2002: 59-60), Lopes (2000: 70-1), *Voz do Morro* (D1965).

⁵⁷ Máximo (2002: 74-7, 83, 85, 87-9).

território no samba, por ocupantes dessa e de outras posições; mas fazendo ponte com o território da posição que, decorrente das contradições intrínsecas constituídas pelo programa nacional-popular e pelo tropicalismo, será denominada no campo como “música popular brasileira” ou mpb. Essa situação será atestada, por exemplo, por manifestações do crítico José Ramos Tinhorão, ele próprio alinhado à tese do popular-tradicional, e que reconhecerá como “perfeitos” certos discos de Paulinho e deplorará, noutros, suas concessões, identificando-as à “luta do artista que, podendo identificar-se com o povo, precisa justificar-se dessa opção perante a classe média”.⁵⁸

Na perspectiva dos populares-tradicionistas *a classe média é o problema*, especialmente a da Zona Sul. O estranhamento dirige-se à sua música: no espetáculo *Rosa de Ouro*, Hermínio Bello de Carvalho projeta no sistema de som do teatro uma gravação, feita a propósito, em que uma “voz firme, categórica, enfática”, declara:

“Meu nome é Lúcio Rangel. Não gosto do *Desafinado* e de samba-jazz”.⁵⁹

Há qualquer coisa de gratuidade na primeira parte da agressão. Em março de 1965 a bossa nova simbolizada por *Desafinado* parece haver submergido. Gravado 26 vezes no Brasil em 1958-63, esse samba encontra apenas dois registros fonográficos no país em 1965.⁶⁰ A essa altura, o ataque à bossa nova já é vitorioso e a referência de Rangel ao *Desafinado* é uma demasia. Talvez por isso uma parte da platéia reaja rindo, entenda a declaração como *boutade*, em vez de grito de guerra.⁶¹

Desde o início de 1963, após o espetáculo do Carnegie Hall e outras apresentações em Nova Iorque e Washington, João Gilberto vive no exterior, sem sequer visitar o Brasil, onde tampouco são lançados novos discos seus. O prestígio do cantor no campo da música popular brasileira é descendente. Mesmo um admirador como o colunista Sylvio Tullio Cardoso deplora, em fins de 1964, a falta de renovação de seu repertório e sua desconexão com as evoluções recentes observadas no campo. Está “desatualizado rítmica e harmonicamente”. Tornou-se “patriarca do samba moderno” e encontra-se na iminência de “ficar irremediavelmente desatualizado”.⁶²

Antonio Carlos Jobim também passa longos períodos nos Estados Unidos, desde o Carnegie Hall. Aí concentra quase todos os esforços de encaminhamento de sua carreira de autor e intérprete: compõe, acompanha de muito perto a elaboração das versões anglófonas, cuida de sua edição (cria editora própria), grava discos, participa de programas de televisão, familiariza-se com o idioma, escreve algumas letras em inglês, filia-se a sociedade arrecadadora e assegura o recebimento dos direitos autorais pela execução pública de sua obra no exterior. Preocupa-se especialmente em preservar, nas versões, a qualidade da letra original e em explorar as oportunidades de exibir a maneira correta de entoar suas can-

⁵⁸ Citado por Máximo (2002: 76, 94). V. tb. Carvalho (1988: 26). Em Barouh (D1972), observa-se Paulinho da Viola exercitando em 1969 suas múltiplas capacidades: acompanha ao violão Maria Bethania, no repertório desta, interpreta composição sua e emula o peculiar estilo violonístico de Nelson Cavaquinho.

⁵⁹ Relatado por Máximo (2002: 69).

⁶⁰ Conforme Cabral (1997a: 469-70) e Jobim, Alencar & Severiano (1996: 330-5).

⁶¹ Os outros dois tipos de reação, segundo o mesmo Máximo (2002: 69), são o aplauso e a indignação.

⁶² Coluna “O Globo nos discos populares”, sob o título “Nova York 64 (II)”. *O Globo*, 9 dez. 1964, p. 22.

ções.⁶³ O prestígio no exterior, resultante desse investimento, dará ensejo a novo ciclo de capitalização simbólica para Jobim no Brasil, anos depois, mas isso não é perceptível em 1965. Aqui, ao invés, não obstante o provável crescimento da demanda por música gravada, a presença da obra de Jobim se reduz, inclusive em termos absolutos. A partir de 1964, já não supera 100 gravações novas por ano, em contraste com as 179 e 166 alcançadas em 1959 e 1960, respectivamente, e as 134, em 1963.⁶⁴

A segunda parte do ataque de Rangel é mais atual: os praticantes do samba-jazz, que se consideram e declaram adeptos da bossa nova, por eles reconhecida como etapa vencida do processo de modernização da música popular, estão no auge de seu ciclo. Mas, também está no auge a reação oposicionista, nos campos político e cultural, ao conteúdo da ação do novo governo, visto como rendido e entregue aos interesses dos Estados Unidos.⁶⁵ Porque alheios ao embate político, os adeptos do samba-jazz são ditos *alienados*. Além disso, sua disposição para absorver de maneira mais ou menos acrítica elementos de linguagem musical percebidos como característicos do jazz pode parecer a – e ser empregado por – alguns oponentes como rebatimento, no campo musical, da política “entreguista” da ditadura militar.⁶⁶ Em 1958-62, os ataques à bossa nova não manejavam essa arma. Mas, desde então, e passando pela atuação do CPC, as lutas do campo político vêm progressivamente impregnando o campo cultural.

Não é apenas a alienação cultural ou política de músicos de classe média que provoca reações de estranhamento e oposição entre intelectuais vinculados à defesa do popular-tradicional – também eles, cumpre não esquecer, oriundos dessa classe, embora não necessariamente da Zona Sul. Mesmo os jovens dessa região da cidade que visitam o território Zicartola-Estudantina podem ser estranhados e, no limite, não obter reconhecimento do seu ânimo de integração ao *povo*. Alguns relatos tratarão sua aproximação como invasão desrespeitosa da *nobreza* ou, em chave mais radical, profanadora da *pureza* desses lugares, a exemplo destes, de Hermínio Bello de Carvalho e João Antônio, respectivamente:

“A gafieira [Estudantina Musical] era chique, as pessoas vestiam terno e gravata, então a estudantada começou a ir lá e a freqüentar, a ir de *jeans*, sem entender direito como é que era o funcionamento daquilo, a nobreza daquilo”.⁶⁷

“...havia Cartola. Era um alma boa, nascido e criado nas rodinhas, forjado no samba, pelo samba, na pureza, sem maiores embelecões. [...] [O Zicartola] Era bom, era gente, era muito morro. Tinha fricote, não; não tinha quiquiricagem. Ambiente pra lá de gostoso. [...] Mas baixou fariseu na jogada. Os ‘cronistas’ da noite, os falsos escribas, descobriram o Zicartola. [...] Os bem-comportados, os festivos, os ‘politicantes’ e os ‘participantes’, os sabidos da classe média começaram a freqüentar. Invadiram, encheram tudo. O aperto do espaço, que era íntimo e quente, ficou chato e incômodo. Passou a ser *bem* fazer a noite no Zicartola. [...] ...uma parranda da

⁶³ Moraes (1964g), Jobim (1996: 118-22), Cabral (1997a: 225-38).

⁶⁴ Levantamento com base em dados de Jobim, Alencar & Severiano (1996: 291-351), submetidos a crítica.

⁶⁵ Bandeira (1989: 148) reproduz essa percepção: “Castelo Branco praticou em suas políticas, tanto interna quanto externa, todos os atos que os Estados Unidos reclamavam”.

⁶⁶ V. entrevista do pianista Luiz Carlos Vinhas, um dos “alienados”, a Coutinho (1965: 309-10).

⁶⁷ Hermínio Bello de Carvalho, citado por Máximo (2004: 79). V. tb. Silva & Oliveira Fº (1998: 194).

Zona Sul, uma gente colonizada, entre babaquara e deslumbrada e sem emulação cultural nenhuma”.⁶⁸

Não obstante tais reprovações, é esse público “colonizado” e “sem emulação cultural alguma” que, segundo outros relatos, assegura o êxito do Zicartola e a sobrevivência da gafeira, que teria sido “salva da falência” pelo compartilhamento da clientela atraída pela casa de samba. A partir do final de 1964, quando essa clientela deserta do Zicartola, em benefício da frequência ao *show Opinião* e a outros espaços de apresentação de samba, que, mais ou menos inspirados no pioneiro da Rua da Carioca, instalavam-se em Copacabana, o estabelecimento de Cartola e Zica entrou em decadência e sobreviveu por poucos meses.⁶⁹ O que informa um e outro tipo de relato tende a ser, afinal, o compromisso do relator, mais ou menos disposto a integrar, em seu próprio composto ideológico, quatro categorias: popular, nacional, tradição, modernidade.

A intervenção dos estudantes e intelectuais da Zona Sul nesses espaços é, em princípio, vetor de modernização, mercê (i) do cosmopolitismo predominante em seu ambiente social de origem, que eles trazem inculcado; (ii) de sua inserção na prática universitária e cultural e (iii) de sua disposição para transformar as condições sociais prevaletentes. Mas, ao mesmo tempo, eles aí estão em busca de conhecimento do *popular*, que nesse momento e de seu ponto de vista é em larga proporção confundido com o *nacional*. Buscam identidade com a *tradição*, na medida em que esta seja *nacional* e *popular*, mas seu impulso não é, no conjunto de suas práticas sociais, o de repetir a tradição, e sim extrair dela o que lhes pareça autêntico, legitimamente nacional e popular, com intenção transformadora e portanto, de alguma forma, modernizante. Esta seria, digamos, sua ambigüidade, na relação com o Zicartola e a Estudantina.

Sem que necessariamente se dêem conta, estão em certa medida empenhados num jogo de poder, de cooperação-competição. Os artistas populares, os sambistas que formam o elenco permanente do Zicartola, possuem o que Tinhorão chegara a chamar, em abril de 1962, de “chave folclórica”. Isto é, trazem, inculcadas, formas, técnicas de composição e interpretação (entoação vocal e instrumental) e, mais importante, sentimentos que impregnam o que toda essa coletividade mista que atua na – e que frequenta a – casa de samba está considerando que é autenticamente popular e tradicional. Este último aspecto, a tradição, é o diferencial dos sambistas, é aquilo de que detêm, digamos assim, o monopólio. Mas de pouco lhes vale tal monopólio sem o interesse dos estudantes e intelectuais por seu repertório, pois é esse interesse que lhes traz prestígio e portanto os capitaliza. Essa é sua ambigüidade na relação com os que frequentam o Zicartola.

No Zicartola, os sambistas sentem-se em casa. O território é deles, têm lugar cativo. Contam com o empenho de alguns intelectuais na realização das apresentações musicais e na divulgação do lugar, mas essas contribuições afluem para o prestígio do Zicartola e dos que aí habitualmente se apresentam, os “artistas da casa”. Se eles são *povo*, a clientela da Zona Sul está *vindo* a eles. A relação se inverte quando dois de seus mais proeminentes artistas – Zé Kéti e João do Vale – têm que desertar da casa de samba para ensaiar e, por

⁶⁸ Antônio (1989).

⁶⁹ Cabral (2003), Castro (2004: 98-9).

longo período, encenar *Opinião*, primeiro em Copacabana, no Rio, depois em São Paulo e Porto Alegre. Em sua longa carreira, o espetáculo teria alcançado público superior a 25 mil espectadores no Rio de Janeiro e mais de 100 mil em São Paulo e Porto Alegre.⁷⁰

Sabemos que o número de diferentes espectadores pode ser significativamente menor, uma vez descontados os freqüentadores renitentes. Mas o que nos importa aqui é sublinhar o caráter de mudança de foco de poder na relação entre público e artistas, operada com a mudança de lugar. Zé Kéti e João do Vale não se ressentem do deslocamento. Ao contrário, *Opinião* traz-lhes mais prestígio; João grava seu próprio elepê em 1965. Entretanto, agora esses dois compositores-cantores estão *levando* seu trabalho àquela audiência, no hábitat dela. Aí, já não se apresenta apenas o seu repertório, mas variado conjunto de canções, que inclui os bossanovistas que migraram para a estética nacional-popular – Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Sérgio Ricardo – e outros autores surgidos na nova estética – Ruy Guerra, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis, Ari Toledo. Não há em *Opinião* composições de artistas do Zicartola, além dos dois que protagonizam o *show* junto com Nara Leão.⁷¹

Então, para os demais artistas da casa de samba, a mudança é claramente desfavorável, interruptora de seu processo de capitalização, seja como intérpretes, seja, principalmente, como autores. Quando, findo *Opinião*, Zé Kéti os procura em 1966 para reunir A Voz do Morro e gravar o terceiro elepê, encontra desinteresse e ressentimento.⁷² O grupo não sobrevive a mais que um novo disco e, de todos eles, apenas Paulinho da Viola desenvolverá fonografia numerosa e duradoura, na posição limítrofe a que antes aludimos. A despeito dos esforços de intelectuais como José Ramos Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral, o samba do Zicartola não conseguirá capitalizar-se a ponto de constituir posição própria no campo da música popular. E, por isso, menos ainda conseguirá disputar com a mpb a condição de aspirante a padrão de gosto legítimo.

4. Comunistas organizam a cultura

Esta seção é dedicada a evidenciar a liderança exercida por artistas e intelectuais comunistas no processo de formulação, emergência e consagração da estética nacional-popular na posição de maior prestígio no campo da música popular, no período 1963-6, e analisar as condições em que essa liderança foi conquistada e exercida. Discute abordagem de Antônio Albino Canelas Rubim, tem por referência o capítulo “A grande família comunista nos movimentos culturais dos anos 60”, de Marcelo Ridenti, e dialoga com outros textos, sobretudo com a rica empiria proporcionada por depoimentos de ex-cepecistas, em entrevistas realizadas por Jalusa Barcellos por volta de 1990.⁷³

Em seu pioneiro ensaio de periodização das políticas culturais praticadas pelo Partido Comunista Brasileiro, Rubim caracteriza um paradoxo. No período (1950-6) em que

⁷⁰ Kühner & Rocha (2001: 71).

⁷¹ Costa, Vianna Fº & Pontes (1965), Leão, Kéti & Vale (D1965).

⁷² Máximo (2002: 62-3).

⁷³ Ridenti (2000: 61-139), Rubim (1989), Barcellos (1994).

os dirigentes do partido praticaram “a maior, mais sistemática, intencional e explícita intervenção do Partido Comunista no campo cultural e ideológico no Brasil”, em prol da correta aplicação do método do realismo socialista, fracos foram os resultados obtidos. A demasiada força da intervenção, a estreiteza do método e os efeitos paralisantes do controle exercido sobre a própria elaboração das obras e sua divulgação isolaram a produção desses intelectuais num gueto de autoclandestinidadade. O PC afastava-se da sociedade não apenas porque fora proscrito nos termos do regime jurídico em vigor e sofresse os efeitos da guerra fria, mas também porque sua própria orientação política e cultural era auto-excludente.

Em contrapartida, no período (1956-64) em que comunistas exerceram a mais forte “influência na intelectualidade e na esfera da cultura”, influências “significativas e mesmo indispensáveis”, em que essa ação teve “importância indiscutível”, o partido...

“...não conseguiu ou não se interessou em formular uma política cultural sistemática e explícita, com reflexões e ações articuladas, que compreendesse em todas as suas dimensões e significação a esfera cultural e sua evolução no Brasil e que indicasse modos de intervenção e objetivos específicos *neste campo político*”.⁷⁴

Rubim lamenta o que lhe parece terem sido “possibilidades e oportunidades históricas perdidas”:

“A simples ausência de uma política clara para um espaço social no qual o PC esteve historicamente quase sempre presente sugere a incompreensão e incapacidade do partido e de sua direção no enfrentamento da questão cultural”.⁷⁵

E reclama que, após a *débâcle* do stalinismo em decorrência das denúncias do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética...

“...o PC não buscou formular democrática, explícita e abertamente nenhuma política cultural articulada que representasse ao mesmo tempo uma crítica, uma superação e uma nova orientação na esfera cultural. Como este esforço não foi realizado, a crítica e a superação foram limitadas, parciais, implícitas e até obstruídas, por vezes. A política cultural do partido voltou a ser [em 1956-64] novamente desarticulada, implícita, com a persistência de elementos herdados das fases anteriores e com inúmeras questões, antigas e novas, não diagnosticadas [nem] resolvidas. Se o abandono da política cultural stalinista-jdanovista foi um avanço no campo cultural, o mesmo não aconteceu com o processo de superação e proposição de uma nova política cultural”.⁷⁶

Tal superação deveria dar-se mediante “debate organizado e sistemático sobre a questão”, no qual “as diversas visões” existentes entre os intelectuais e dirigentes comunistas pudessem “se confrontar de maneira clara e a questão da orientação ser resolvida explícita e democraticamente”. Em decorrência dessa indisposição ou incompetência do partido para enfrentar tal desafio, a prática de seus intelectuais, embora se tornasse “influyente” e “significativa”, ainda que houvesse alcançado “importância indiscutível” e sido até “mesmo indispensável”, “não se configurou, a rigor, como uma política articulada” e acabou por

⁷⁴ Rubim (1989: 141-2, 156). *Grifamos*.

⁷⁵ Rubim (1989: 156).

⁷⁶ Rubim (1989: 154-5). Adotamos a grafia Jdanov, em vez de Zhdanov.

“submergir ao nacionalismo”. Superestimou a contradição entre nação e imperialismo e subestimou a contradição entre as classes sociais.

Em sua abordagem algo prescritiva o autor sugere a possibilidade de interessantes discussões. No tópico a que nos referimos por último, Rubim secunda o que se convencionou chamar – e aqui simplificamos ao extremo – de “crítica da USP ao ISEB”, sabendo-se que o ISEB, em sua fase final, atuou sob hegemonia de intelectuais marxistas, inclusive filiados ao PCB. E isso poderia conduzir-nos ao debate sobre condições históricas que ensejam aos representantes de determinada classe social assumir o papel de *condottieri* da nação; sobre as condições que lhes permitem conferir aparência de universalidade à expressão simbólica de interesses que são primordialmente os de sua classe. Também é sugerida a oportunidade de aprofundar discussões sobre a organização *intra corporis* partidário mais apropriada a ensejar a participação e o debate democrático entre seus militantes interessados em política cultural.

Mas, aqui, gostaríamos de propor duas outras discussões, que, no âmbito deste trabalho, nos parecem mais promissoras. Uma nasce do próprio paradoxo, do desafiante fascínio que paradoxos tendem a exercer sobre a curiosidade intelectual. Nessa chave, vemos, desde o ponto de vista de Rubim, que os comunistas de 1950-64 erram tanto quando o partido se isola da sociedade como quando se comunicam intensamente com a sociedade, a ponto de se tornarem importantes, influentes e mesmo indispensáveis. Erram quando, comunistas em excesso – partidários, sectários –, submetem o enredo de suas obras à exigência programática de conferir protagonismo ao herói proletário que, destemido e isento de dúvidas pequeno-burguesas, enfrenta a podre opressão do capital. Erram também por outro lado quando, insuficientemente comunistas, subestimam esse conflito fundamental em benefício de outro, moeda fácil no mercado político, pelo qual se opõe a nação ao imperialismo, ainda que, *ça va sans dire*, esse imperialismo seja também ele capitalista. Enfim, se acompanhamos esses raciocínios, podemos ser levados ao entendimento de que o erro consiste em ser comunista, seja demais ou de menos.

Claro está que, nesse resumo, carregamos nas tintas para sublinhar o paradoxo e chamar a atenção para o possível equívoco que o elabora. Pode e costuma haver muitos tons de cinza entre respostas extremas. Mas é que essa exageração permite-nos vislumbrar a dimensão profundamente humana do paradoxo, do ser/não-ser comunista, ser-mais/ser-menos, manter-se na luta pela causa ou “traí-la”, em que estiveram enredados esses atores. Emergem aí o dilema socialmente complexo de ser comunista, porém imerso em sociedade capitalista, e as indefinições e instabilidades que o dilema suscita, com os respectivos rebatimentos no plano individual. Levá-lo em conta possivelmente nos ajudará a entender a ação de cepecistas e outros intelectuais de esquerda no período que estudamos.

Outra discussão seria sobre as bases e os limites da ação político-partidária no campo cultural. Rubim, que não opera com a noção bourdieusiana de campo, nem com a foucaultiana, refere-se à “esfera cultural” como sendo “um campo político”, o que de fato é, na medida em que todos os campos – ou “esferas” – em que há disputa são permeados por ação política e só se constituem plenamente a partir do momento em que seus “habitantes” se põem a atuar politicamente segundo regras relativamente autônomas. Ou, ainda, a “esfe-

ra cultural” é um campo político na medida em que qualquer “esfera” – ou campo – pode sob certas condições históricas ser penetrada pela lógica do campo do poder político, cujas posições passam, por homologia, a informar os *habitus* das posições nesse campo específico. E esse foi o caso do Brasil naquele período e no imediatamente subsequente, até dezembro de 1968 ou mesmo depois.

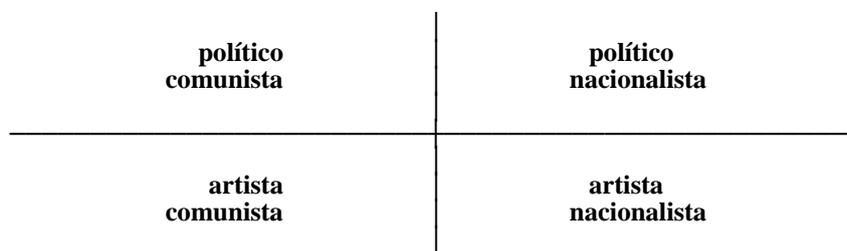
Entretanto, desde que se adote os referenciais teóricos que escolhermos, não se consegue mais deixar de identificar as *fortes tensões* que tendem a se estabelecer, no campo especializado, entre a lógica de sua própria dinâmica, dos conflitos que lhe são próprios e dos termos em que se expressam, e a do campo político. Eis porque, para captar esse fenômeno, Bourdieu distingue entre analogia e homologia, quando trata de explorar correspondências entre posições no campo especializado e posições no campo do poder. A posição que acumula maior prestígio entre os pares do campo artístico, e que portanto detém primazia no estabelecimento do padrão de gosto legítimo, não corresponde necessariamente – e de fato tende a não corresponder, quanto maior for a autonomia, ainda que sempre relativa, do campo especializado – à posição de maior força no campo do poder político.

Vimos que as tensões entre lógica política e lógica artística se manifestaram com vigor no próprio CPC. Não obstante a entranhada disposição dos seus integrantes para o debate de idéias e propostas e para o engajamento de seu fazer no programa nacional-popular, consensos, mesmo instáveis, só puderam ser obtidos mediante substituição do principal dirigente. Deixou a direção, sob imputação de sectarismo, o defensor de um projeto de política cultural clara e logicamente formulado e colocado para a discussão. Sucedeu-o outro mais disposto à acomodação de variados matizes de enquadramento do fazer artístico e de composição, em grau um pouco mais elástico, das exigências políticas com as estéticas.

“Política cultural *sistemática* e explícita, com *reflexões e ações articuladas*, que *compreenda em todas as suas dimensões e significação* a esfera cultural” (*destacamos*), conforme requer Rubim, implica não desprezível grau de homogeneização das ações e comprometimento – ou mesmo disciplinamento – dos atores. Parece algo realmente concebível para partidos políticos, se estes de fato se constituírem como instâncias de agregação, articulação e representação de interesses de grupos sociais definidos e relativamente homogêneos.

De toda forma, o partido político é por definição ator inscrito no campo político. Ainda que possa fazer do desenvolvimento cultural a peça de resistência de seu programa, sujeita-se antes de tudo à lógica do campo a que pertence. O artista-intelectual militante desse partido ver-se-á amiúde confrontado com o dilema entre priorizar seu pertencimento ao campo artístico ou ao político. Quanto mais sistemática, articulada e abrangente for a política cultural do partido, mais fortes tendem a ser as tensões rebatidas nos dilemas desse militante, entre ser artista ou/e ser político, a não ser que a práxis do partido abra mão da estrita homogeneidade ideológica, em favor de uma tática de agregação de forças e estratégia de fortalecimento político setorial. Isto pode lhe conferir prestígio intelectual, mas tendem a ser tensas as tentativas de converter tal prestígio em capital diretamente aplicável na ação política concreta.

Caracterizados os dois tipos de dilemas, podemos imaginar cartesianamente a configuração do território da posição postulada pelos artistas-intelectuais atuantes no CPC, segundo dois eixos. Denominamos os quatro quadrantes segundo as oposições dilemáticas comunista/nacionalista e político/artista, conforme a figura a seguir.



Vemos esses quadrantes não como escaninhos onde se acumulam fenômenos obedientes a quatro tipos ideais, mas porções territoriais em que poderiam ser plotados, mediante análise de seus posicionamentos em face daqueles dilemas, os atores intervenientes na produção cultural do CPC e de instâncias contíguas, como, por exemplo, o Teatro de Arena de São Paulo e o Cinema Novo, bem como suas realizações: peças, canções, poemas, filmes. A plotagem poderia ser designada ora para representar retratos instantâneos, em que cada fenômeno seria um ponto, ora para períodos, em que os percursos dos atores assumiriam, em muitos casos, a forma de traços, e traços que não necessariamente se apresentariam como linhas retas. Inflexões, ziguezagues seriam mais prováveis. Subsumida nesse tipo de representação, do tipo *gráfico de dispersão*, está a idéia de que os dilemas não configuram oposições mutuamente excludentes. O artista pode ser/estar mais ou menos disposto a submeter suas opções estéticas aos ditames políticos, o filiado ao PC pode desenvolver mais ou menos ardor nacionalista-antiimperialista. Cada ator e cada ação carregam em si algum composto de comunismo e nacionalismo, política e arte.

Carlos Estevam Martins localiza-se num dos quadrantes reservados aos políticos; Carlos Diegues, num dos designados para os artistas. Os esquetes encenados apressadamente pelos cepecistas em locais públicos do Rio de Janeiro, como os espaços abertos da Cinelândia e as proximidades da estação ferroviária Central do Brasil, nos quais dramatizam assuntos do momento e em que ficam a meio caminho entre o comício e o teatro, põem em evidência mais a elaboração política do que a artística. O mesmo se dá quando o cineasta Eduardo Coutinho empolga-se com os dramas que está documentando cinematograficamente no sertão paraibano e, um pouco inesperadamente para ele próprio, pilha-se fazendo o orador estudantil em comício de camponeses.⁷⁷ Exceto, talvez, Estevam, não deixam eles de ser artistas. Mas ensaiam desdobramentos de seus papéis sociais, propondo-se a ser artistas, intelectuais e políticos ao mesmo tempo.

São exemplos. Não vamos empreender aqui a análise da dispersão da numerosa empiria encontrável nos relatos. Basta ter em mente a possibilidade de fazê-lo e prosseguir levando em conta essa virtualidade metodológica. Tampouco pretendemos esgotar os dilemas vividos por esses atores sociais restringindo-os aos dois pares de oposições apontados. Trata-se apenas de indicar graficamente um possível método de classificação e repre-

⁷⁷ Entrevistas de Carlos Vereza e Eduardo Coutinho, por volta de 1990, em Barcellos (1994: 129-30, 187).

sentação dos fenômenos, segundo aqueles que parecem ser os principais dilemas a gerar tensão no interior da posição sob estudo.

Todavia, a apresentação de alguns exemplos do dilema ser/não-ser pode ajudar-nos a compreender melhor a situação dos artistas-intelectuais e a avançar uma explicação do processo intelectual do período. Em capítulo anterior, examinamos os dilemas vividos por autores e intérpretes musicais, entre ser *ou* não-ser bossa nova, conforme pudemos reconstituí-los em seus percursos. Aqui, como se verá, apresenta-se, mais que o dilema, a ambigüidade de ser *e* não-ser comunista:

“Simpatizante do Partido Comunista Brasileiro desde o tempo em que estava casado com Tati [1939-51], Vinicius nunca chegou, porém, a se filiar a ele. Tenta discutir o assunto várias vezes com sua primeira mulher. ‘Por que você não entende que eu quero?’, pergunta. Ela lhe responde sempre com sua tradicional franqueza: ‘O partido é muito metódico, muito cheio de regras. Você jamais vai conseguir se sujeitar a tantas restrições’. Uma vez, durante o casamento com Lila Bôscoli [1951-7], ele chega em casa e diz: ‘Pronto, hoje eu fiz’. Lila, sem entender do que ele fala, pergunta: ‘Fez o quê, Vinicius?’. Ele, já tomado pelo estilo paranóico que caracteriza os comunistas brasileiros, limita-se a dizer: ‘Me filiei’. Lila entende que ele se refere ao Partido, mas não ousa conferir. Aceita o jogo.

Vinicius jamais combinaria, de fato, com o espírito dogmático e conspiratório dos comunistas. Tem, no máximo, o coração tomado por uma vaga revolta romântica – difusa, sem objeto preciso, idealista – que o pragmatismo e o sectarismo dos militantes da esquerda, como Gullar, nunca poderia acolher”.⁷⁸

Novo paradoxo: o biógrafo José Castello dispõe de informação precisa, fornecida indireta mas claramente pelo próprio biografado, e no entanto opta por desacreditá-la. O raciocínio consiste em (i) definir um tipo-padrão – dogmático, sectário, conspiratório, pragmático e paranóico –, (ii) associá-lo homogeneizadamente à noção de “comunista”, (iii) presumir que todo comunista, uma vez filiado, torne-se militante, cumpridor de tarefas e incurso no tipo pré-definido, e, por fim, (iv) concluir que quem não corresponde ao tipo não pode corresponder ao nome e à filiação. Extrai-se ao final apenas o que de fato foi embutido desde o início. Esta simples análise destaca a fragilidade da dedução, que deixa de considerar, por exemplo, a disposição do PCB de, em momentos favoráveis – isto é, de legalidade ou, como foram os períodos Kubitschek e Goulart, branda clandestinidade – cortejar e filiar intelectuais vistosos, que servem de “ornamentos”, granjeiam prestígio e capitalizam simbolicamente o partido.⁷⁹

Da associação de Vinicius ao PCB sabe-se mais do que essa declaração feita na intimidade. Por exemplo, é no primeiro número do quinzenário comunista *Para Todos*, dirigido por Jorge Amado e Oscar Niemeyer, que, a convite do romancista, Vinicius dá a conhecer em maio de 1956 seu poema *O operário em construção*, feito na mesma época em

⁷⁸ Castello (2002: 380-1). A filiação de Vinicius ao PCB é afirmada por Lyra (D2005).

⁷⁹ A expressão aspeada é de Jacob Gorender, entrevistado por Rubim, citado por Ridenti (2000: 68). Refere-se à numerosa filiação de artistas e intelectuais em 1945-7. Segundo essa fonte, “a situação mudou na virada dos anos 50 para os 60, em que o PCB procurou ‘aproveitar os intelectuais naquilo em que eles são especialistas, o trabalho intelectual’, desenvolvido com autonomia”. Com os elementos fornecidos pelo biógrafo de Vinicius e demais dados coligidos, supomos que a filiação do poeta tenha ocorrido em 1956, possivelmente a convite de um ou mais de um dos seus amigos Oscar Niemeyer, Jorge Amado e Carlos Scliar.

que escreve versos para composições de Cláudio Santoro. Nesse mesmo ano, tem a colaboração de Niemeyer e Carlos Scliar em *Orfeu da Conceição*. Scliar assiste todos os ensaios, aparentemente sem função alguma. De fato, está cumprindo a tarefa de acompanhar os trabalhos para respaldar o diretor Leo Jusi, de modo a assegurar que os atores respeitem as – e a encenação corresponda às – intenções do autor.⁸⁰ Em setembro de 1962, logo após o encerramento da temporada do *Encontro*, Vinicius está na sede da UNE, a trabalho, na festa de lançamento dos primeiros volumes da coleção *Cadernos do Povo*, organizada pelo CPC. Serve de atração para o público, enquanto autografa livros junto com escritores como Álvaro Lins, Álvaro Vieira Pinto, Milton Pedrosa, Moacyr Felix, Osny Duarte Pereira, Francisco Julião, Eneida e Dias Gomes, entre outros. Em novembro de 1962, por solidariedade a Cuba, o poeta recusa-se a embarcar para os EUA e deixa de integrar a comitiva que vai a Nova Iorque participar do espetáculo no Carnegie Hall.⁸¹

Essa cansativa enumeração de situações e nomes – quase todos comunistas filiados ao PCB; alguns não comunistas ou não filiados, mas sempre aliados – torna-se necessária como método de evidenciação do vínculo porque a tendência deste é para a imprecisão, não apenas no caso de Vinicius, mas em geral. Tal tendência geral pode corresponder a estratégias de escamoteamento e a manobras discursivas designadas para encobrir ambigüidades.

Uma estratégia de escamoteamento nasce, desde aquela época, das exigências da clandestinidade, que obriga o comunista a desenvolver técnicas de disfarce, incentiva as táticas do ser/não-ser. Isso aflora até mesmo muitos anos depois. Referindo-se a Vianinha, Denoy de Oliveira diz:

“O PC, naquele momento, tinha quadros com atuações brilhantes. Cito que, por já ter falecido, *não tem problema de citar*: Oduvaldo Viana Filho [...]”⁸²

Outra pode surgir, mais recentemente, da vergonha suscitada pela falência dos regimes comunistas e pelas denúncias de opressão política praticadas por esses regimes, já não mais associadas apenas ao período stalinista, e que se tornaram indesmentíveis, sobretudo nas duas últimas décadas, ou mesmo da dificuldade de assumir aquilo que avaliações posteriormente vitoriosas no pensamento de esquerda caracterizaram como erros políticos mais ou menos crassos. Tudo isso pode levar alguns atores a negar antigos vínculos. Esse é o não-dito implícito nesta enunciação de Gianfrancesco Guarnieri:

“Acho que não se deve omitir nada. Da mesma forma que coloco essa questão da luta interna, faço questão de ressaltar a importância que o PC tinha na época. O partido influiu mesmo. Só porque hoje preferiríamos que determinados erros não tivessem sido cometidos, vamos omitir a importância da presença do PC? Claro que não!”

⁸⁰ Castello (2002: 192), que situa e descreve a tarefa, mas não a percebe – ou refere – como tal.

⁸¹ Moraes (1968: 70; 2004: 55); Castello (2002: 175, 187, 197-9); Jobim (2002: 67); Dantas (1962: 34). A localização da festa de lançamento dos *Cadernos do Povo* e a adesão de escritores, que levaram seus próprios livros para vender e autografar, inscreviam-se na luta política. O governador Lacerda vinha utilizando a polícia estadual para constranger a UNE, com cercos e ameaças de invasão de sua sede. V. entrevista de Vinicius Caldeira Brant em Barcellos (1994: 421).

⁸² Barcellos (1994: 171). *Grifamos*.

Mas o que emerge em muitas entrevistas concedidas a Jalusa Barcellos é algo de certa maneira mais impreciso e tendencialmente mais rico de significações. Essa jornalista e atriz parece interessada em determinar a importância, para o CPC, das relações do Centro com o PCB. Ausculta influências, tenta identificar direcionamentos, o que a leva a formular perguntas diretas, que pedem definição do entrevistado. Com o cineasta Denoy de Oliveira, que na resposta anterior declarara sua filiação ao partido na época do CPC, ocorre este diálogo:

Jalusa Barcellos: E esse trabalho junto ao SNT tinha a ver com o PC? Era uma tarefa partidária?

Denoy de Oliveira: Não, não tinha vinculação com o PC. Mas é evidente que *eu considerava* que a minha participação *era importante para o Partido*, na medida em que eu era quadro”.⁸³

E mais adiante, respondendo a outra pergunta:

“Uma ressalva: eu era membro do PC, mas *não me considerava* um quadro do Partido dentro do CPC. Era um homem de teatro que trabalhava no CPC”.⁸⁴

O jogo de ser/não-ser, à maneira dos choques semânticos, sugere múltiplas interpretações, que seria demasiado desdobrar aqui. Fiquemos apenas com o fenômeno, em sua superfície enunciativa, chamando a atenção para o fato de que Denoy considerava-se autorizado a pensar como se fora dirigente do partido. Isto é, se sua lembrança de *circa* 1990 é fiel aos sentimentos que guardava em 1961-4, ele sentira-se, na fase cepecista, com liberdade para avaliar por si mesmo o que, de suas atitudes, era e não era “importante para o Partido”. Em contrapartida, é de se admitir que, em sua atuação no âmbito do SNT, ele contava agir conforme o repertório de prescrições e expectativas que supunha corresponder à política do Partido.

Em 1961-3, João das Neves dirigia um grupo teatral no Teatro Artur Azevedo, no subúrbio carioca:

“Na época eu era do PC, sim, mas esse trabalho de Campo Grande nunca teve qualquer relação com o partido”.

Não obstante, o grupo sofreu a repressão do governo estadual e teve que interromper os trabalhos, porque outros viam a relação cuja existência Neves rejeita. Teatro e cenários foram quebrados e a entrada dos artistas no prédio, proibida.

“... o governo era do Carlos Lacerda e, para justificar tamanha violência, a gente acha que foi uma crítica que saiu na época, falando que eu tinha escrito (e dirigido) não apenas um espetáculo político, como partidário. *A grande estiagem* era uma peça sobre a seca e, é óbvio, o tratamento tinha que ser político”.⁸⁵

A primeira reação de Neves a essa derrota foi procurar o CPC em busca de apoio político, por saber que lá havia gente de teatro que também era filiada ao PCB. Até então,

⁸³ Barcellos (1994: 169-70). SNT é Serviço Nacional de Teatro, aparelho estatal da órbita do Ministério da Educação e Cultura.

⁸⁴ Barcellos (1994: 171).

⁸⁵ Barcellos (1994: 259-60). Sublinhamos.

embora conhecesse e respeitasse o trabalho teatral dos cepecistas, Neves não se aproximara deles, por entender que “o CPC era um negócio muito fechado” para o “trabalho de investigação artística” que ele e seu grupo vinham realizando.⁸⁶ O episódio permite-nos perceber que a filiação política funciona como: (i) inspiradora do fazer artístico – “o tratamento [da peça] tinha que ser político”; (ii) definidora da posição política oposta e das ações repressoras que a partir dela são desencadeadas; e (iii) instância de apoio e aliança, assim compreendida sobre a base de sentimento de pertencimento às mesmas posições, tanto no campo artístico quanto no político:

“Daí eu pensei: eu vou para a UNE, denuncio isso lá e uso a máquina de divulgação que eles têm para espalhar essa notícia. Mas, quando cheguei lá, eles não só me acolheram, como me chamaram para trabalhar”.⁸⁷

Portanto, uma vez que o campo teatral, dominado no campo do poder, está sendo penetrado pela lógica das oposições ativas no dominante campo da política, estas forçam os atores inscritos no campo teatral a agir segundo a lógica do campo dominante.

Fernando Peixoto, ator e diretor teatral que declara haver entrado para o Partido em 1963 e ingressado no Comitê Central em 1984, relembra sua situação em 1962:

“Eu não era ligado ao partido em si, como partido. Tinha alguns amigos comunistas, lia muito material [...] e me lembro que, regularmente, lia jornais do PC. Para falar a verdade, semanalmente. Comprava sempre e lia, mas não tinha ligação partidária orgânica”.⁸⁸

Os diferentes graus de ligação ao PCB – desde simpatizante e amigo de comunistas até a participação num dos órgãos máximos da hierarquia partidária – somados à duração do vínculo permitem a Peixoto discernir claramente entre ausência de “ligação ao partido em si” e “ligação orgânica”, sem recorrer a fórmulas subjetivas (“me considerava”). Clareza algo semelhante emerge em narrativa de Ferreira Gullar, sobre as circunstâncias em que se deu sua filiação:

“Eu era independente dentro do CPC. Entrei para o Partido exatamente no dia 1º de abril, quando foi incendiada a UNE e o rádio já estava dizendo que o Forte de Copacabana tinha sido tomado pelos militares; a derrota configurada. À noite houve uma reunião em Ipanema [...]. Lá estavam o Vianinha, o Marcos Jaimovich, que era o contato do Partido na área cultural, e *eu comuniquéi ao Jaimovich* que, a partir daquele momento, eu entrava para o Partido, no dia da derrota”.⁸⁹

O caráter peremptório e unilateral da enunciação indica a certeza da admissão, possivelmente ecoa numerosos convites já feitos e, portanto, o alinhamento prévio entre a posição do poeta e a disposição do Comitê Cultural, que Jaimovich representa. Mas, para somar esforços com o partido não são necessários nem essa clareza, nem a formalização de ligação em qualquer grau.

⁸⁶ Barcellos (1994: 259-60).

⁸⁷ Barcellos (1994: 260-1). “UNE” é o prédio. É ao CPC da UNE que Neves se dirige e onde é “acolhido”.

⁸⁸ Barcellos (1994: 192).

⁸⁹ Entrevistado em janeiro de 1996 por Ridenti (2000: 77). *Grifamos*.

“Nunca fui militante do PC. *Por coincidência*, estou sempre envolvido com o PC, mas não sou do Partido. Sempre fui simpático ao Partido, mas nunca ingressei em seus quadros”.⁹⁰

“...eu era uma espécie de simpatizante. Era uma coisa muito engraçada, porque *tudo era tão ligado, que a gente meio que se considerava do partido*. Porque a gente, mesmo não sendo, fazia as tarefas do partido. Eu cansei de fazer pichações para o PC, distribuir jornais...”⁹¹

“...entre as dezenas de participantes do CPC havia, eventualmente, militantes de outras organizações políticas e sobretudo independentes, como era o meu caso, sem nenhuma filiação política. [...] ...era difícil às vezes saber quem era ou não do PC. Lembro-me que o Leon, um dia, no início da minha participação no CPC, ficou surpreso quando, ao me convocar para uma reunião do PC, eu lhe disse que não era do Partido. Mais tarde acabei participando, involuntariamente, de algumas reuniões do Partido. [...] ...acabei entrando para o Partido em novembro de 1963, numa reunião na casa do Alex Viany, *já que eu não precisava mudar nem minha vida nem minhas idéias*”.⁹²

No âmbito dessas lembranças, também pode-se entrar para o partido com a intenção de criticá-lo:

“A bem da verdade, eu entrei para o Partido Comunista lá em Pernambuco. Já naquela época, eu criticava tanto o reboquismo do PC, que a Liana Aureliano me sugeriu que entrasse para poder criticar de dentro. *Achei isso tão sensato, que entrei*. Entrei para criticar e mudar”.⁹³

Esse excerto nos conta que parece não haver no campo cultural outra força política a partir da qual se possa fazer oposição ao PCB no campo da esquerda. Dentro da mesma lógica, oposto é o posicionamento do poeta e editor Moacyr Felix, que mostra que mesmo quando se faz opção clara por não-filiação ao partido, resta a saída da “eterna aliança”, que lhe assegura a possibilidade de dissentir do Partido, em conversas privadas, apresentando-se em público como comunista e publicando sua “profissão de fé” no jornal do Partido:

“...eu nunca fui militante do PC. Fiz uma profissão de fé comunista, em 1956, num poema chamado ‘Um poeta na cidade e no tempo’, que foi o primeiro poema anti-stalinista publicado neste país e que ocupou uma página inteira no *Para Todos*, um jornal dirigido por Jorge Amado e Oscar Niemeyer. [...] Daí em diante ficava combinado o seguinte: eu trabalho para o PC, estou junto do PC; mas como discordava de uma série de coisas dentro da organização, especialmente o sectarismo, ficaria fora da sua engrenagem burocrática e autoritária. Como Francis Jeanson, eu também dizia que era comunista, mas não queria um dia ser um ‘ex’. Porque o ‘ex’ é sempre um adversário, e eu quero ser, sempre, o amigo, o companheiro. Eu sou aquele a quem vocês recorrem quando acham necessário. Mas me guardo a liberdade de dizer: ‘Eu acho errado, não tenho nada a ver com isso’”.⁹⁴

Nesse trecho de depoimento de Moacyr Felix registra-se uma peculiaridade: “eu dizia que era comunista”. Os outros não se declaram comunistas. A enunciação de Felix difere das que preferem “eu era do PC”, “eu pertencia ao PC”, “era membro do PC”, “ingressei

⁹⁰ Entrevista do ator, diretor e produtor teatral Jorge Coutinho a Barcellos (1994: 292). *Grifamos*.

⁹¹ João Siqueira, autor, ator, diretor e produtor teatral, em Barcellos (1994: 276). *Grifo* nosso.

⁹² Cineasta Eduardo Coutinho, entrevistado por Barcellos (1994: 185). *Grifamos*.

⁹³ Entrevista do ator, autor e diretor teatral Nelson Xavier, em Barcellos (1994: 376). *Grifamos*.

⁹⁴ Barcellos (1994: 351-2).

no PC”, “nunca militei no PC”. Todas estas fazem de algum modo distinção entre um “eu” e o partido, clareza que no entanto quase sempre desmaia quando o entrevistado trata de explicitar como se dava seu “pertencimento” ou não-pertencimento ao partido: entram em cena as fórmulas do tipo “me considerava”. Todavia, na fala de Felix, embora fique bem explícita a fronteira entre “ser comunista” e “ser do partido”, continua havendo certa ambigüidade em “eu dizia que era comunista”. Ela desaparece neste trecho do depoimento do arquiteto Marcos Jaimovich, que cumpria a tarefa partidária de representar o Comitê Cultural do PCB no CPC e ali participar de freqüentes reuniões:

“Aí, sim [no movimento estudantil], o PC tinha bases muito fortes que [...] atuavam nesses processos culturais, inclusive nacionalmente [...]. E nós, comunistas, começamos a valorizar muito a cultura brasileira e a importância política que havia nela. [...] ...nós [os comunistas que atuavam no CPC] éramos o PC, nós estávamos lá atuando e tínhamos, portanto, a responsabilidade de sermos do PC”.⁹⁵

Nesse ponto, em que “comunista” sai do objeto direto e assume a função sintática do sujeito verbal, “eu” e “partido” juntaram-se, não há dúvida de que o lugar de fala é o interior do partido, seu órgão responsável pela articulação com as bases e células nos diferentes setores dos campos artísticos e culturais. Não há mais espaço para “eu dizia que era”. Entramos no núcleo dos que tanto têm *compliance* com a organização quanto clareza de seu próprio papel, das “tarefas” que cumprem e dos processos em que o cumprimento dessas tarefas têm lugar.

Dois homens de teatro desempenham papel central na articulação cultural a partir de tarefas do PCB: Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. O Teatro Paulista do Estudante, criado como tarefa partidária, é o núcleo de onde parte a ação cultural dos dois jovens, ainda na primeira metade dos anos 50, em pleno período de prevalência da orientação stalinista-jdanovista do realismo socialista.⁹⁶ Guarnieri, líder estudantil secundarista na época, e que, antes de encontrar-se no teatro, acalentava intenção de tornar-se político profissional e talvez diplomar-se em medicina, rememora, por volta de 1990:

“...essa avaliação do movimento estudantil [feita pelos estudantes comunistas] foi muito importante. Nós concluímos que aquilo que a gente estava fazendo era uma bobagem e reconhecemos nosso desligamento total da grande estudantada. E a gente começou a perceber que a nossa atuação tinha que ser na área cultural. [...] O teatro começou então a aparecer para nós como um ‘abre-te Sésamo’, pois o teatro é eminentemente social. Para se fazer teatro, tem que ser com gente, e as pessoas têm que atuar juntas, não é? Pois então: *o teatro começou a aparecer como uma possibilidade de organização*, um meio de organização nas escolas e nas faculdades. Através do teatro se procuraria discutir a questão social”.⁹⁷

Não basta a vontade, entretanto. O que vai caracterizar a atuação de Guarnieri e Vininha é o fato de que ambos desenvolvem suas disposições de modo a reunir variadas

⁹⁵ Barcellos (1994: 332, 337).

⁹⁶ Ridenti (2000: 70), observando a intervenção de comunistas no cinema e no teatro, constata que “o salto cultural pecebista dos anos 60 vinha sendo lentamente maturado no período em que ainda prevalecia o stalinismo”, constatação que não implica para esse autor, nem para esta tese, afirmar que o realismo socialista de Jdanov e Stálin fosse método artístico virtuoso nem, menos ainda, que a gestão partidária de sua aplicação fosse meritória.

⁹⁷ Entrevista a Barcellos (1994: 226-8). *Grifamos*.

competências, em elevado grau de qualificação, conforme costuma ser declarado por seus pares. São atores, autores e diretores teatrais e formuladores ideológicos da atividade cultural. Além dessas competências artísticas e intelectuais, são militantes partidários devotados. Da devoção retiram energia para a tarefa. Impõem-se nos grupos pelo trabalho e pelas competências. Protagonizam, a partir do Teatro de Arena de São Paulo, a sucessão, na posição inovadora do campo teatral, do (i) Teatro Brasileiro de Comédia, de estética fundada no repertório moderno internacionalmente consagrado e que privilegia o bom acabamento artesanal dos espetáculos, por (ii) dramaturgia brasileira lastreada em temas da “realidade nacional” politicamente problematizada.

Eles não usam black-tie (1959), peça de Guarnieri, é o êxito de crítica e público que marca época, consagra a nova estética, ergue-se em modelo para outros grupos teatrais nascentes e capitaliza os jovens comunistas no âmbito do próprio partido ou, quando menos, em suas hostes culturais. Também de Guarnieri é o principal texto de formulação teórica e ideológica dessa posição. Sua publicação na *Revista Brasiliense*, editada sob orientação do comunista Caio Prado Jr., mas independente do partido, é outro marco da ascensão dos jovens militantes da área artística e cultural.⁹⁸

Vianinha, em especial, parece possuir na primeira metade dos anos 60, e em generosa proporção, o que Weber reconhecera prontamente como *carisma*. Esta apreciação de Carlos Diegues – entre muitas que poderíamos recolher – exprime o fenômeno com particular significação, dado que os dois estiveram em posições opostas, em “debate muito agressivo”, quanto ao tipo de arte a ser realizada no âmbito do CPC e à autonomia do artista engajado em seu programa:

“Eu tenho muita saudade do Vianinha, porque, olha, o Vianinha e o Leon eram as pessoas que mais *me davam prazer ouvi-las*. Confesso que o Estevam nem tanto. O Estevam era um pouco árido, a cabeça dele era organizada demais para mim. Mas o Vianinha... não sei como dizer direito isso, mas o Vianinha era um *semeador de vontade*, de criação. Era um estusista. O que ele dizia era sempre flechado de tanto entusiasmo, de tanta excitação, de tanta tesão, que *era impossível você não ficar contagiado*. E o Leon também. O Leon era outro que tinha muito essa característica. E eram exatamente dois *amalgamas*. O Vianinha, por mais que brigasse... O Vianinha fazia parte nitidamente do grupo do Estevam, mas o discurso dele era muito *atraente*, era muito *fascinante*, era muito *entusiasmante*. Eu me lembro do Vianinha como um... não sei... como realmente um dos principais alimentos daquele motorzinho que era o CPC. Ele e o Leon. Eram muito parecidos, embora o Leon fosse menos inspirado – não enquanto artista, pois o Leon foi um grande artista, mas enquanto discurso político”.⁹⁹

Foram esses artistas-intelectuais comunistas que deram partida ao – e lideraram o – processo do CPC, onde acolhiam filiados e simpatizantes, ensejavam novas filiações, inflamavam disposições artísticas e políticas: *amalgamavam, organizavam e davam expres-*

⁹⁸ Guarnieri (1959). V. também sua entrevista a Barcellos (1994: 232). Sobre a *Brasiliense*, Ridenti observa que foi apenas a partir de 1960 que “o mundo das artes passou a ganhar presença freqüente” nas edições da revista, passando a comparecer com artigos e matérias sobre “a cultura viva em produção na época”.

⁹⁹ Entrevistado por Barcellos (1994: 47-8). *Grifamos*. Menções a Vianinha, com o mesmo sentido, encontram-se em Silveira (1994: 9), Pontes (1976: 15-6), Peixoto (1983: 9-10) e em entrevistas concedidas a Jálusa Barcellos, como as de Carlos Estevam Martins, Carlos Miranda, Chico Nelson, Denoy de Oliveira, Luís Werneck Vianna, Moacyr Felix. Barcellos (1994: 92, 122, 159-60, 171, 316, 318, 353-6).

são a anseios de mudança e realização pessoal-coletiva, nem sempre claros na consciência dos jovens que os procuravam. Sua formação intelectual era menos haurida em textos da tradição marxista do que em formulações isebianas e afins. Dos integrantes do ISEB, Nelson Werneck Sodré e o “esquerdista fiel” Roland Corbisier parecem ter sido suas leituras mais atentas, junto com Celso Furtado – autores e textos que representam a ideologia nacional-popular desenvolvimentista, antiimperialista, de inspiração marxista, que conforma o pensamento predominante na fase final do ISEB.¹⁰⁰

A ação desses jovens comunistas dá suporte a que, mais de duas décadas depois, Fernando Peixoto, dirigente do PCB nos anos 80, declare: “O CPC foi um projeto do Partido Comunista Brasileiro”.¹⁰¹ Mas, o que é, exatamente, *o Partido*? Cepecista que a continuada militância guindou a alta posição na hierarquia do PCB, Peixoto incorpora, a essa altura, o lugar de fala e o *habitus* do dirigente partidário. Ele é, imaginativamente, como que dois ao mesmo tempo: o cepecista de 1963 e o membro do Comitê Central de 1984. Entretanto, outras são as águas desse rio. É preciso retornar ao leito de 1961-4 para apurar a lógica das vinculações entre os artistas e intelectuais que lideravam o CPC e os órgãos formais de direção partidária, dos quais se destaca, dominante, o Comitê Central.

São várias as menções de cepecistas de que, à época, o CPC não era levado a sério, nem pelo Comitê Central nem por outras instâncias partidárias. O poeta e letrista José Carlos Capinam, liderança destacada no CPC da Bahia e membro do PCB, diz que nunca recebeu orientação do partido sobre como agir no CPC. E completa:

“Havia até uma certa desconfiança dos políticos em relação aos artistas. Havia, na verdade, um certo preconceito. Ser artista era uma opção de quem não era responsável, de quem era inconseqüente”.¹⁰²

Há numerosas abordagens semelhantes a esta, enunciadas por militantes comunistas de variado currículo dentro do partido, a exemplo de Chico Nelson, Ferreira Gullar, Maurice Capovilla e Luís Werneck Vianna.¹⁰³ Werneck, secretário da base comunista do CPC, inverte o enfoque e afirma que a desconfiança também existia nos cepecistas em relação às instâncias partidárias:

“...o CPC era um mundo paralelo, já muito desconfiado da vida política real. Lembro-me que nós nos sentíamos mais clarividentes, mais lúcidos do que a própria direção política do PC. [...] Nós invertíamos a relação. Nós é que tínhamos uma relação paternalista com o PC. A direção do PC pouquíssimas vezes aparecia por lá, e quando isso acontecia, nos mandava quadros que, reconhecidamente, teriam ‘paciência’ para discutir conosco. Não viriam jamais nos ‘enquadrar’”.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Para as leituras, cf. entrevistas de Chico de Assis e Luís Werneck Vianna a Barcellos (1994: 144, 314). Celso Furtado não integrou o corpo docente do ISEB, mas ali proferiu pelo menos uma importante conferência, cf. Brandão (2004). O reconhecimento de sua importância por pensador isebiano patenteia-se pelo número de títulos indicados como “livros principais” para quem quiser “conhecer o Brasil”, cf. Sodré (1973: 212, 231). Para Corbisier como “esquerdista fiel”, no sentido de ideologicamente consistente e politicamente confiável, nos embates do ISEB, cf. Sodré (1978: 16-7, 43). À época do CPC, Carlos Estevam Martins trabalhava no ISEB, onde, informa-nos Ortiz (1985: 48), foi assistente de Álvaro Vieira Pinto.

¹⁰¹ Entrevistado por Barcellos (1994: 198).

¹⁰² Entrevista concedida a Barcellos (1994: 67-8).

¹⁰³ Entrevistados por Barcellos (1994: 158, 212, 313, 341).

¹⁰⁴ Barcellos (1994: 313).

Esse enunciado parece não convergir exatamente com outro, na mesma entrevista:

“Nós, a minha geração que fez essa história do CPC, a esquerda da minha geração, particularmente nós que tínhamos militância no Partido Comunista... Bom, havia uma credibilidade razoável em relação à liderança. Prestes era um líder que gozava de enorme confiança”.¹⁰⁵

A contradição talvez seja apenas aparente, porque não resta claro a quem exatamente Werneck se refere no trecho anterior, ao mencionar “a direção do PC”. Ou talvez encontre um começo de solução neste esclarecimento de Carlos Nelson Coutinho, referido a período um pouco posterior à existência do CPC:

“Se a gente não se metesse em política, [a direção] também não se metia em cultura. Então, você podia defender o que quisesse, tropicalismo ou não, contanto que não dissesse que a luta armada era a solução, ou que Lênin estava superado, que a União Soviética era uma merda. Se você não falasse isso, acho que ninguém lhe aborrecia muito. O que explica, ao meu ver, o fato de que só saiu naquele momento do PC quem discordou da linha política. Ninguém saiu do PC porque foi impedido de se expressar culturalmente”.¹⁰⁶

Segundo Dias Gomes, existia autonomia do CPC igualmente em relação ao próprio Comitê Cultural do PCB na Guanabara, do qual o teatrólogo era membro e chegou a ser dirigente: “eram duas coisas completamente diferentes; o CPC, apesar de ter vários membros do Partido, não era subordinado a esse Comitê de modo algum. Havia um relacionamento normal de aliados”, posição também afirmada por outro graduado militante, Leandro Konder, cujos debates com Oduvaldo Vianna Filho a respeito da arte panfletária, são, aliás, amiúde referidos.¹⁰⁷

Marcos Jaimovich, cuja tarefa era assistir a base do PCB no CPC em nome do Comitê Cultural, admite que tenha ocorrido “incompreensão dos companheiros da direção”, assim como casos localizados de “subestimação” da importância do CPC, o que implicou, segundo sua avaliação, em demasiada demora da direção para “constatar a importância do movimento”. Mas trata esses fenômenos como episódios inevitáveis em processo de acomodação intrapartidária de uma iniciativa nova, que, embora emergisse por iniciativa de militantes comunistas, não resultara de tarefa designada pela hierarquia. Seu argumento de que essa hierarquia vinha absorvendo e reconhecendo crescentemente a importância do CPC baseia-se em ações específicas, como a convocação de um encontro (“ativo”) nacional, realizado durante dois dias no Rio de Janeiro, ao qual seguiu-se o apoio reiterado (“deu a maior força”) do jornal partidário *Novos Rumos* ao CPC. Segundo Jaimovich, as edições da UNE Volante eram aproveitadas pelo partido, que atribuía tarefas disseminadoras do exemplo do CPC da UNE nos estados visitados e preparava contatos dos cepecistas nesses lugares. Cabia-lhe exatamente organizar tais encontros.

De tudo o que pudemos observar nas fontes trabalhadas nesta seção, os escalões superiores da hierarquia do PCB estavam preocupados em assegurar a singularidade do posi-

¹⁰⁵ Barcellos (1994: 312).

¹⁰⁶ Entrevistado em janeiro de 1996 por Ridenti (2000: 77).

¹⁰⁷ Dias Gomes e Leandro Konder, entrevistados em janeiro de 1996 por Ridenti (2000: 76). V. tb. Moraes (2000: 131-2, 156-7).

cionamento político dessa organização. O mesmo não ocorria em relação ao campo cultural. Os artistas e intelectuais filiados ao PCB distribuíam-se em mais de uma posição no campo. A arte panfletária do CPC recebia o estranhamento e, nas discussões internas, até a oposição de intelectuais já estabelecidos em seus respectivos campos e entronizados em posições da estrutura partidária. Os militantes que atuavam no CPC constituíam posição emergente, marcada pela valorização da arte panfletária, imediatista. Contudo, os principais ocupantes dessa posição estavam evoluindo na direção de relativizar a força socialmente transformadora da arte panfletária – o teatro de rua – e reaproximar-se do teatro de palco. A escolha de Nelson Xavier para dirigir *Os Azeredos mais os Benevides*, peça de Vianinha com a qual se pretendia inaugurar o Teatro do CPC, apontaria nessa direção. Mas, se havia divergências e até oposições internas, elas não vazavam para o público. Eram acomodadas. Daí resultava que em eventos públicos intelectuais consagrados, ligados ao PCB ou dele apenas simpatizantes, apoiassem iniciativas do CPC ou a ele relacionadas, como as edições do *Violão de Rua* – três publicadas, quatro prontas para ir ao prelo, outras oito planejadas – e os festivais de cultura popular, como aquele de setembro de 1962, a que aludimos acima. Funcionava, perante o público, o que Guarnieri, referindo-se ao êxito do Teatro de Arena de São Paulo, chama de “apoio invisível” do Partido às iniciativas que seus comitês culturais querem valorizar:

“...nós tínhamos um certo respaldo pela existência de organização [do PCB], que era uma coisa invisível mas que nos assegurava o apoio da intelectualidade, ou seja: [presença de] muitos artistas, artistas plásticos, professores de universidade, jornalistas, enfim, a intelectualidade progressista, alguns efetivamente ligados ao PC, outros naquela categoria chamada ‘simpatizantes’”.¹⁰⁸

A ação do CPC vinha crescendo em visibilidade e importância. Sem o golpe militar de 1964, poderia, no período imediato, dar-se o choque capaz de provocar cisão e debandada ou a acomodação e absorção dos inovadores na estrutura partidária, com deslocamento, ao menos parcial, de militantes mais velhos. Pois, além de divergências no campo da estética e na compreensão das relações entre arte e política, havia o não desprezível componente geracional, nos estranhamentos ao CPC no âmbito do partido: no Rio de Janeiro, “praticamente toda a seção juvenil do comitê central estava lá”.¹⁰⁹

O golpe e o “terrorismo cultural” que o novo regime implantou desde os primeiros dias deram ensejo à união tática de artistas e intelectuais para a resistência, que de resto extrapolou não apenas os limites partidários como os da própria esquerda – veja-se por exemplo a participação de Nelson Rodrigues, a convite de Vianinha, em atos públicos de protesto contra a Censura, no início de 1968.¹¹⁰ A capitalização, em prestígio, dos jovens comunistas integrantes do CPC, devida em grande parte à sua capacidade de atuar como grupo coeso, desenvolvida desde os dias da UNE, fica patente no pós-golpe, quando realizam *Opinião* (1964), uma das primeiras iniciativas no campo cultural a galvanizar a oposição à nova ordem, realização essa entusiasticamente acolhida pelo público de esquerda, aí incluídos intelectuais e jornalistas. A esse espetáculo seguem-se novos êxitos, com *Liber-*

¹⁰⁸ Entrevistado por Barcellos (1994: 229-30).

¹⁰⁹ Marcos Jaimovich, entrevistado por Barcellos (1994: 338).

¹¹⁰ Moraes (2000: 249-52). A expressão “terrorismo cultural” foi cunhada por Alceu Amoroso Lima para designar a amplitude da repressão exercida pelo novo regime, já em seus inícios. V. Silveira (1965).

dade, liberdade (1965), *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965) e, noutra vertente, com o Arena, o grande sucesso de *Zumbi* (1965). Há, entre os cepecistas e a platéia desses espetáculos – estruturada pelo predomínio do público estudantil universitário – comunhão de vivências e sentimentos “em suspensão”, que aí se decantam, e que provêm, compartilhados, desde o período de funcionamento do CPC. Essa comunhão propicia recíprocas ressonâncias. É “platéia aliada”: “*Opinião éramos nós e a platéia*”, relembra Augusto Boal.¹¹¹

Do ponto de vista deste estudo importa pôr em evidência o caráter matricial do CPC, isto é, a sua mobilização ideologicamente homogeneizadora de várias especialidades artísticas e intelectuais – teatro, sociologia, filosofia, literatura, cinema, música, artes gráficas, fotografia, arquitetura –, e, mais que isso, o fato de elas funcionarem, sobretudo no Rio de Janeiro, articulada e integradamente. O CPC é fundado e funciona na perspectiva do *encontro* de iguais diferentes: iguais, porque são todos oriundos de estratos da classe média; diferentes, porque, sem o CPC, tenderiam a especializar-se apenas nos seus fazeres específicos e a não desenvolver interatividade. No CPC não apenas são reunidos como aprendem a reunir-se. Reunir e discutir – o que implica o prazer da palavra falada/ouvida – torna-se parte de seu *habitus*:

“O centro da minha vida, assim como da maioria das pessoas que estavam por ali, era aquele núcleo. A minha vida, então, era basicamente isso: faculdade e núcleo. Praticamente eu passava de raspão por casa e não fazia mais nada”.¹¹²

Nelson Xavier, que durante o período de existência do CPC atuou principalmente no Movimento de Cultura Popular (MCP), organizado no âmbito do governo de Pernambuco, comenta o contraste entre sua estrutura organizada, com organograma e hierarquia, e o CPC:

“...a criação do CPC foi muito tumultuada, porque a união harmoniosa era aparente. As lideranças esbarravam em discussões intermináveis. Até porque no Rio, ao contrário de Pernambuco, ainda não se tinham consolidado as lideranças. Passava-se a maior parte do tempo discutindo. [...] ...com minha experiência de MCP, eu achava o CPC uma bagunça [...]”.¹¹³

Essas dificuldades podem responder aos desafios da harmonização de católicos da JUC (a seguir, AP) e comunistas, como postula Nelson, embora em sua grande maioria os relatos e lembranças antes apontem como tendência predominante a do entendimento entre as duas correntes, com divisão de “territórios”, cabendo a direção política (UNE) aos católicos e a cultural (CPC) aos comunistas. Mas, se as discussões lhe parecem sinal de “bagunça” e perda de tempo, talvez de fato respondam a um traço característico do CPC, próprio da condição de militância: o entusiasmo na ação. Isto é, a preparação ideológica, em discussões, seria parte de *processo de energização*, digamos assim, pelo qual se transferia carisma, pelo qual se alimentava a disposição para agir: “nós tínhamos um grande empenho na ação, na discussão, nós estávamos convencidos do papel messiânico do CPC,

¹¹¹ Boal (2000: 228).

¹¹² Chico Nelson, entrevistado por Barcellos (1994: 158).

¹¹³ Entrevistado por Barcellos (1994: 376-7).

de que ele portava um elemento de verdade e de transformação muito grande”.¹¹⁴ E também seria parte de *processos de formação*, como universidade paralela ou substituta, porque se há algo em que se obtém consenso, ao tratar do CPC, é que ele proveu a educação estética e política de seus membros e dessa maneira formou quadros para campos artísticos e intelectuais.¹¹⁵

Dois exemplos, que envolvem atores proeminentes no campo da música popular, nos interessam de perto. Carlos Lyra mostra como suas primeiras colaborações com o grupo do Teatro de Arena e com os membros deste que viriam a desligar-se do Arena para fundar o CPC representaram instâncias de estudo e politização, tratada esta em termos de conversão religiosa:

“...o Chico de Assis me levou para São Paulo para fazer a direção musical, também no Teatro de Arena, de outra peça dele [...] Foi aí que conheci o Guarnieri... [...] A minha politização começou do contato com essas pessoas. [...] E as pessoas eram muito coerentes. A célula do Partido Comunista no Arena era fantástica: Vinícius, Guarnieri, Chico de Assis, Stênio Garcia, Cleide Yaconis, Flávio Rangel... [...] Esse pessoal era um verdadeiro bloco de esquerda, que fazia uma espécie de ponte aérea Rio-São Paulo. [...] Eu seguia o meu guru, que foi o Chico de Assis. Na verdade, eu não fui só fazer a música da *Mais-valia*. Eu estudei o conteúdo da peça e, quando acabei o meu trabalho, eu era comunista. E aí, não tinha mais como sair, porque depois que você recebe os ‘divinos’ ensinamentos, você não tem mais dúvida de que é aquilo e não tem mais para onde ir”.¹¹⁶

Não é apenas Lyra quem estuda. A própria peça – *A mais valia vai acabar, seu Edgar* – tem propósitos didáticos. Para sua elaboração, Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis se aproximaram de Carlos Estevam Martins, em busca de esclarecimentos teóricos. Durante esse trabalho formularam a idéia de criação do CPC. E, além da encenação da peça, a outra ação inicial do CPC é a oferta de um curso de história da filosofia, ministrado por José Américo Motta Pessanha.¹¹⁷

Sérgio Ricardo, que ligou-se aos cineastas do cinema novo, chegou a participar do CPC e, assim como Lyra, também migrou da bossa nova para o nacional-popular, propõe interessante hierarquia entre os fazeres artísticos:

“...Chico de Assis, Rui Guerra e Gláuber Rocha tiveram muita influência em nós todos. Ao mesmo tempo que faziam teatro e cinema, estavam ligados à música popular por necessidade. Tanto é que os 3 são letristas. Eles eram mais voltados às letras e à filosofia, porque *o teatro e o cinema abrangem uma área muito vasta, exigindo muito mais esclarecimento e cultura geral que a de um músico ou de um compositor comum*, que fica apenas naquele âmbito do som, da palavra e poesia bonita”.¹¹⁸

E detalha como esses artistas, situados em patamar superior de “esclarecimento e cultura geral”, orientavam os compositores de música popular:

¹¹⁴ Luís Werneck Vianna, entrevistado por Barcellos (1994: 313-4).

¹¹⁵ Cf. Garcia (2004: 146), baseada principalmente nos depoimentos coletados por Barcellos (1994).

¹¹⁶ Barcellos (1994: 95-6, 98). Sublinhamos.

¹¹⁷ Carlos Estevam Martins, entrevistado por Barcellos (1994: 74-5).

¹¹⁸ Entrevistado em outubro de 1968 por Mello (1976: 114).

“Esses três foram os intelectuais desse movimento: vinham conversar conosco [...] da necessidade de se fazer uma música de protesto. E davam de uma certa forma as diretrizes culturais para a coisa: era necessário que não se fizesse música urbana e que se fosse buscar a fonte no próprio povo pra poder falar-lhe das suas coisas. [...] Uma das coisas que o próprio Gláuber defendia muito era o seguinte: se tecnicamente nós quiséssemos que aquilo fosse bonitinho, bem feitinho, bem acabado, nós iríamos acabar urbanizando a coisa. O importante era conseguir tirar aquela angústia do povo brasileiro, que vem de uma forma subdesenvolvida nas suas queixas. Se nós déssemos uma forma evoluída na comunicação, aquilo soaria falso. Então havia de uma certa forma, uma ausência de individualização. Filosoficamente era muito mais válido”.¹¹⁹

A prova final da formação de Sérgio Ricardo na estética nacional-popular deu-se na gravação das músicas da trilha de *Deus e o Diabo na terra do sol*, sob direção de Gláuber Rocha:

“...fui massacrado por ele. Tirou todo o meu ranço de cantor de inferninho e me botou cantando esganiçadamente como um cantador de feira”.¹²⁰

Entendido como aparelho formador de quadros, o CPC, conforme já apontou Renato Ortiz, teria estendido o alcance social das idéias isebianas, “radicalizando-as à esquerda”:¹²¹ ampliou seu auditório, traduziu-as em termos facilmente assimiláveis, recobriu-as de formas cancionais, teatrais, transformou-as em saber anônimo e disseminado, “naturalizou-as”, tornou-as “familiares”. Contudo, é preciso discernir etapas. Durante sua efetiva existência (1961-4), o público do CPC, ou pelo menos o público em que suas produções regularmente encontraram ressonância, foi principalmente o estudantil. Êxitos junto a outros públicos existiram, mas foram pontuais, faltos de abrangência e continuidade e, portanto, superficiais. Qualquer que seja o conceito de cultura adotado, ele implica enraizamento. E isso faltou, exceto em segmentos do público estudantil. Este último é por definição móvel: isto é, o estudante de hoje não é o de há 3 anos. Contudo, o estudante de há três anos vai hoje ao cinema, ao teatro, ao espetáculo musical, à loja de discos. A disseminação das idéias isebianas por meio da ação cepecista – e por outros meios que também alcançassem esse e outros públicos – contribuiu para vulgarizar junto àquela geração o ideário que reúne e articula as categorias *nacional*, *popular*, *desenvolvimento* e *antiimperialismo*, bem como, no marco da filosofia correspondente, seus correlatos *consciência* e *alienação*. Embora relativamente esmaecidas em face dessas, as idéias de *luta de classes* e *revolução social* também encontraram guarida nesse ideário.

Autoritariamente extinto o CPC e cortadas as vias de acesso de artistas e intelectuais de esquerda a operários urbanos e camponeses, perdeu-se a possibilidade de insistir na tentativa de conferir à atividade cepecista o papel de vanguarda revolucionária do *povo*. Restou a seus continuadores, sob outros nomes – principalmente os grupos teatrais Arena e Opinião – a possibilidade de operar nos meios estabelecidos de difusão cultural, que funcionam segundo regras burguesas: o teatro e o espetáculo teatral-musical em local próprio e com ingresso pago, o disco vendido em lojas e reproduzido no rádio, o filme projetado

¹¹⁹ Idem, Mello (1976: 115).

¹²⁰ Ricardo (1991: 175). *Grifamos*. V. tb. Rocha (1964).

¹²¹ Ortiz (1985: 47-8).

nas salas de exibição, o livro vendido em livrarias e os programas musicais de televisão, inclusive, mais tarde, a teledramaturgia, patrocinados por anunciantes.

Os quadros formados pelo CPC e os que em seguida aderiram à sua posição protagonizaram a disputa pelo padrão de gosto legítimo no campo da música popular. Fizeram-no, quase sempre, em nome da busca da popularidade, embora, vinculados primordialmente ao público cuja estrutura de sentimento ressoavam e no qual encontravam ressonância, tivessem dificuldade de ir além de seus limites. Se até março de 1964 haviam conseguido criar oportunidades de familiarizar-se com os códigos e repertórios de percepções e sentimentos de públicos socialmente menos capitalizados, que em sua concepção constituiriam a “classe revolucionária” – ou, o que é mais exato, se haviam criado oportunidades de começar a familiarizar setores desses públicos com as mensagens que lhes levavam – agora não dispunham de tais oportunidades. Para tentar alcançá-los, estavam submetidos à inevitável mediação dos meios de comunicação, que não apenas não controlavam como possivelmente não saberiam, se fosse possível, explorar interativamente para, por meio deles, obter os retornos (*feedback*) capazes de ensejar processo de reaproximação exitosa.

Sob tais restrições, a cultura que conseguiram organizar a partir daí foi, com base no capital acumulado – quadros artísticos e intelectuais capazes de coesão, público predisposto a se tornar “aliado” – a de estratos de classe média urbana mais ou menos simpática ao ideário esquerdista e nacional-popular, cujos limites caberia estabelecer e tentar expandir pela via da práxis, e que era capaz de consumir produtos culturais ofertados através daqueles meios.

Se não propriamente “o Partido”, comunistas organizaram a cultura. Estavam de fato, e em nome do PC, estabelecendo a “política cultural” que se tornaria dominante no âmbito dessa geração universitária. No período de atuação do CPC, eram emergentes, tanto na estrutura partidária quanto nos campos culturais. Dependendo do lugar de fala e do momento, eram o partido ou quase-o-partido. Conquistaram seu lugar, no espaço social e no âmbito partidário. Neste, segundo a hipótese mais crítica, foram “tolerados pela gerência” por lhe parecerem politicamente inofensivos; ou, na mais benévola, por magnanimidade.

5. A contradição nacional-popular

Retomemos o ataque de Lúcio Rangel ao *Desafinado* e ao *samba-jazz*, enfaticamente enunciado em gravação apresentada no espetáculo *Rosa de Ouro*, em março de 1965. Segundo o relato de João Máximo, que nos serve de fonte intermediária para esse episódio, Rangel não explicita a bossa nova. Pode-se entender que ela esteja subsumida quer em *Desafinado*, quer em *samba-jazz*. Contudo, é de se notar que os integrantes do que chamamos núcleo denso da posição da bossa nova – Jobim, Gilberto, Vinicius, Lyra, Menescal, Bôscoli, Alaíde, Sylvia Telles, Aloysio – não fazem *samba-jazz*. Este é realização principalmente de músicos-instrumentistas – J. T. Meirelles, Dom Um Romão, Edison Machado, Sergio Mendes, Tamba Trio e outros –, alguns dos quais incluem em seu repertório maior ou menor número de composições dos autores bossanovistas. Mas entoam-nas segundo idioma musical audivelmente diverso.

E cabe perguntar: o que significa “bossa nova” em março de 1965? Ainda é a música lançada de 1958 a 1962 por João Gilberto, Antonio Carlos Jobim, Sylvia Telles e outros intérpretes e autores que estudamos em capítulos anteriores? De certa forma, sim. É o que se constata pela publicação no *Jornal do Brasil* de longa série de matérias sobre “bossa nova”, com entrevistas concedidas por Vinicius de Moraes, Aloysio de Oliveira e Roberto Menescal. Mas essas entrevistas têm sabor de “resgate histórico”, que ao mesmo tempo celebra o feito e faz com que ele deslize para o passado.¹²²

Ao final de 1964, Vinicius publicara sua série de artigos sobre o que chamara ora de “bossa-nova-nova”, ora de “bossa novíssima”, dedicada aos autores surgidos a partir de 1963: Edu Lobo, Francis Hime, Lula Freire, Marcos Valle.¹²³ A necessidade que sentira de criar novo rótulo, mesmo que referido à bossa nova, e a própria hesitação quanto à melhor forma de fazê-lo indicavam certo desconforto na tentativa de caracterizar como continuidade, em vez de ruptura, aquilo que emergia. O rótulo bossa nova, porém, continuará sendo usado ao menos até 1966 pelos atores da posição nacional-popular e por seus oponentes do iê-iê-iê.¹²⁴

Edu Lobo (1943), que acaba de compor as músicas de *Arena conta Zumbi*, que está ultimando seu primeiro elepê nesse mesmo período e que, por conta desse trabalho e do espetáculo que protagoniza com Nara Leão e o Tamba Trio na boate Zum Zum, em Copacabana, em abril-maio de 1965, concede várias entrevistas à imprensa, hesita em classificar sua música sob o nome “bossa nova”. Seu programa de trabalho é diverso do que animara os bossanovistas em 1958-62. Mostra-se muito interessado em reunir material pesquisado no folclore a elaboração formal próxima da música clássica. É nos clássicos ancorados em folclore que ouve seus modelos:

“Tudo que componho tem, a meu ver, algo de clássico e algo de folclórico. [...] Talvez seja por isso que gosto tanto de Villa-Lobos e de Khatchaturian, compositores que conseguiram ligar tão bem as duas coisas, trataram com a maior nobreza temas tão *puros* e *autênticos* como as cantigas de roda e as canções *populares*”.¹²⁵

Todo um programa estético está sinalizado nessas poucas palavras: submeter temas “puros” e “autênticos”, porque “populares”, a tratamento “nobre”, isto é, “clássico”. Não é contudo programa novo. Corresponde por exemplo a ideal de Mário de Andrade. Não é portanto coincidência que Edu, chamado a expor sua visão sobre o “impasse” na música popular brasileira, cite literalmente três trechos do *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Num, Mário defende que “o período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização”, e que o compositor brasileiro que “fizer arte internacionalizante ou estrangeira, se não for gênio é um inútil [...] e é uma reverendíssima besta”. Noutra, recusa a xenofobia, afirmando que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhona-

¹²² *Jornal do Brasil*, caderno B, edições de 14, 22 e 28 abr.; 12, 19 e 26 mai.; 2, 9 e 23 jun. 1965. Matérias assinadas por Mauro Ivan e Juvenal Portella.

¹²³ *Diário Carioca*, 10, 12, 15, 18, 20, 23 e 27 dez. 1964.

¹²⁴ Em Barbosa (1966), os debatedores identificam sob “bossa nova” o que chamamos nacional-popular. Em Barros (1965: 235), encontramos “bossa nova nacionalista”, que se distingue da “jazzística”.

¹²⁵ “Edu canta o que pensa”. *Jornal do Brasil*, 6 mai. 1965, cad. B, p. 5. *Grifamos*. V. tb. “Edu e os temas diferentes da música”. *Jornal do Brasil*, 6 dez. 1964, Revista de Domingo, p. 13.

mente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa”. É sua solução para o dilema entre assimilar ou ser assimilado, de que tratamos no primeiro capítulo. Edu convoca essa citação para defender a validade das “influências iniciais do *jazz*” sobre a bossa nova. No terceiro, Mário afirma sua profissão de fé folclorista: “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore”.¹²⁶

São três referências paradigmáticas: (i) a nacionalização é o princípio fundamental; (ii) ela não implica repulsa “ao que é estrangeiro”; este deve ser deformado e adaptado, para caber na receita de composição; diremos que a “deformação” do material estrangeiro corretamente absorvido corresponde a exigência de preservação da feição nacional, entendendo *feição* como a forma perceptível; (iii) a base, a “chave” garantidora dessa preservação é a priorização do folclore, porque neste, conforme o compreende Mário, já se deu o “afeiçoamento” do material originário – ameríndio, africano, português ou europeu – à “entidade nacional”.¹²⁷

Já se vê que, na lógica desse tipo de discurso, o elemento possivelmente enriquecedor da música e ao mesmo tempo o mais instável e problemático é o segundo. Até que ponto se “assimila” – o termo é nosso – aquilo que se tentou “espertalhonamente deformar e adaptar”? A partir de que ponto se é “assimilado”?

O oponente de Edu Lobo nesse debate é o jornalista e pesquisador de música popular José Ramos Tinhorão. Seu entendimento sobre esse ponto específico ajuda-nos a identificar com alguma precisão qual é o ponto em disputa:

“O problema da chamada participação se prende a um desejo de fugir da alienação representada pelo fenômeno de importação do *jazz*. A fuga se daria pela letra das composições. Isto é, diante da aberração que consiste em descobrir que se estava falando musicalmente de temas universais, com sotaque americano, o que a chamada participação pretende é falar nacionalisticamente de temas nacionais, mas sem perder o sotaque. Noutras palavras, só há participação na letra da composição, mas e a música que não é nossa?”¹²⁸

O de Tinhorão, percebe-se, é *discurso de poder*, conforme a compreensão de Barthes: discurso que engendra o erro e, portanto, a culpabilidade daquele que o recebe.¹²⁹ Mais que engendrar o erro, sua enunciação possui a virulência das acusações: é relativamente branda em expressões como “fugir da alienação” e, no contexto social da época, “sotaque americano”; é bem mais agressiva em “aberração”.

Edu Lobo faz “música participante”, expressão que identifica a canção engajada e que funciona como eufemismo de “canção de protesto”. Já compôs em parceria com Oduvaldo Vianna Filho, para a peça *Os Azeredos mais os Benevides*, a cuja partitura pertence *Chegança*; com Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, para o musical *Arena conta Zumbi*, que está em cartaz quando, em julho de 1965, esse “confronto” está sendo publicado pela *Revista Civilização Brasileira*. E, sobretudo, está capitalizando o prestígio de ser o

¹²⁶ Entrevistado em julho de 1965 por Henrique Coutinho (1965: 309, 311).

¹²⁷ Andrade (1928: 29).

¹²⁸ Entrevistado em julho de 1965 por Henrique Coutinho (1965: 311).

¹²⁹ Barthes (1978: 11).

autor da parte musical de *Arrastão*, feita em parceria com Vinicius de Moraes. *Arrastão*, sucesso nesse momento, é a primeira composição a se projetar no campo musical e no espaço social a partir de triunfo em festival de música popular organizado por emissora de televisão, a TV Excelsior, em abril.

Também em abril fora lançado pela Elenco o primeiro álbum de Edu, em que ele canta doze composições próprias acompanhado pelo Tamba Trio, o mesmo conjunto que acompanhara Elis Regina nas apresentações de *Arrastão* no festival da Excelsior. O acompanhamento do Tamba Trio é certamente um dos principais ingredientes implícitos na imputação de “sotaque americano”, que significa, em nossos termos, assimilação incompleta do elemento estrangeiro, incompletude que deixa à mostra, na “feição” audível, aquilo que, corretamente assimilado, deveria ficar fora do alcance da percepção musical comum.

Entretanto, esse ingrediente é necessário para que a música ressoe no auditório disposto a apreciá-la. Nos anos 60, não se cursa universidade para cultivar *tradição*, e sim para *modernizar-se*. Um dos nomes com que no campo se tenta classificar o novo estilo é exatamente “música popular *moderna*”, ou mpm. O acento jazzístico é identificado como sinal de modernização. A tensão com que são negociados os elementos que representam a brasilidade no resultado cancional e os que lhe trazem modernidade se exprime desde os inícios do programa nacional-popular. Mais tarde, Carlos Lyra tentará explicá-la em termos de “forma” e “conteúdo” e de diferenciação entre contribuição carioca e paulista:

“Nós todos éramos ligados a essa onda da “forma da música”. Até a bossa nova se cristalizar a forma era o mais importante. O que não ficou muito claro era o conteúdo. Até aí o conteúdo era poético mas parece que faltava alguma coisa. As minhas vindas para fazer os programas de TV em S. Paulo, acabaram me ligando com o Teatro de Arena. O pessoal que define o conteúdo na música popular brasileira era todo de S. Paulo. O Rio tinha que dar forma: ritmo, etc. S. Paulo como não tinha escola de samba nem nada, acabou encontrando outro negócio”.¹³⁰

Mas, aceitando essa dicotomia para argumentar, é inevitável constatar a complexidade dos jogos entre os dois aspectos – “forma” e “conteúdo” – no resultado cancional. Tome-se *Influência do jazz*, composição do próprio Lyra lançada em 1962 e por ele amiúde referida como ícone de sua tomada de posição em favor da valorização do samba e em contraposição ao predomínio da influência jazzística na bossa nova. O gênero da composição não seria propriamente samba, mas “sambalango”, conforme a classifica o texto de contracapa do elepê em que o autor gravou-a em 1963. Todavia, o acervo de gravações da composição é amplamente dominado por interpretações instrumentais e vocais de entoação jazzística. E vem a ser a composição de Lyra mais executada nos Estados Unidos, o que nos serve de índice da sua capacidade de ressoar na sensibilidade dos auditórios daquele país.¹³¹ Nos termos de Lyra, diríamos que a forma se impôs sobre o conteúdo. A janela manteve-se transparente. A carreira discográfica de *Influência do jazz* contradiz a declara-

¹³⁰ Entrevistado em maio de 1971 por Mello (1976: 112-3).

¹³¹ Para o destaque da recepção norte-americana de *Influência do jazz*, em meio ao seu acervo de composições lançadas nos EUA, cf. Lyra (D2005). Ouvimos gravações de Célia Reis (D1962), Tamba Trio (1962 [D1997]), Herbie Mann (D1962), Leny Andrade (1963 [in: Oliveira (D1975)]), Carlos Lyra (D1963), Bola Sete (D1964), Dick Farney (D1967), Resende & Ornelas (D1984).

da pretensão inicial do compositor e de seu amigo, parceiro e correligionário Nelson Lins e Barros, cujo comentário a essa canção, nos primórdios de seu percurso, diz:

“Carlos Lyra, que aceita, em parte, a harmonia jazzística, como aceita a harmonia impressionista e a clássica, como elementos enriquecedores da música brasileira, não admite a transformação do nosso samba em samba-jazz, um híbrido sem valor artístico ou cultural. Mesmo porque, anatomicamente, como ele diz, ‘o samba balança de um lado pro outro, o jazz é diferente, pra frente pra trás’”.¹³²

Lyra não orienta seu trabalho de composição pela pesquisa folclórica. Quer preservar as conquistas formais da bossa nova acrescentando-lhes o “conteúdo” social inconformista, que se exprime sobretudo na letra e, subsidiariamente, no aproveitamento de gêneros musicais considerados brasileiros. Esse elepê de 1963 conta com “a participação especial do Trio Tamba” e tem, respondendo pelos arranjos, o mesmo Luiz Eça que Lyra apontara, em novembro de 1962, como um dos “líderes” da “corrente jazzística” da bossa nova. É o primeiro álbum lançado pelo cantor-compositor após o registro em cartório de sua propriedade sobre o termo *sambalanço*, designado para batizar sua reação à “grande influência do jazz”, prejudicial à popularização da bossa nova. O texto de contracapa identifica o gênero de cada composição: sambalanço, canção, marchinha, samba-maracatu. Mas há uma exceção, *Se é tarde me perdoa*, cujo gênero não é apontado. A defecção se explica pela abordagem não-nacionalista, puxada ao jazz:

“O tratamento jazzístico é intencional. O bom jazz é música de nível. O nacionalismo de Carlos Lyra não resulta em atitude hostil ao Jazz, como música, nem decorre de falta de fé no talento dos jovens músicos. Carlos Lyra e o Trio Tamba podem ‘também’ fazer Jazz”.¹³³

Após as apresentações nos Estados Unidos, em novembro e dezembro de 1962, Lyra acalenta a perspectiva de dupla carreira, lá e aqui. É provável que essa ambigüidade em relação ao “bom jazz” e ao samba corresponda à tentativa de conciliar projetos difíceis de acomodar no diapasão nacionalista. Mas tampouco se pode negligenciar aqui a expressão “de nível”, que traz implícito o adjetivo “alto”. Lyra e Lins e Barros perseguem a popularidade mas não se dispõem a, para tanto, “baixar o nível”.

Os conjuntos instrumentais portadores do acento jazzístico encontram com relativa facilidade oportunidades de trabalho no mercado que essa demanda sustenta. Por isso têm nos anos 1964-6 o auge de sua presença na posição de prestígio no campo da música popular. Eles não apenas acompanham cantores como gravam com regularidade seus próprios discos e têm freqüente acesso ao prosclênio nos espetáculos musicais nos grandes auditórios, em que o público reage com empolgação às suas apresentações.

O feitio mais comum nesses espetáculos, realizados em grandes salas de São Paulo, como os teatros Record e Paramount, é o desfile de artistas, semelhante ao dos programas de auditórios das rádios, nas décadas anteriores. Nessa seqüência alternam-se cantores, músicos solistas e conjuntos instrumentais. Em 25 maio de 1964, o espetáculo *O Fino da Bossa*, organizado por iniciativa do Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Di-

¹³² Barros (1963).

¹³³ Barros (1963).

reito do Largo de São Francisco e produzido por estudantes a ele vinculados, foi gravado e parte das gravações foi selecionada para lançamento em disco. Ouvindo-o, podemos constatar o quanto são apreciadas pela platéia as irrupções jazzísticas instrumentais.¹³⁴

As palmas e outras formas de manifestação de entusiasmo pontuam as intervenções jazzísticas do Zimbo Trio e de Rosinha de Valença e conjunto, assim como a irrupção da passagem em quarteto de flauta, piano, contrabaixo e bateria e no pequeno solo de contrabaixo, na faixa *Berimbau*, de Oscar Castro Neves, na qual se sucedem várias ambientações instrumentais e estilísticas.

O contraste entre a recepção dos violonistas Paulinho Nogueira e Rosinha de Valença parece-nos particularmente significativo. Nogueira apresenta uma “seleção de [quatro] sambas”, em formato de *medley*. Os três primeiros são interpretados em execução solista sem acompanhamento. O primeiro é *Gosto que me enrosco* (1928), de Sinhô, oriundo da fase anterior à modernização do samba ocorrida por volta de 1930. O segundo é *Agora é cinza* (1933), de Bide e Marçal, item dos mais representativos do estilo “samba do Estácio”, cujo triunfo é considerado o marco daquela modernização.¹³⁵ O terceiro é o sambacação *Duas contas* (1953), de Garoto, exemplo de autor e composição “modernos”, usualmente classificados no campo sob o termo “precursores da bossa”. Por fim, Nogueira chega a *Bossa na praia* (1963), de Geraldo Cunha e Pery Ribeiro, a única das quatro peças que é parte do repertório então atual e na qual, em vez de solar, o violonista se faz acompanhar por duo de bateria e contrabaixo, formando pois um trio.

Atenta até aí, é nesse exato momento do início da intervenção dos outros dois instrumentos e da evidenciação que os três fazem de que está entrando em cena o ritmo contemporâneo – uma variação levemente jazzística da batida da bossa nova –, que a platéia aplaude, embora timidamente, se compararmos com suas manifestações em outras faixas. Nogueira apresentou-lhe pequeno programa pedagógico, de recapitulação histórica da “tradição” na qual a bossa nova, desde o *Encontro* e o *Samba da bênção*, pretende ver-se inserida. Não executou os antigos sambas segundo seus estilos de época, mas de maneira moderna. Ainda assim, é apenas na irrupção plena do ritmo e da nova entoação, quando se dá mudança de enunciação intimista para extrovertida, que obtém explicitação de ressonância de sua apresentação no público.

Bem diferente é o que ocorre na relação entre Rosinha de Valença e a platéia. Na faixa incluída no disco, essa violonista escolhe *Consolação*, “afro-samba” de Baden Powell e Vinicius, a dupla de compositores que talvez detenha nesse momento maior prestígio entre esse público jovem e universitário. São de sua autoria três das 12 composições selecionadas pelo produtor fonográfico para o disco. Rosinha começa acompanhada apenas do contrabaixo tocado no arco. Após meio minuto, entram a bateria e o piano e o público aplaude. Toda a apresentação é, a partir daí, extrovertida, de ênfase do ritmo, que ouvimos como “afro-samba-jazzístico”. Mesmo o violão e o piano, instrumentos capazes de

¹³⁴ Vários (D1964). Até onde sabemos, não foram enxertadas manifestações de platéia, na transferência da gravação da fita original para o disco, nem nesse, nem em outros álbuns feitos ao vivo nessa época.

¹³⁵ Em Sandroni (2001: 32-7, 131-222) encontra-se exaustivo trabalho de etnomusicologia sobre a essa “modernização” do samba.

enunciação melódica e harmônica, são, sem prejuízo dessas funções, explorados como instrumentos rítmicos. Aos 2 minutos e meio, terminado o primeiro solo da violonista e iniciado o do piano, a platéia volta a saudar o que ouve, num rito comum às audições de *jazz*. Mais adiante, ao final de pequeno solo do contrabaixo, a platéia manifesta-se novamente, com grande entusiasmo, que se repete logo a seguir, a um curto solo de bateria. A faixa termina com o que parece ser, a julgar pelo disco, uma das maiores apoteoses da noite.

Há numerosos aspectos a observar nessas gravações e no que se diz das circunstâncias em que foram realizadas. Muitos deles têm sido seguidamente abordados na literatura acadêmica e não-acadêmica e não requererão aqui mais que simples registro. No estrito limite da enunciação musical e de sua ressonância no auditório, a comparação entre o que se ouve nas faixas de Paulinho Nogueira e Rosinha de Valença evidencia que se tem agora, quase que no imediato pós-golpe militar, platéia que valoriza mais a extroversão que a introversão. A ênfase rítmica é recurso que os músicos mobilizam para responder a essa expectativa. A tensão extraída da partitura – isto é, já inscrita na composição pelo autor – e valorizada pela interpretação, pelo violão que pulsa mais forte, com menos nuance ou sutileza, que se “dramatiza”, também parece encontrar maior receptividade nesse público. O *connaisseur* ou músico profissional talvez sinta-se mais atraído pela riqueza do arranjo de Paulinho Nogueira, pelo seu dedilhado minucioso, exato e rápido, pelo domínio das modulações harmônicas. Entretanto, essa arte de miniatura, digamos assim, parece um pouco deslocada diante de platéia tão grande, talvez formada culturalmente com ingredientes da arte panfletária e desprovida de nuance, como a do recém-encerrado cepecismo. E tão... energizada.

Tentemos situar isto. *O Fino da bossa* é sob vários aspectos espetáculo-demonstração de como se dá a passagem de uma estrutura de sentimento que está em suspensão para a sua precipitação, formalização e institucionalização. A iniciativa de produzi-lo não é exatamente da “indústria cultural”. São produtores independentes, quase amadores, integrados numa comunidade que estava até há pouco em estado de intensa mobilização e que agora encontra-se temporariamente constringida, no *front* político.

A condição estudantil proporciona-lhe disponibilidade para iniciativas do gênero. O que pode surpreender é a envergadura da realização. O extenso elenco é composto por artistas paulistanos ou radicados em S. Paulo tanto quanto por artistas de destaque trazidos do Rio de Janeiro especialmente para a ocasião – Os Cariocas, Nara Leão, Sergio Mendes, Jorge Ben, Oscar Castro Neves, Rosinha de Valença, Wanda Sá.

O Paramount é dos maiores teatros da cidade. Construído pela homônima norte-americana, um dos principais estúdios produtores de filmes em Hollywood, fora inaugurado em 1929 como Cine Teatro Paramount, com capacidade para cerca de 2 mil espectadores sentados, exemplo do fastígio do cinema na alvorada do filme sonoro. Talvez não esteja mais em seus dias de maior fausto. Nem por isso deixa de evidenciar-se a audácia do lance de reservá-lo. Desde 1958, a TV Record às vezes arrenda-o para temporadas curtas de grandes astros internacionais, mas só o fará em bases mais duradouras a partir de 1967. Até então, seus festivais de música popular (1960, 1966), bem como os da Excelsior (1965, 1966), transcorrem em espaços muito menos amplos. Mas é que os dirigentes do Centro

Acadêmico XI de Agosto sentem o pulso dessa comunidade setorial em transformação qualitativa e quantitativa. Conhecem suas preferências musicais, das quais participam. Sabem o quanto ela está crescendo, o quanto os auditórios universitários estão se tornando pequenos para acomodá-la. Estão em comunicação com essa comunidade, são eleitos por ela, vivem dentro dela. Têm, perante ela, a “credibilidade das ruas”. E habituaram-se a iniciativas, inclusive culturais.

Suas avaliações prévias da viabilidade do espetáculo confirmam-se. É possível dizer que o feito extrapola das expectativas. Há relatos segundo os quais não apenas o teatro lota como fica de fora volumosa multidão que tenta forçar entrada. A consequência desse experimento, cuja repercussão se dissemina no meio universitário paulistano, é, nos meses seguintes, realizarem-se produções semelhantes, promovidas por diferentes diretórios estudantis. O radialista Walter Silva improvisa-se de produtor de espetáculos. Os estudantes de início procuram-no não porque o tenham por empresário ou produtor, mas porque apreciam o gosto musical implícito no repertório de seu programa radiofônico.¹³⁶

Os aparatos formais do setor empresarial não estão tão finamente sintonizados quanto os diretórios estudantis e esse radialista. A gravação do espetáculo inaugural da nova tendência é parcialmente lançada em disco, mas por gravadora de pequeno ou médio porte, a nacional RGE, que não prensa os próprios discos. Pelo mesmo selo saem mais uns poucos registros fonográficos das apresentações em que vai estreando novo elenco, do qual fazem parte alguns estudantes universitários, inclusive Chico Buarque. Somente um ano após a realização d’*O Fino da Bossa* a TV Record, copiando a fórmula, vai transformá-la em programa semanal, ancorado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Também é apenas nos últimos meses do primeiro semestre de 1965 que a Philips lança, em elepê e compacto, a gravação ao vivo do espetáculo *2 na bossa*, que reúne esses dois artistas e vem a ser o primeiro grande êxito de venda de disco vinculado à posição nacional-popular.

Enquanto não se estabelece consenso em torno do título que se estabilizará mais tarde na denominação da posição – mpb – *Arrastão* e Edu Lobo são *mpm*.¹³⁷ A expressão “música popular brasileira” não pode ser nova e talvez seja difícil rastrear suas primeiras aparições, em décadas anteriores. Nem é por falta de lê-la ou ouvi-la que os agentes atuantes no campo da música popular deixam de adotá-la, já em 1965, para denominar e qualificar a posição hegemônica. Nesse ano, o festival promovido pela TV Excelsior, vencido por Elis Regina, Edu Lobo e Vinicius de Moraes com *Arrastão*, é intitulado I Festival Nacional de Música Popular Brasileira. Todavia, ser moderno é importante para os egressos da bossa nova, assim como para os novatos que chegam à posição que alguns bossanovistas estão tratando de requalificar, em direção a estética reconhecível como mais nacional e mais

¹³⁶ Em <<http://www.waltersilvopicapau.com/show2.html>> encontra-se este relato, referente ao primeiro espetáculo de que Walter participou, em agosto de 1964, não ainda como produtor: “Sem nunca ter entrado na coxia de um teatro eis-me às voltas com elementos e expressões completamente novas para mim, como tapadeiras, gambiarras, varas, rotundas, praticáveis e outros mais”. Começou a produzir em outubro desse ano.

¹³⁷ Mello (2003: 67).

popular. Então, “samba moderno” apresenta-se como sucedâneo experimentável, nas escramuçadas discursivas. Por exemplo, Vinicius de Moraes, comentando as tentativas de Edu Lobo, no início da carreira, abrir seu próprio caminho sem ser epígono de Antonio Carlos Jobim, enuncia:

“Um místico da terra, se podemos dizer assim, Rui animou-se com as primeiras tentativas de Edu Lobo de ‘desa-tom-isar’ o *samba moderno*, injetando-lhe um pouco de afro, um pouco de gleba e um pouco de clássico. A terrível influência de Tom provocava as primeiras reações: reações naturais, porque melhor do que Tom ninguém podia mesmo ser. Tratava-se, para os novos, de libertar-se da fatal poesia que transpirava da música de Antonio Carlos Jobim: ou estavam eles fritos. E Edu reagiu”.¹³⁸

O não dito desse enunciado é a insatisfação de Edu Lobo com a aplicação do rótulo “bossa nova” à sua música. Da mesma forma que Sergio Ricardo e Carlos Lyra, Edu colaborou com o CPC, está freqüentando intensivamente o Cinema Novo e o Teatro de Arena e vem compondo em parceria com alguns de seus próceres, além de participar da concepção de *Arena conta Zumbi*. “Samba moderno” é tentativa de Vinicius para, atento aos sentimentos do parceiro, conciliar numa só expressão dois projetos estéticos diferentes – a modernidade da bossa nova e a “tradicional” nacionalidade do samba. Quer preservar uma unidade a essa altura difícil de manter.

O próprio Edu Lobo também está em processo de metamorfose. Renega o primeiro disco que gravou, um compacto duplo de 1962. É adepto da modernidade. Admira sinceramente o talento do pianista Luiz Eça e do seu Tamba Trio. Eça faz os arranjos do primeiro elepê de Edu, que é acompanhado pelo Tamba em todas as faixas. O Tamba está consagrado na posição. Foi o primeiro trio de piano, contrabaixo e bateria a firmar-se no território da bossa nova. A colaboração capitaliza o compositor entre os músicos bossanovistas, é um “selo de qualidade”. O nome do conjunto vai para a capa do disco. Mas Edu Lobo sabe que suas composições não fazem um disco de bossa nova. Vai para o estúdio de gravação com receio de possíveis intervenções do produtor Aloysio de Oliveira, que considera comprometido com a estética que está se propondo a superar.¹³⁹ Sua colaboração com Eça, freqüente até 1966, chega, em registro fonográfico, até 1967. O próprio Edu assumirá paulatinamente o papel de arranjador, dividindo-o amiúde com o amigo e companheiro de geração Dori Caymmi (1943) ou entregando-o ao sempre presente Lindolfo Gaya. Em comparação com o trabalho mais habitual desses arranjadores nos discos de Edu Lobo, o de Eça tende a parecer mais diáfano, mais próximo da “limpeza” bossanovista.

Com sua busca da “gleba” e compromisso de modernidade, Edu Lobo propõe-se programa algo difícil, nas condições do campo. A “gleba” seria, sob certo enfoque, o protesto panfletário, com apelos à “facilidade de comunicação”, o que, no entendimento de numerosos atores, impõe simplificação musical e poética, reiterando teses cepecistas. A modernidade seria, sob outro enfoque, a elaboração sofisticada, o atestado de competência

¹³⁸ Moraes (1964d). Rui é o cineasta Ruy Guerra, parceiro de Edu Lobo em 1964, inclusive em cinco das 12 faixas do elepê de estréia do compositor.

¹³⁹ Souza (199?).

artística e profissional, o alimento de auto-estima vincada por expectativas de ascensão cultural, a referência à música clássica.

De alguma forma, a bossa nova, ou parte dela, desenvolvera-se nessa segunda direção. O que resta dela na obra de Edu Lobo? A “batida” está ausente de seus discos, o que configura uma reciprocidade: as composições de Edu permanecerão ausentes do repertório gravado de João Gilberto. É como se não houvesse trilha palmilhável entre esses dois artistas. Da modernidade bossanovista, Edu admira primordialmente a harmonia jobiniana:

“O exame do panorama da música popular brasileira atual deve começar com uma referência a Antonio Carlos Jobim, com quem nossa música deu um salto de mil anos. O que ele conseguiu foi uma mudança no plano harmônico de tamanha importância que *hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas*, que voltam ao gosto do público. Ele era o subversivo da época e por isso foi tremendamente combatido. João Gilberto, em quem todos reconhecem grande talento, passou muito tempo apenas tocando violão”.¹⁴⁰

Na frase que destacamos encontra-se o que nos parece o sumo de seu projeto. Fazer música que poderia ser antiga, porque, haurida em pesquisa do folclore, buscada nos ecos de repertórios ultrapassados, mas dotados de validade por ter sido enraizado no que se acredita ser folclórico, é procedimento de autenticidade. Mediante “tratamento nobre” de material obtido nessas buscas, o que em princípio quer dizer enriquecimento harmônico, cria-se uma espécie de “velho novo”, mesmo que com o risco de também se produzir o “novo velho”.

No elepê partilhado com Maria Bethania, Edu abre o lado A com *Upa, neguinho*, em que é acompanhado por coro de “vozes sujas” e palmas coletivas, a preservar o ambiente sonoro e cenográfico de *Zumbi*, de cuja trilha a canção é parte: o resultado que se ouve é bastante nacional-popular e nada bossa nova.¹⁴¹ Suas composições de inspiração nordestina – *Borandá, Chegança, Cirandeiro, Ponteio* e muitas outras – trazem de fato para a percepção dos artistas que estão no campo e dos que, no público, recepcionam essas músicas, entoação que de alguma forma reitera a noção, um tanto esmaecida, que têm de sonoridades próximas da de repertórios nordestinos de períodos anteriores. Mas certamente Luiz Gonzaga não se reconheceria nelas. Pois há sempre, de permeio com o recurso a essas referências, o selo inovador da modernidade pós-bossa nova.

Ao voltar-se para o folclore e o clássico, Edu Lobo, que até 1968 se orienta para o campo brasileiro, quer sair do dilema de Lyra entre forma e conteúdo. Procura soluções formais que possam ser trabalhadas coerentemente com a proposta ideológica de nacionalização da canção popular própria da posição de prestígio no campo. Porém, são muito mais numerosos os elementos que se propõe a fundir, sendo um deles a, nesse momento, insuperável atração exercida pelo *jazz* sobre os músicos que o acompanham. Quer servir à cena e ao disco, quer incorporar a riqueza harmônica que admira na composição jobiniana e empolgar a platéia de festivais. Por isso, seu trabalho tende a ser mais complexo e menos popular ou menos fácil de encontrar ressonância em amplas parcelas do espaço social, dis-

¹⁴⁰ Entrevistado por Henrique Coutinho (1965: 308). *Grifamos*.

¹⁴¹ Lobo & Bethania (D1966).

postas a alinhar-se a essa posição do campo musical. Granjeia respeito, inclusive junto ao público, mas sua obra ressoa menos que a de colegas de posição cuja entoação é mais simples. Marcos Napolitano verifica, por exemplo, que suas composições, mesmo quando vitoriosas em festivais, vendem menos discos que as de Chico Buarque, Geraldo Vandré ou mesmo, informa outra fonte, as de não-vencedores, a exemplo do Caetano Veloso de *Alegria, alegria* e o Roberto Carlos, de *Maria, carnaval e cinzas*.¹⁴²

O Quarteto Novo, grupo com o qual, no todo ou em parte de seus integrantes, Edu trabalha com alguma frequência, sobretudo em 1967-70, faz experiência semelhante, de fusão do Nordeste com o *jazz*, em seu elepê único (1967). Inclui *Algodão*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, submetida a receita semelhante à que outros grupos têm dispensado ao samba, no *samba-jazz*. Poderia ter sido chamada *baião-jazz*, se o exemplo frutificasse e constituísse um gênero, se houvesse mais músicos dispostos a desenvolvê-la e, sobretudo, audiência interessada em absorvê-la e suficientemente numerosa para propiciar o florescimento de realizações sob esse diapasão. Mas essa gravação parece marcar um limite, além do qual não se consegue ir, nos anos 60.¹⁴³

É possível falar desses limites porque eles foram explorados e os exploradores ficaram, no território da posição nacional-popular, marcos sinalizadores que nos permitem apreender sua extensão. Pois o que se mostra claramente ao exame da produção musical vinculada a essa posição, no confronto com a bossa nova, é sua notável riqueza, não resumível a rótulos como “canção de protesto” e “música de festival”, ainda que uma e outra também sejam típicas do período.

Quanto aos gêneros identificáveis pela célula rítmica, ouve-se samba, choro, frevo, baião, xaxado, guarânia, moda-de-viola, marcha, marcha-rancho, toada, cantiga-de-roda, modinha, ciranda, etc. De fato, o princípio de unidade *musical* que informa a posição parece-nos ser o de apropriação, em geral transformadora, que os autores procuram fazer do que identificam como riqueza e *variedade* do acervo musical brasileiro, sobretudo aquele que em sua percepção traga a marca *autenticadora* do folclore ou da criação coletiva de músicos profissionais de gerações precedentes, mas que também seja capaz de converter-se, em suas mãos, em composições modernas.

Referindo-se à “competência técnico-musical” com que Edu Lobo resolveu em *Ponteio* (1967) o desafio de “ousar” na tentativa de “‘abrir os caminhos’ da MPB, sem perder de vista o projeto da canção ‘nacionalista’” e chegando a “resultado final simples e de fácil assimilação”, Marcos Napolitano afirma que essa composição “talvez tenha sido, no campo da música popular, a realização máxima do projeto estético de Mário de Andrade”.¹⁴⁴ Se isso de fato aconteceu, deveu-se em parte à competência desenvolvida por Edu Lobo e José Carlos Capinam, autor da letra: deveu-se à aplicação dos autores em procurar

¹⁴² Napolitano (2001: 210-3), Mello (2003: 220). É de Luís Carlos Paraná a canção entoada por Roberto Carlos.

¹⁴³ Quarteto Novo (D1967). Nos anos 70, o Quinteto Violado fará algumas experiências na mesma direção, especialmente em seus dois primeiros elepês. Heraldo do Monte e Hermeto Pascoal, dois dos integrantes do Quarteto Novo, também. Mas, diferente do *samba-jazz*, relativamente realizado, o aqui imaginado *baião-jazz* permanecerá essencialmente no terreno das virtualidades.

¹⁴⁴ Napolitano (2001: 211).

reiteradamente tal síntese entre modernidade e tradição. De outro lado, isso também só terá sido possível porque essa posição do campo estava toda ela imantada por essa busca.

O fato de, em obediência ao que estamos chamando de princípio da unidade na variedade musical, os nacionalistas-populares abrirem muitos caminhos não implica dizer que explorem com a mesma frequência e intensidade tudo o que encontrem. Há, por exemplo, modismos, que intensificam a exploração de certos veios em determinados momentos. A vitória d'*A banda* e de *Disparada*, no II Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 1966, capitalizada pela intensidade das “torcidas” que se armaram em torno dessa disputa e do êxito radiofônico e fonográfico das duas composições, deflagra a moda das suas imitações, que avultam entre as composições inscritas nos festivais imediatamente posteriores. Funciona aí, como já funcionara em outros momentos para outros gêneros de música popular no Brasil, a lógica que Adorno identifica à indústria cultural, e que consiste em exaurir as possibilidades de cada novidade que se apresenta como exitosa.¹⁴⁵

Também há, é claro, exclusões. Por exemplo, pode-se fazer moda-de-viola – *Disparada* – e toada – *Pois é, pra quê?* (1967), de Sidney Miller – mas não é permitido chegar perto do estilo de Tônico e Tinoco: nem na entoação do canto, nem na maneira de desenvolver os temas, nem em tudo o mais que possa pôr em risco o princípio de distinção que rege a organização do campo segundo posições diferenciadas. Escrevendo a contracapa de um álbum de Vandrê, o jornalista Franco Paulino, habitual integrante de júris dos festivais paulistanos, distingue:

“A importância maior deste trabalho é que ele revela uma experiência nova e também pioneira de Geraldo Vandrê. Trata-se da utilização – pela primeira vez em termos urbanos – de instrumental autêntico da moda de viola do Centro Sul do País. Os temas são desenvolvidos de maneira original, com bastante criatividade. E é na medida deste desenvolvimento que a moda de viola ganha condições de *conquistar o público das cidades* (Nada a ver com as exibições caricatas de Tônicos, Tinocos, etc. e tal). O *sentido universalista* deste tipo de moda de viola lhe dá condições, inclusive, de abrir uma faixa maior do mercado consumidor [...]”.¹⁴⁶

Os instrumentos são autênticos, aqueles que habitualmente os entoam, não. O autor não vê necessidade de explicar em que consiste a “caricatura” inscrita nas enunciações de duplas caipiras. O comprador do disco e leitor do texto *sabe*, porque compartilha o sistema de valores característico da posição. Não se trata apenas do estilo entonacional das duplas que cantam em intervalos de terças.

O estranhamento do gênero caipira envolve divergências inconciliáveis entre padrões de gosto, que remetem a estruturas de sentimento muito distintas. São antípodas. Os enunciadores da canção nacional-popular e seu auditório querem mudar o mundo e ouvem na toada caipira o conformismo, quando não a vontade de saudoso regresso a tempos ainda mais “atrasados” que o presente. A canção nacional-popular não aceita noções como *destino*, *fé religiosa* e *justiça divina*, que povoam a entoação caipira e já eram estranhas à bossa

¹⁴⁵ Adorno (1941: 443).

¹⁴⁶ Paulino (1966).

nova. Em vez disso, postula a capacidade do homem de construir na terra seu próprio futuro e desconfia abertamente da divina providência. Ela herda da bossa nova a recusa do *desprezo*, da *culpa* e do *castigo* no amor, assim como a da *vingança*, do punhal e do sangue no desenlace de desacertos amorosos. Nem há *crime*, na canção nacional-popular. Ela tampouco aceita, por ver-lhes pieguice, as “mãezinhas queridas”. Não há na canção nacional-popular propriamente *saudade*, também recusada na bossa nova, porque ambas voltam as costas para o passado sentimentalmente vivido. No discurso cancional nacional-popular pode haver desencanto e até certa melancolia, em face de desenvolvimentos observados no tempo presente que lhe parecem desumanizadores, como se ouve em *Realejo* e *A televisão*, ambas de Chico Buarque e de 1967. Mas não há a tristeza irremediável e inerme das “tristezas do Jeca”. Em vez disso, e insistindo no verso de Vinicius, sua tristeza vai de mescla com a esperança de um dia não ser mais triste não. O “sertão” e o interior imaginados na canção nacional-popular não são informados por saudade e nostalgia; costumam ser impregnados ora da injustiça social que reclama indignação e revolta, ora de expectativa dessa revolta, mais ou menos inspirada na luta do Conselheiro ou em leitura revolucionária do significado do cangaço, cujo eco se ouve, por exemplo, na *Cantiga brava*, que Geraldo Vandré faz sobre versos de Guimarães Rosa, em 1965.¹⁴⁷

Devido a essa exata oposição, capaz de máximo estranhamento, pode-se mobilizar Tonico e Tinoco para, depois de deflagrado o tropicalismo, e já em pleno regime do Ato Institucional nº 5 (AI-5), zombar da pretensão de seriedade de um festival. É o que fazem em 1970 os ex-cepecistas Chico de Assis e Ari Toledo, ao classificarem, interpretada exatamente por aquela dupla, sua composição *Rio Paraná* na fase nacional do Festival Internacional da Canção, organizado pela TV Globo. Como contavam os autores, o público do Maracanãzinho, não raro dividido quanto ao quê aplaudir ou vaiar, nesse caso não enfrentou qualquer dilema: “castigou pesadamente” a dupla com “uma vaia de lascar”.¹⁴⁸

Obediente à lógica das assimetrias de poder, a recíproca não é verdadeira. O fato de a mesma dupla caipira vir a gravar *Disparada* não desmerece essa composição nacional-popular. Em vez disso, demonstra sua virtude, isto é, sua capacidade de popularização, pois nesse caso não é a “exibição caricata” dos caipiras que é recebida na posição, mas o repertório da posição de prestígio que se impõe à posição dominada.

Em oposição simétrica ao princípio da variedade nacional-popular, está o da recusa daquilo que seja percebido como instrumento de colonização cultural. É com esse princípio que se operam os estranhamentos, oposições e combates abertos contra o roque da época, chamado iê-iê-iê.

No entanto, esse princípio, por instável, é de operação ainda mais complexa. Além da já abordada dívida da posição para com os elementos jazzísticos prezados pelos instru-

¹⁴⁷ Referência aos seguintes títulos do repertório de Tonico e Tinoco: *Nós e o destino*, *A milagrosa Nossa Senhora*, *Exemplo da fé*, *Justiça divina*, *Destinos iguais*, *Nós e o destino*, *Amor desprezado*, *Sofre sozinho*, *Desprezo*, *O crime não sabe ler*, *Último roubo*, *Maldita cachaça*, *Mãezinha querida*, *Lar feliz*, *Mãe sempre mãe*, *Saudade de boiadeiro*, *Saudades de Matão*, *Saudade*, *Recordando*, *Recordação de gaúcho*, *Saudades de Ouro Preto*, *Saudade vai*.

¹⁴⁸ Mello (2003: 369, 375-6).

mentistas que acompanham cantores e compositores e às vezes compõem em parceria com os nacionalistas-populares, elementos esses que ressoam positivamente em suas platéias, há outros comércios menos evidentes. Um dos mais curiosos é protagonizado pelo dançarino norte-americano, de ascendência italiana, Lennie Dale. Eventualmente contratado para o elenco de um espetáculo de Carlos Machado, produtor dos mais luxuosos *shows* em boates da Zona Sul carioca nos anos 50 e 60, Dale permaneceu no Rio de Janeiro. Beneficiado pela substancial diferença de conhecimentos técnicos da profissão, em comparação com os padrões predominantes nos espetáculos da noite carioca, tornou-se orientador e professor de numerosos artistas brasileiros, e não apenas em matéria coreográfica. É geralmente considerado o introdutor, no Brasil, do truque de cantor que consiste em suspender a enunciação, numa fermata que cria suspense, para em seguida retomá-la em ritmo mais lento. Usual nos teatros musicais da Broadway nova-iorquina, esse recurso ficou aqui conhecido como “desdobrada”. A vitória de Elis Regina, cantando a composição nacionalista *Arrastão* na TV Excelsior em 1965, deve-se em parcela não desprezível à aplicação bem estudada desse truque, bem como à coreografia da cantora – também ensinada e ensaiada por Lennie Dale – e à dramatização vocal, que causaram forte impressão na platéia e nos jurados.¹⁴⁹ A diferença parece ser que, neste caso, os atores no campo entendem que ocorre absorção “esperalhona” do recurso estrangeiro, de tal forma que ele logo obtém estatuto de cidadania brasileira.

Não obstante essas ambigüidades dos dois princípios, eles se nos afiguram como os mais abrangentes ao tentarmos definir o estilo cancional da posição nacional-popular.

O equilíbrio tenso entre modernidade e tradição, observável na obra de Edu Lobo, não é característico da posição nacional-popular. No período de emergência e consagração dessa estética (1963-7), outros autores parecem conviver bem com a tradição. A imediata e ampla acolhida do autor Chico Buarque (1944) no campo, em 1965-6, assume aspecto diverso do percurso de Edu. Ele é recebido como “o novo Noel Rosa”. Vista naquela época, é quase como se sua chegada fosse inevitável, como se viesse sendo anunciada e acalentada, tantas eram as evocações de Noel no campo musical.

Em 13 de dezembro de 1964, após dedicar quase toda a sua coluna ao elogio do recém-estreado *Opinião*, Sérgio Cabral reserva o rodapé para lembrar os 54 anos do nascimento do sambista de Vila Isabel, “o maior compositor brasileiro de todos os tempos”. Dias depois, comentando favoravelmente a atuação de Zé Kéti e João do Vale no mesmo *Opinião*, conclui que “ambos são cronistas, assim como Noel o foi”.¹⁵⁰ Em 5 de maio de 1965, Mauro Ivan e Juvenal Portella interrompem a série de entrevistas que vêm publicando semanalmente sobre bossa nova e rendem homenagem à memória de Noel, pela passa-

¹⁴⁹ Mello (2003: 68-9). O bem-sucedido desenvolvimento do Teatro de Arena contou com cooperação internacional parecida, mas operada por ator brasileiro. Augusto Boal fez curso de teatro nos EUA e voltou com métodos e técnicas mais elaborados, que aqui aplicou e transmitiu, com repercussão em geral considerada muito positiva.

¹⁵⁰ *Diário Carioca*, 13 e 16 dez. 1964, p. 9 e 7, respectivamente.

gem do 28º aniversário de seu falecimento.¹⁵¹ No mês seguinte, Araci de Almeida protagoniza em Copacabana um “show-reportagem” intitulado *Conversa de botequim*, em que sua participação é toda dedicada a composições de Noel, o que rende especial cobertura jornalística.¹⁵²

Em 11 de novembro de 1966, Chico Buarque grava depoimento no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS). É entrevistado por Ricardo Cravo Albin, Ilmar de Carvalho e Ary Vasconcelos. Este último é um dos “folcloristas da cidade” a que se refere Enor Paiano: “homens de jornal e de rádio, cuja paixão pelas coisas brasileiras expressava-se numa extrema ânsia de preservação, não raro materializada em impressionantes arquivos guardados e organizados com rigor enciclopédico”.¹⁵³ O MIS é aparelho desses folcloristas, albergado pelo Estado da Guanabara. Seu acervo inicial fora constituído mediante a compra dos arquivos de Almirante, outro integrante do trio de “folcloristas” estudado por Paiano, e que fora nomeado para ser o respectivo curador. A insistência dos entrevistadores em estabelecer a filiação a Noel leva Chico, que em respostas anteriores já admitira espontaneamente gostar dos sambas do compositor de Vila Isabel, a falar em “constrangimento”:

“Entrevistador - Com relação aos nossos sambistas e compositores, você tem preferência, além do Noel, da geração dos velhos sambistas e da nova geração, ou da geração anterior à sua. Você poderia citar algum nome de sua preferência?

Chico - Uma porção. Ismael Silva, Ataulfo, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Vinícius...

E - E Noel? É todo um capítulo à parte?

C - Eu não vejo uma ligação com o Noel como fazem. Até me constrange um pouco. Eu gosto muito do Noel, mas não é um negócio absoluto. ‘O segundo Noel’... essas coisas... eu não me identifico com ele a esse ponto”.

E, logo adiante:

“E - Como que você considera a Bossa Nova dentro da evolução da M P B?

C - Acho que a bossa nova foi importante pelo simples fato de que todos nós que estamos fazendo alguma coisa, hoje em dia, termos sofrido influência da Bossa Nova. *João Gilberto é um capítulo à parte pra mim. É o sujeito mais musical que tem aí.* As conseqüências imediatas da Bossa Nova foram um pouco negativas. Foi importante porque tudo estava parado, todos entusiasmaram-se pelo samba. *Nós, os compositores mais novos, a turma dos baianos, nos entusiasmamos com João Gilberto, tocando violão.* Eu não posso me entusiasmar nesse ponto com Noel Rosa, como me entusiasmei com a bossa nova, porque *é uma coisa viva, e Noel Rosa não é mais.* Então eu posso gostar e tal, mas não me entusiasmar ao ponto que eu me entusiasmei com a Bossa Nova e começar a tocar violão e tal. Eu não podia também começar tocar violão imitando Noel Rosa que não tinha cabimento ficar naquele negócio em 1960. Depois de já ter sido levado pela Bossa Nova, aí sim, acho que é importante a gente rever tudo aquilo que foi feito antes”.¹⁵⁴

¹⁵¹ *Jornal do Brasil*, 5 mai. 1965, caderno B, p. 8.

¹⁵² “Conversa no samba”. Matéria assinada por João Antonio. *Jornal do Brasil*, 18 jun. 1965, cad. B, p. 3.

¹⁵³ Paiano (1994: 63).

¹⁵⁴ “Depoimento” no MIS/RJ, 11 nov. 1966, lido em <<http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>>. Acesso em 22 mai. 2006. *Grifamos*.

É forte no campo, como se vê, a expectativa, um tanto sebastianista, de surgimento de um Noel redivivo. Ou, melhor: são reiteradas, quase religiosas, as evocações de Noel. Delas, podemos presumir a expectativa de ressurgimento. Já havíamos mencionado antes o artigo de Tinhorão, publicado em abril de 1962, em que dá Noel como exemplo a ser observado pelos bossanovistas “mais bem-intencionados”. Não haveria dificuldade para fazer nova lista, semelhante a esta de 1964-5 (que não é exaustiva), também para 1962, ano “redondo” do jubileu de prata da morte do compositor.

Esse diálogo de Chico Buarque com folcloristas da cidade mostra-nos duas forças. A que mais intensa e freqüentemente se exprime é a que quer ouvir nele “o novo Noel”. Sua intensidade explica porque os dirigentes de entidade designada à preservação do passado se apressam em registrar “para a posteridade” uma entrevista com iniciante de 22 anos, fenômeno sem reedição na história dessa casa. É como se contassem sua idade a partir de 1910, ano de nascimento de Noel Rosa.

Outra, mais débil na época da entrevista, emerge em sua própria fala de autor recém-chegado ao campo. É a que afirma o débito para com a bossa nova e João Gilberto e, mais que isso, credita-lhes o desabrochar da disposição para dedicar-se à música popular. Por demasiado direcionados para o tópico musical, os entrevistadores do MIS deixam de levantar outro dado significativo da então ainda curta vida adulta de Chico: sua disposição para a literatura e a publicação de um conto em suplemento literário de jornal no ano anterior. Embora constrangido, Chico só começará a lutar efetivamente para impor-se ao campo como seu próprio personagem, claramente diferenciado de Noel Rosa, a partir da enenação de *Roda Viva* (1967) e, mais decisivamente, quando o tom exasperado de enfrentamento ostensivo com o regime militar impregnar sua obra cancional, a partir de *Agora falando sério* (1970), *Apesar de você* (1970) e do álbum *Construção* (1971), em escalada da perda da ingenuidade que informava a produção identificável à imagem que se tinha do compositor Noel Rosa.

Diferente de Edu Lobo, Chico Buarque começa como compositor essencialmente intuitivo, sem qualquer treino musical formal. Ao marcar sua posição de entrada no campo em 1965, com *Sonho de um carnaval* e *Pedro Pedreiro*, Chico não tem experiência comparável à de seus futuros pares-autores no que chamaremos núcleo denso da posição nacional-popular. É de 1 a 9 anos mais jovem, se fixarmos o limite geracional em Geraldo Vandré; não passou pela bossa nova, nem pelo CPC, Arena ou Cinema Novo. Não possui as experiências semi-amadoras que Gilberto Gil e Caetano Veloso desenvolvem em Salvador desde 1962 ou 1963, que, no caso do segundo, inclui compor para peça teatral. É apenas nesse momento inicial (1965) que Chico Buarque recebe a encomenda de musicar uma peça – *Morte e vida severina*, sobre poema de João Cabral de Melo Neto, para o grupo teatral da Universidade Católica de São Paulo. A explicação do processo de trabalho mostra-nos como a colaboração do músico com o teatro contribui para seu desenvolvimento:

“O Roberto Freire, que já me acompanhava desde o começo, ele achou que eu faria essa música e me chamou. Nós nos reunimos, era ele, eu, o cenógrafo, José Armando Ferrara, e o diretor da peça, Sylney Siqueira. Ficávamos lá, horas a fio, discutindo o texto, *foi um trabalho de equipe*. O trabalho de um interferia no de outro, eu dava palpite no cenário e eles davam palpite na música. Foram dois meses só de

anotação e então a pasta ficou com o texto todo anotado com ‘música forte’, ‘ritmo não sei o quê’. Depois a composição foi mais simples, foi sozinho. Mas *nesse trabalho de concepção, que é o mais difícil, eu fui muito ajudado por eles*”.¹⁵⁵

É, com outras palavras, descrição de experiência semelhante à relatada antes por Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, e que, em nossa hipótese, está na base dos processos de capitalização matricial da música popular, que conduzem o compositor a desenvolver a capacidade de pensar, mais que situações cancionáveis, enredos inteiros, contextos ampliados, dramatização de relações sociais.

Na mesma época em que suas composições avançam na perda da ingenuidade, Chico torna-se parceiro de Tom Jobim (1968). O convívio com o mestre da composição por acordes converterá Chico progressivamente à busca da elaboração musical mais ambiciosa, menos intuitiva e, talvez, menos fácil de ser assobiada. Isto é, o conjunto da obra nova de Chico afastar-se-á da aparência de “tradição” do samba, facilmente identificável no repertório de seus três primeiros elepês, e se impregnará de “modernidade”, tanto pela imprecisão harmônica, quanto pela estranheza melódica que daí às vezes resulta, bem como, eventualmente, pela exploração de ritmos menos próximos daqueles automatizados pela “tradição”.

Outro autor que os demais percebem, nos anos 60, como descomprometido com a modernização e até com a qualificação propriamente musical da canção é Geraldo Vandré (1935). Já não fora as análises musicais que seus oponentes na posição e estudiosos de música fazem de algumas de suas composições mais conhecidas e bem recebidas pelo público, nas quais chamam a atenção para a pobreza harmônica, dele mesmo partem declarações que reforçam aquela percepção. Vandré tem consciência, não apenas das suas próprias limitações técnicas, mas de como essa deficiência afeta sua capitalização perante os músicos e pode afetar seu desempenho na luta pela ocupação da posição. O cepecista aflora nele com nitidez nesta explicação, referente a *Disparada*:

“Eu tinha intenções de fazer e acreditava nela, mas achava que se fizesse sozinho, contaria com a resistência dos músicos que só pensam na forma da música, na riqueza e nas invenções. Como Théó [de Barros] é um compositor de talento, com percepção e consciência, pedi a ele para fazer a música. Porque realmente eu não tinha, não tenho e não faço muita questão de ter o respeito musical das elites musicais brasileiras. Acho que *em canção popular a música deve ser uma funcionária despidorada do texto*”.¹⁵⁶

Nesta outra, aflora, do cepecista, a deliberação de “ser povo”:

“Pretendo ser um artista popular, mas é possível que meu trabalho se ressinta de uma forte parcela de intelectualismo a que eu não tenha *ainda* conseguido me sobrepor”.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Transcrição do depoimento de Chico Buarque ao MIS/RJ, gravado em novembro de 1966, disponível em <<http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>>. Acesso em: 9 jun. 2006.

¹⁵⁶ Entrevistado em setembro de 1968 por Mello (1976: 129), dois dias depois de classificar sua composição *Pra não dizer que não falei de flores* na final paulista do III Festival Internacional da Canção. *Grifamos*.

¹⁵⁷ Entrevistado na noite em que *Disparada* venceu, junto com *A banda*, o II Festival da Música Popular Brasileira. “Um é tão bom quanto o outro”. *Jornal da Tarde*, 11 out. 1966, p. 16. *Grifamos*.

Há um pouco de *boutade* no primeiro enunciado que recortamos: certa disposição para *épater le bourgeois*. Vandré faz profissão de fé no desinteresse pelo respeito das elites musicais, isto é, pelos colegas mais grados da posição que não deixa de pretender ocupar; ou como se, na realidade, se dispusesse a fundar outra posição no campo, a partir da qual contestaria essa que aparentemente despreza. Contudo, tem à mão o recurso de procurar parceiros que lhe façam o que diz que não quer fazer. Mas também há um tanto de convicção. Embora suas primeiras vitórias em festivais tenham chegado mediante parcerias com compositores musicais – em *Porta estandarte*, vitoriosa na Excelsior em 1966, foi Fernando Lona – ele de fato insiste em também compor sozinho. E acabará por alcançar um dos seus maiores triunfos, com uma composição musicalmente muito simples, quase um cantochão, que é *Pra não dizer que não falei de flores* (*Caminhando*). Mesmo não conquistando com ela o primeiro lugar na fase nacional do III FIC da TV Globo, colherá no Maracanãzinho a consagração do público, no final de setembro de 1968.

Seria viável para Vandré e seus possíveis seguidores fundar no campo a posição da canção política e popular, votada ao protesto e à mobilização e desvinculada da atenção a atributos de qualidade estética (“intelectualismo”)? A radicalização ditatorial do governo militar, a partir da edição do AI-5 em dezembro de 1968, atalhou o desenvolvimento dos campos culturais. A politização destes expunha-os a intervenções brutais como a da nova etapa do regime autoritário. O próprio campo da política foi então anulado, com o fechamento do Congresso por tempo indeterminado e nova onda de cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos e aposentadorias compulsórias, suspensão de eleições em todos os níveis, imposição de restrições ao instituto do *habeas corpus*, instituição de censura prévia a canções e textos de peças teatrais, bem como às edições de jornais e revistas.

Esse corte abrupto alterou tão extensa e profundamente as condições de desenvolvimento dos campos culturais, inclusive o musical, que não parece plausível elaborar sobre a hipótese aqui sugerida. Se a politização dos campos culturais nos anos 60 correspondia, como sugerimos, a tentativa de continuar a política por outros meios, em face de cerceamentos a ela impostos a partir de abril de 1964, a viabilidade dessa “continuação” pressupunha a preservação de certo grau de atividade no campo da política. Virtualmente extinta essa atividade, já não haveria propriamente o que continuar.

A partir da prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, duas semanas após o Ato, seguida da imposição de seu exílio, também adotado espontânea e preventivamente pela grande maioria dos principais atores inscritos nas posições de prestígio do campo musical, os territórios controlados por essas posições assumem aspecto de deserto. Por volta de 1970-1, torna-se difícil, senão impossível, conceber o campo musical de então como espaço a partir do qual se exerça atividade intelectual de alguma envergadura. O pesquisador que colhe dados empíricos no campo, nesse momento, parece confrontar-se com a mesma vazia, caracterizada pela teoria da indústria cultural.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Como se pode observar no livro de Jambeiro (1975).

6. A matriz cultural nacional-popular

O ânimo cepecista que aflora nas enunciações de Geraldo Vandré há pouco citadas, se bem que emitidas em momentos de euforia pessoal, põe à vista a aparente convicção desse autor e intérprete quanto à possibilidade de, em 1966-8, reeditar ao menos parcialmente, no âmbito da televisão, do disco e do rádio, algo da disposição nacionalista, popular e até revolucionária que informava a atuação do CPC antes de abril de 1964. Essa convicção só pode existir com base nalguma avaliação ou sensação de poder. Podemos preferir “sensação” – em vez de “avaliação” – e aproximá-la da conotação de “delírio”, próprio de estados eufóricos. Tudo não passaria de ilusão de Vandré.

E esse seria juízo sensato. Levaria em conta a força da disposição autoritária e repressiva do sistema de poder dos militares que controlavam o governo, manifestada com crueza desde dezembro de 1968. Também tomaria em consideração o avanço de certas características da programação televisiva, triunfantes a partir do início dos anos 70, quando a TV Globo alcança a hegemonia nesse setor, com base em rígida grade de programação, que implica estilo de gestão do tempo da programação no qual já não cabem improvisos e acomodações próprios dos formatos de programas musicais da TV Record. Também observaria que exatamente em 1968 estava começando o período de rápido crescimento do Produto Interno Bruto, o qual, embora submetido a estratégia concentracionista da renda, ainda assim propiciaria alívio econômico a setores sociais, sobretudo, mas não apenas, à classe média que formava o auditório de ânimo contestador, sustentáculo da posição postulada por Vandré, e que em grande parte deixar-se-ia anestésiar pela associação de “milagre econômico” e forte coerção política. Com esse raciocínio, descobriríamos o que, em boa parte graças ao conforto da perspectiva histórica, já sabemos.

Mesmo sem abusar do benefício desse distanciamento, ainda poderíamos recorrer ao ceticismo inscrito em composições de Chico Buarque, feitas à época, e que menoscavam o poder político da canção. Sua capacidade de encantamento não iria além do momento em que é entoada: tudo volta ao lugar de antes depois que a banda passa. E a própria disposição para deixar-se encantar pela música seria coisa de quem “está à toa na vida”. Ou, noutra perspectiva, o poder do cantor seria apenas aparente, pois ele de fato é manejado pela “roda viva”, que, vitoriosa no combate à sua iniciativa de levar a viola à rua, “carrega a viola pra lá”.¹⁵⁹

Contudo, esse é debate aceso na época que estamos estudando. O ceticismo que encontramos em Chico Buarque é um dos pontos de vista na discussão. A emergência do iê-iê e sua rápida ascensão em termos de venda de discos, presença radiofônica e índices de audiência dos respectivos programas de televisão puseram em xeque a percepção de *popularidade* a que artistas e intelectuais vinculados à posição nacional-popular haviam se acostumado a associar enunciações dessa estética, em 1964-5, a partir de gravações de Nara

¹⁵⁹ Menções a *A banda* (1966) e *Roda viva*, canção e peça teatral (1967-8). Quando escreveu estas últimas, Chico Buarque já havia passado pessoalmente pela experiência de ídolo de massa, a partir do sucesso d'*A banda*. Ver, por exemplo, “Chico é ídolo”. *Intervalo*, ano IV, n. 204, 4-10 dez. 1966, p. 9. A matéria é ilustrada com foto aérea de multidão, cuja legenda diz: “Cinquenta mil curitibanos saíram à rua para ver passar o dono da *Banda*”. V. tb. Mello (2003: 160-1) e, para análise da descrença de Chico Buarque na eficácia política da canção, cf. Galvão (1968: 112-8).

Leão, Maria Bethania e Elis Regina, principalmente. A nova situação leva-os a incluir outras variáveis em suas análises do campo: a força dos mecanismos de promoção comercial de produtos culturais – que eles por vezes chamam de “ondas publicitárias” –, os interesses dos aparelhos formatadores-distribuidores desses produtos, o “mercado” e outras que, percebem, não estão sob seu controle. Mas a consciência que passam a desenvolver, a respeito de contingenciamentos desse tipo, não é suficiente, em meados de 1966, para abalar-lhes a confiança na capacidade de enfrentá-los e deles tirar partido em proveito de sua inserção.

É o que se pode constatar no debate publicado pela *Revista Civilização Brasileira*, em maio de 1966, sobre “que caminho seguir na música popular brasileira”. Nara Leão entende que as instâncias de formatação-distribuição estão abertas aos ocupantes da posição nacional-popular e que estes é que não se esforçam por explorá-las:

“Um disco depois de lançado se esgota mais ou menos em seis meses. Se depois o cantor não lança um novo disco, o seu público comprará outros discos naturalmente. Os meus, por exemplo, continuam vendendo a mesma coisa que vendiam antes do iê-iê-iê. Entretanto, nunca venderam mais do que os de Altemar Dutra ou Orlando Dias. Digo mais: Roberto Carlos nunca vendeu mais discos que Orlando Dias. Dizem também que as fábricas não querem gravar música brasileira. Isto não é verdade. Também não é verdade que só querem divulgar iê-iê-iê. Toda vez que vamos a um programa de rádio nossas músicas são tocadas. Enquanto Roberto Carlos vai a todos os programas, todos os dias, o pessoal da música brasileira, talvez por comodismo, não vai. Existe até certo preconceito – quando eu vou ao programa do Chacrinha os bossanovistas me picham, eles acham que é ‘decadência’ ir a este programa”.¹⁶⁰

A cantora não vê dificuldade oposta pelas gravadoras ao artista que queira lançar dois discos por ano, tanto quanto não vê limitação de acesso do artista nacional-popular ao espaço televisivo e, desafiando o princípio da distinção que rege sua própria posição no campo, a que denomina “preconceito”, inclui na pauta de iniciativas de conquista e preservação da possível popularidade dessa posição a participação em programas popularescos da tevê, como o de Chacrinha. Segundo sua percepção, todos esses espaços estão disponíveis e a responsabilidade por não ocupá-los é do artista. Ao mesmo tempo, infere-se de sua enunciação que ela compreende que detém uma posição, que o auditório dessa posição é, por definição, limitado (“o seu público”) e que essa limitação se expressa na vendagem de discos. Interpretamos esse aparente paradoxo como indicação de que o acesso à televisão ainda é significativamente restrito na sociedade brasileira em 1966.

Caetano Veloso desenvolve ponto de vista semelhante, em defesa de sua posição no campo. Para ele, a essa altura, não se coloca a possibilidade de ceder ao iê-iê-iê ou à respectiva estética, para ampliar o auditório de suas composições:

“Constantemente as ondas publicitárias têm sido o sintoma dos aspectos negativos da realidade. A alienação também é um *dado real*, é coisa definida e talvez seja o conceito que melhor defina a realidade brasileira. Eu não tenho dúvida de que muitos dos grandes sucessos se servem dela, servindo-a. O fato de saber que eles correspondem a exigências da realidade não me obriga a compactuar com eles. Pelo contrário – é exatamente criando uma cultura, correspondente com a necessidade

¹⁶⁰ Barbosa (1966: 383).

que começam a ter os jovens brasileiros, que eu encontro minha única possibilidade – justa – de estar integrado nela. Me interessa que corresponda o que faço à posição tomada por mim diante da realidade brasileira. Por mim e por todos os moços da classe média, que estudam nas faculdades e se interessam em lutar contra a alienação. E que já são uma *verdade* tão intensa, que têm possibilitado ondas publicitárias, não tão grandiosas quanto o iê-iê-iê, mas bastante sintomáticas com *slogans* e tudo: *Bossa Nova, Cinema Novo, Nara Leão*”.¹⁶¹

Nessa enunciação de Caetano, o público universitário de classe média é “verdade” suficientemente “intensa” e “sintomática” para sustentar sua posição no campo e ensejar-lhe “ondas publicitárias” eficazes, mesmo que a cobertura dos mecanismos de promoção próprios dessa posição não lhe propicie auditório tão amplo quanto o do iê-iê-iê. Mas não lhe interessa ampliar tal cobertura se, para tanto, tiver que negociar seu posicionamento diante da “realidade brasileira” – se tiver que “alienar-se”. Essa não seria possibilidade “justa” ou opção moralmente aceitável.

A finalidade desse debate e de sua publicação parece ser convocar artistas e intelectuais do campo musical – sobretudo os mais jovens, surgidos a partir de 1964 – a reeditar a articulação entrosadora dos diversos fazeres artísticos e culturais praticada no âmbito do CPC sob a influência de idéias usinadas no ISEB. Esse é o tom da fala de Flávio Macedo Soares, que abre e pauta o debate.¹⁶² Caetano Veloso o apóia na proposta:

“...o mais importante no momento (como se referiu o Flávio) é a *criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais*”.¹⁶³

Soares, em artigo pessoal publicado no mesmo número da *Revista*, cuja edição coloca-o antes da apresentação do debate, louva a disposição da nova geração para o intercâmbio entre seus membros e sua “inquietação constante de procurar as soluções já encontradas por seus antecessores”. Considera-os parte de “uma única onda de novos compositores, gerada sob as mesmas pressões, e na qual ressalta uma unidade de objetivos bastante grande”.¹⁶⁴

De fato, se não ocorre em 1966, na intensidade e organicidade desejadas por Macedo Soares, a colaboração entre artistas de diferentes especialidades, está instituído, desde o ano anterior, no Rio de Janeiro, um espaço de convivência entre jovens autores e intérpretes e os agora já “veteranos”, surgidos dois ou mais anos antes. É a Feira de Música Popular, iniciativa de Hermínio Bello de Carvalho e Edu Lobo, cuja coordenação eles depois transferem a Nelson Lins e Barros. Caetano Veloso descreve:

“Eu freqüentava umas interessantes sessões semanais de MPB promovidas por Cléber Santos no Teatro Jovem, no Mourisco. [...] Nessas noitadas do teatro que ele dirigia, compositores conhecidos mostravam canções inéditas e novos talentos se apresentavam. Ali se ouvia música e se discutia sobre a produção de música, sobre a profissão dos músicos e sobre os problemas estéticos da música pós-bossa

¹⁶¹ Barbosa (1966: 383-4). *Grifos* no original.

¹⁶² Barbosa (1966: 376). O nome completo desse intelectual é Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis.

¹⁶³ Barbosa (1966: 378). *Grifamos*. Outros participantes do debate são Ferreira Gullar, José Carlos Capinam, Nelson Lins e Barros e o cineasta Gustavo Dahl.

¹⁶⁴ Regis (1966: 374).

nova. Sambistas tradicionais dos morros e estrelas da bossa nova podiam se encontrar no palco e na platéia. Figuras como o filólogo Antonio Houaiss e o apresentador Sargentelli atuavam como mediadores. A ênfase caía quase sempre na defesa das nossas tradições nacionais contra a internacional americanização”.¹⁶⁵

Portanto, reitera-se aí, se bem que restrita ao campo musical, a anterior disposição cepecista para a discussão e busca de posicionamento estético-político em comum. Em especial, a Feira caracteriza-se, nesse e noutros relatos disponíveis, como instância de afirmação da estética nacional-popular. A participação de Antonio Houaiss é indicadora do grau de capitalização dessa posição do campo da música popular perante outros campos culturais. Se na bossa nova a relação com o campo literário resumia-se à ponte representada por Vinicius de Moraes, na emergência e consolidação da nova estética os laços se multiplicam e estreitam.

Às vezes, a motivação é política. Tende a generalizar-se nos campos culturais a oposição ao regime autoritário. A visibilidade – ou audibilidade – da música popular coloca-a por vezes na vanguarda dos enfrentamentos. Mas há episódios *sui generis*. Em maio de 1966, o *Diário de Notícias* realiza uma série de matérias com pessoas de notoriedade, sobre a mesma pauta: o próximo presidente da República deve ser civil ou militar? deve perdoar ou não os cassados? como deve conduzir a economia? qual deve ser sua política para os trabalhadores? e para os estudantes? As duas primeiras perguntas são retóricas: o próximo mandatário já se impôs, é um general e não há qualquer perspectiva de revisão das punições políticas, o que implicaria a anulação do golpe militar.

Uma semana depois de iniciada a série, Nara Leão é a entrevistada. O jornal se acautela. Diferente das antecedentes, dessa vez não há chamada na primeira página. O título é:

Nara é de Opinião: Esse
Exército Não Vale Nada

Sem qualquer freio, a cantora contesta explícita e frontalmente todos os atributos e escolhas do regime em vigor. “Quem está mandando é que deveria ser cassado”, ela declara, defendendo anistia para os políticos cassados pelo regime e ostracismo para os mandatários de então. Também propõe a extinção das forças armadas, pois “não servem para nada” e porque “gasta-se muito dinheiro” com elas, “quando na realidade o Brasil precisa mais de escolas, professoras, técnicos e hospitais”.

“Nara Leão mostra-se pessimista quanto ao futuro do Brasil. Pelo menos quanto a um futuro próximo, pois acredita que dificilmente os militares deixarão o poder e isto implica para ela em *muitos anos de subdesenvolvimento para o país*”.¹⁶⁶

Há uma petulância infantil nessas declarações, que em regime político autoritário eriçam a sensibilidade dos quartéis. A cantora torna-se pivô de rumoroso *affaire* político. O Ministério do Exército oficia ao da Justiça para que a processe. Na instabilidade do direito, próprio das ditaduras, especula-se com intensidade sobre a iminência de sua prisão. Ampla

¹⁶⁵ Veloso (1997: 120). Outros relatos encontram-se em Ricardo (1991: 190) e Guarabyra (2004).

¹⁶⁶ *Diário de Notícias*, 26 mai. 1966, 1ª seção, p. 3 e 15. *Grifamos*.

mobilização de artistas e intelectuais cria ato público de solidariedade à cantora e dirige ao marechal-presidente abaixo-assinado com 150 nomes, pedindo que Nara não seja presa. Carlos Drummond de Andrade publica em sua coluna o *Apelo*:

Ah, marechal, compre um disco
de Nara, tão doce, tão
meigamente brasileira,
e remeta ao escalão.
[...]
Ao ouvir o que ela canta
e penetra o coração,
o que é música de embalo
em meio a tanta aflição,
o gabinete zangado,
que fez um tarantantão,
denunciando Narinha,
mudava de opinião.
Da música precisamos,
para pegar no rojão,
para viver e sorrir,
que não está mole não.
Nara é pássaro, sabia?
E nem adianta prisão
para a voz que, pelos ares,
espalha sua canção.¹⁶⁷

Essa é provavelmente a primeira vez que um ator do campo da música popular se projeta contestadoramente no campo do poder e obtém, de volta, ampla solidariedade política e, subsidiariamente, artística, de atores inscritos nos diversos campos artísticos e culturais. O episódio tanto evidencia a capitalização da posição de prestígio no campo da música popular quanto, pelos desdobramentos que apresenta, a reprodução dessa capitalização, ampliando-a.

Quanto à cooperação propriamente artística entre a posição nacional-popular e o campo literário, o período de prevalência dessa estética marca a absorção, pelo campo da música popular, de letristas que, nas condições prevalecentes em fases anteriores, tenderiam a ser absorvidos no campo literário, não no musical. Esse parece ser o caso, por exemplo, José Carlos Capinam (1941), Cacaso (1944-1987) e Chico Buarque. Além de compor canções – ou até antes delas – escreveram. E publicaram.¹⁶⁸

O fenômeno tem mais registros quando a referência se faz a Chico, mas parece certo que a qualidade das letras opera nesse período para atrair para a posição nacional-popular o interesse de ocupantes das posições de prestígio no campo literário. Desde, pelo menos, *A banda*, colhem-se manifestações de admiração de escritores, repetindo-se, para numerosas canções, o olhar respeitoso que, duas gerações antes, Manuel Bandeira dirigira

¹⁶⁷ Publicado em coluna de jornal no calor da hora, a crônica em forma de verso foi depois coligida em Andrade (1967: 612-4).

¹⁶⁸ Cacaso, nome destacado da *poesia marginal* dos anos 70, é Antonio Carlos Ferreira de Brito.

a um verso de Orestes Barbosa.¹⁶⁹ No caso de Vinicius no período da bossa nova, literatos poderiam deplorar suas concessões, ao “descer” da literatura para intervir na canção popular. Mas os novos letristas, mesmo escrevendo e publicando livros de prosa ou de poesia, e até propondo-se de início à carreira literária, impõem-se primeiramente no campo musical. É aí que constituem sua *persona* pública. A incursão de Vinicius, tornada perene, decerto valorizara o campo musical, enobrecera-o. Pôde-se, como já vimos, convencer graduado intelectual do mundo acadêmico a abrir o bolso ao filho para que este comprasse “o disco do Vinicius”.

Há também as colaborações. João Cabral e Cecília Meireles são musicados por Chico Buarque. Ferreira Gullar, sem incursão tão numerosa e duradoura quanto a de Vinicius, participa seguidamente do campo cancional, principalmente em função de seu engajamento no grupo teatral Opinião.

Ocorre, enfim, nesse período, o que Sant’Anna chama de “identidade mais nítida” entre as “séries” estéticas da poesia literária e da letra da canção popular. Ou, conforme a abordagem de José Paulo Paes, patenteia-se aí o processo pelo qual a música de “certos intérpretes e compositores merecidamente mais prestigiosos”, que integram a “vertente mais inventiva da MPB”, substitui a música clássica na preferência dos intelectuais brasileiros, tornando-se portanto parte da cultura superior em música, sem que algo análogo ocorra quanto a suas preferências em outros campos culturais.¹⁷⁰

Embora Macedo Soares manifestasse, em sua intervenção de abertura no debate publicado pela Revista Civilização Brasileira a que nos referimos há pouco, a necessidade de *retomar* o tipo de “entrosamento” entre fazeres artísticos próprio do CPC, convém chamar a atenção aqui para a cooperação entre campos artísticos que informa a constituição da posição nacional-popular no campo da música. Como vimos antes, a interação com o teatro é fundadora da posição. Diferente do que ocorrera na experiência cepecista, as encenações agora são levadas a público potencialmente mais amplo do que o estudantil, pois os espetáculos são apresentados não em auditórios universitários ou como parte de atividades da política estudantil, e sim em teatros.

De fato, *Opinião*, *Liberdade*, *liberdade*, *Arena conta Zumbi* e outras encenações dos grupos Opinião e Arena obtêm notável êxito de público, esses grupos conquistam posição de prestígio no campo teatral e, o que conta especialmente para nossa abordagem, trata-se de peças musicais, nalguns casos, ou, noutros, de espetáculos organizados em torno da apresentação de canções. A isso acresce que, na maioria deles, as canções recolhidas para compor a trilha musical são composições autônomas ou capazes de autonomia. Isto é, são capazes de desenvolver percurso social próprio, independente da encenação da peça

¹⁶⁹ Lembremos o episódio, citado no capítulo anterior, em que Vinicius de Moraes leva Chico Buarque em visita a Manuel Bandeira – supomos que isso corresponda a desejo de Bandeira – e este pede que Chico cante *A banda*. Em *Manchete*, n. 758, 29 out. 1966, p. 14-5, na matéria intitulada “Chico Buarque, o general da banda”, reporta-se a emoção de Nelson Rodrigues e de Rubem Braga diante da mesma composição. V. tb. Sant’Anna (1967a, 1967b).

¹⁷⁰ Sant’Anna (2004: 13), Paes (1984: 124-6).

que integram. Mesmo *Arena conta Zumbi*, cuja trilha cancional é toda de composições feitas para a peça, e da qual se grava um elepê com seus atores entoando amadoristicamente essas composições, rende ao compositor Edu Lobo pelo menos cinco canções que acumulam discografias próprias no campo musical. Uma delas, *Upa, neguinho*, pode ser considerada grande sucesso, em interpretação de Elis Regina, gravada ao vivo.¹⁷¹

A colaboração entre compositores populares e cineastas é extensa no período nacional-popular. Sobretudo, se estabelece identidade entre as visões críticas de uns e de outros sobre a “realidade nacional”, o que enseja organicidade na relação entre música e filme e propicia certa capitalização recíproca entre os colaboradores em seus campos. Talvez o exemplo mais forte e notório seja a trilha feita em parceria por Sérgio Ricardo e Gláuber Rocha para *Deus e o Diabo na terra do sol*, da qual uma canção foi em seguida incorporada ao espetáculo teatral *Opinião*. Outro resultado oriundo desse tipo de colaboração é a composição de *Disparada*, cuja idéia nasce da colaboração entre Vandrê e o cineasta Roberto Santos, durante a realização de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, que chamou a atenção do compositor para o universo cancional do interior tropeiro da região Sudeste.¹⁷² Na colaboração com o cinema, não se repete, na mesma extensão e nos mesmos graus de entrosamento e capitalização, o entrosamento entre música e teatro. Todavia, é inegável que ocorre um ganho, quando se compara as realizações desse período com as da fase da bossa nova.

Quanto aos meios usuais de difusão musical – disco, rádio e televisão – a estética nacional-popular neles encontra ampla acolhida desde seus inícios. Se as dificuldades de abertura de espaços para enunciação nesses meios serve de índice da ocorrência de ruptura da formação estético-discursiva, o confronto entre a fácil recepção da produção nacional-popular e a difícil recepção da bossa nova evidencia que, por volta de 1958-9 estávamos diante da emergência de uma nova formação, ao passo que em 1963-4 o campo é confrontado apenas com a emergência do que Foucault chama de *contradição intrínseca*. A grande notoriedade experimentada pelos intérpretes e autores que portam as novas enunciações e a rapidez com que é conquistada evidenciam-no.

Não obstante o sentido de ameaça que alguns ocupantes da posição nacional-popular enxergam no fortalecimento quantitativo da posição do iê-iê-iê nacional e os enfrentamentos com que se houveram ao longo de 1966-7, a partir de 1968 o iê-iê-iê entra em rápida decadência e, de seu numeroso elenco, apenas Roberto Carlos sobrevive no campo, mas mediante reposicionamento de entoação e repertório.

No Quadro 11 procuramos representar matricialmente o resumo das informações recolhidas neste capítulo e, mais imediatamente, dos dados e análises desta seção. Diferente do procedimento adotado no capítulo anterior, onde se tratava de detalhar o método de

¹⁷¹ As outras composições com carreira discográfica são *Zumbi*, *Estatuinha*, *Embolada* e *Sinherê*. A primeira gravação de *Upa, neguinho* por Elis está em Regina & Rodrigues (D1966), elepê que freqüentou as listas de álbuns mais vendidos de julho a outubro de 1966, cf. pesquisas do IBOPE na Guanabara, divulgadas em *Intervalo*, ano IV, ns. 187, 190, 195 e 200. V. tb. Severiano & Mello (1998: 102-3).

¹⁷² “O caso das músicas e dos festivais na TV de hoje” e “Chuva não deixa Vinicius discutir com Teo e Vandrê”, *Jornal da Tarde*, 27 e 28 out. 1966, p. 8 e 6, respectivamente.

aplicação do modelo, parece-nos aqui suficiente resumir a matriz a um só “momento”. A facilidade com que os artistas da posição nacional-popular chegam ao disco, ao rádio e à televisão torna desnecessário distinguir, como fizéramos, ao desenhar a matriz cultural da bossa nova, entre rádio em geral e rádio nacional-popular, ou entre disco da posição e disco em geral.

QUADRO 11
Matrizes culturais da estética nacional-popular e da bossa nova

	Meios de difusão & campos de cooperação							
	cs.not.	disco	rádio	tevê	filme	teatro	liter.	filos.
N-P	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx
BN ₁₉₆₂	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	—

Por outro lado, julgamos necessário acrescentar outro campo de cooperação, que identificamos à filosofia, com o qual pretendemos representar o esforço de ideologização da produção musical nacional-popular, a partir da matriz isebiana, que, conforme nossa compreensão, secundando Ortiz, se inscreve no fazer cancional nacional-popular. A contribuição filosófica – digamos assim – estrutura os elementos do discurso que explica, justifica e interpreta a canção nacional-popular e que facilita suas interações com a produção de outros campos, impregnados da mesma filosofia.

Para que se possa visualizar a diferença de força social entre a matriz nacional-popular e a da bossa nova, trazemos para o Quadro 11 aquela que definimos como a matriz concluída da bossa nova, correspondente ao seu momento 1962. Algumas adaptações se impuseram, dado que, aqui, não distinguimos entre rádio_{bn} e rádio em geral, disco_{bn} e disco em geral. O fato de indicarmos ausência de cooperação entre a bossa nova e a filosofia não significa que aquela estética seja desprovida de filosofia. Em vez disso, indica que a elaboração da estética bossanovista não se fez acompanhar por elaboração da respectiva filosofia. Por isso, aliás, seus defensores não dispunham de discurso articulado com o qual pudessem enfrentar a crítica nacional-popular. E, também por isso, o que se mantém da bossa nova na estética nacional-popular são mais os elementos musicais do que os verbais.

A justaposição das representações das duas matrizes evidencia de imediato a força muito superior da estética nacional-popular sobre a bossa nova, cada qual em seu tempo. Entendemos que é dessa força que se origina a capacidade de permanência, até os dias atuais, dos principais atores surgidos no campo nos anos 60, assim como nos parece advir do processo de politização do campo e da prévia valorização cultural da sua posição de maior prestígio, ainda na etapa de consagração da bossa nova, a capacitação desses atores para intervir, como intelectuais, na agenda pública. Em parte, a dinâmica do campo, no período de emergência e consagração da estética nacional-popular preparou-os para esse tipo de intervenção. E em parte eles já vinham para o campo pré-selecionados – isto é, pré-

habilitados – para praticar esse tipo de intervenção. Em vez de serem atraídos para outros campos de atividades, nos quais é encontrada essa capacidade de intervenção – e para os quais talvez estivessem predispostos por sua capitalização social acumulada antes da entrada no campo –, dirigiram-se para a música popular no momento em que esta, mais conjuntural do que estruturalmente, deixara de parecer “degradante”, conforme o termo de Aloysio de Oliveira.

7. A contradição tropicalista e sua matriz cultural

O tropicalismo é objeto demasiado complexo para que se esgote numa tese, e mais ainda para que sequer se consiga descrevê-lo inteiramente – que dirá analisá-lo – no curto espaço desta seção. Todavia, e embora objetos com sua característica polêmica sempre mereçam mais estudo, não é necessário fazê-lo aqui com abrangência, eis que há, no próprio meio acadêmico e em suas proximidades, importante literatura devotada a esse movimento inscrito no campo musical. A curta abordagem que se desenvolve a seguir beneficia-se diretamente de alguns desses estudos, especialmente aqueles reunidos por Augusto de Campos, no obrigatório *Balanço da bossa*, a tese de Celso Favaretto convertida em livro e o capítulo da tese de José Roberto Zan intitulado “A estridência tropicalista”.¹⁷³ Igualmente úteis são as memórias tropicalistas de Caetano Veloso, pela riqueza de informações e pelo que proporcionam de visão do processo tropicalista a partir do lugar de fala de um de seus principais formuladores, ainda que elaborada *a posteriori*. Ao que nos propomos aqui é explorar ângulos menos estudados, que nosso referencial teórico ajude a encontrar, e colher os resultados de análise necessários à complementação desta pesquisa.

Em 1967-8, discute-se no meio intelectual e artístico brasileiro as possibilidades e limites da arte e do artista engajados. Leandro Konder (1936), jovem filósofo e teórico bem situado entre os comunistas filiados ao PCB, defende ambos os engajamentos. A obra de arte, para ele, cumpre papel pedagógico perante os mais jovens, que, nesse momento, sobretudo os militantes do movimento estudantil, precisam da orientação dos mais refletidos e experientes, para que não se iludam romanticamente na expectativa de que a rebeldia em face das injustiças da ordem social estabelecida seja suficiente para conduzir à revolução. Filmes e romances, por exemplo, não devem, em sua opinião pessoal, promover a ilusão romântica que tende a se inscrever na individualização do herói, se no contexto da obra este não é inserido no processo da luta revolucionária mais ampla. Em artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Konder chama ao debate em torno das soluções desse tipo “romântico”, que questiona no romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha.¹⁷⁴

Antonio Callado (1917-1997) se contrapõe publicando, meses depois, artigo em que defende o entendimento de que o artista, como homem, deve engajar-se, mas não está obrigado a engajar sua arte. Ao contrário: enquanto artista, ele “é um ser irremediável, irreformável, inutilizável pela Revolução”. Para Callado, o fazer artístico é voraz consumidor

¹⁷³ Campos (1968: 47-195), Favaretto (1979), Zan (1997: 198-234).

¹⁷⁴ Konder (1967). V. tb. Gorender (1987: 74).

de liberdade, o que o torna suspeito perante qualquer governo, inclusive o dos regimes comunistas existentes. Pablo Picasso e Oscar Niemeyer são, segundo sua perspectiva, exemplos de artistas que bem resolveram esse dilema. Exercem sua arte com liberdade, fizeram-se respeitados e colocam o prestígio pessoal a serviço da causa. Recorrendo a imagem suscitada pelo realismo socialista, ele distingue:

“Esfria o sangue da gente a idéia de Picasso pintando com minúcias um retrato de Karl Marx diante do Manifesto Comunista. Mas seria igualmente decepcionante que ele, existindo no mundo tumultuoso que é o nosso, torcesse o nariz com enfado diante da gigantesca tarefa em que se empenha o marxismo, de criar o homem novo”.¹⁷⁵

Não apenas nos campos culturais, mas no próprio campo da política a relativa unidade comunista vem sofrendo importantes revezes nos últimos anos. E especialmente em 1967 as fileiras do PCB estão sendo sangradas por dissidências, “correntes” e expulsões resultantes das buscas de culpados pelos erros de avaliação na fase do pré-golpe militar e das tentativas de produzir inflexão em suas diretrizes políticas, tudo contribuindo para a erosão da autoridade moral do Comitê Central, segundo o relato de Jacob Gorender, um dos dissidentes expulsos em 1967.¹⁷⁶

As tentativas de formação da Frente Ampla, movimento lançado em outubro de 1966 para tentar reunir num partido de oposição os ex-presidentes cassados Juscelino Kubitschek e João Goulart e o ex-governador Carlos Lacerda, em resposta à dissolução dos partidos existentes promovida pelo governo militar através do AI-2, passam por graves dificuldades durante todo o segundo semestre de 1967. O primeiro comício da Frente, convocado em Santo André (SP), em dezembro desse ano, não consegue mobilizar o eleitorado. A oposição ao regime, seguidamente desarticulada por cassações de mandatos e suspensões de direitos políticos, padece da incerteza entre a formação da Frente e a consolidação do MDB.¹⁷⁷ Processa-se, em resumo, o fim da sobrevivência das esperanças fundadas na política do período pré-golpe, com a qual a proposta nacional-popular, filiada a ideário isebiano elaborado desde antes de 1960, mantém certa afinidade.

Na área acadêmica, estudos que buscam explicações para a *débâcle* do regime de 1946 e a falta de sustentação popular em sua defesa no momento crítico do golpe apontam para as contradições do populismo, seja no regime deposto (Francisco Weffort, a partir de 1965), seja na estratégia do PCB (Caio Prado Júnior, em 1966). A tradução artística mais eloqüente dessa crítica se apresenta em cena polêmica – e logo famosa – de *Terra em transe*, na qual o intelectual-curinga Paulo Martins, exasperado com as hesitações da fala do líder sindical Jerônimo, interrompe-o, tapa-lhe a boca com a mão e, em primeiro plano, dirigindo-se diretamente para a câmara – portanto, para a platéia – sentencia enfático:

– Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?¹⁷⁸

¹⁷⁵ Callado (1968: 62).

¹⁷⁶ Gorender (1987: 86-92).

¹⁷⁷ Abreu et al. (2001: 2391-3).

¹⁷⁸ Rocha (D1967).

É nesse ambiente político, intelectual e artístico que emerge o tropicalismo. Em suas primeiras enunciações, outro é seu nome: Som Universal. O autor do rótulo é Guilherme Araújo, empresário de Maria Bethania, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. E aqui temos personagem novo, pois Araújo, possivelmente vindo em Brian Epstein, o empresário do grupo inglês The Beatles, sua referência, é “co-idealizador do tropicalismo”: inter-vém fortemente no desenvolvimento do estilo e na própria vida privada de alguns deles: escolha de nome artístico (Gal Costa), vestuário e outros itens relacionados à aparência, sugestão de temas cancionais (por exemplo, *É proibido proibir*), escolha de moradia etc. Não é exatamente um intelectual. Suas idéias não se articulam nessa direção. Não participa diretamente da criação das canções, e sim da estratégia de apresentação dos empresários. Mas é comum que acompanhe os compositores em seus encontros com intelectuais. Ao mesmo tempo, tende à frivolidade: seus valores exprimem-se por palavras como “chique”, “internacional” e “moderno”.¹⁷⁹

É principalmente sua a marca visual primeira do grupo, que contribui para que seja percebido inicialmente não como movimento estético, mas como uma nova moda.¹⁸⁰ Também parece provável que o empresário tenha influído significativamente na atitude dos artistas fora do palco, infundindo-lhes segurança para os enfrentamentos suscitados pela ruptura que se dispunham a produzir no campo e até instigando-os a tanto. Uma das características proeminentes do tropicalismo é a ênfase na dimensão comportamental, tradutora de atitude nova. Em roupas, penteados, postura de palco e outros elementos visuais e audio-visuais, nos ditos espirituosos e provocativos (“nós respeitamos muito Chico Buarque, pois ele é nosso avô”, faz pilhéria Tom Zé) exprime-se a disposição tropicalista para a provocação, o espalhafato, o deboche, o escândalo e a dessacralização da posição atacada, o programa nacional-popular.¹⁸¹

A dimensão comportamental, às vezes transgressora dos códigos, por eles enriquecidos, da enunciação cancional da posição nacional-popular, permanecerá integrada à *persona* dos tropicalistas, mesmo depois de sua integração à posição mpb, que os reunirá aos nacionais-populares. Serão, como se declaram em 1976, “doces bárbaros”, expressão proposta para sintetizar sua dúplice disposição ao estranhamento, no substantivo, e à conciliação, no adjetivo.

Em 1967-8, o emblema “Som Universal” tem finalidades estratégicas. Na superfície da enunciação, declara que os artistas estão em sintonia com a música popular urbana internacional e que, portanto, dissentem do – ou rompem com o – programa nacional-popular, que rejeita essa associação, seja sob o argumento nacionalista, seja sob o da qualidade musical. Em leitura menos evidente, pretende vencer a noção de que esses artistas – todos baianos – devessem ficar confinados à elaboração de música “regional”, de “raiz” e/ou feição folclórica. Essa é armadilha na qual eles, certamente sem perceber, se deixaram

¹⁷⁹ Auferimos essa compreensão do papel de Guilherme Araújo a partir de Veloso (1997: 118-9, 126-8, 132, 157, 168, 173, 188, 200, 297-9, 420-1). V. tb. Zan (1997: 212).

¹⁸⁰ Acompanhamos Favaretto (1979: 19, 23) na associação entre tropicalismo, em seu surgimento, e moda.

¹⁸¹ É como interpretamos o episódio relatado por Veloso (1997: 282) e a nota “Máscara”, publicada por *Intervalo*, revista votada aos – e alimentadora dos – mexericos do meio televisivo. Ano V, n. 254, 19 a 25 nov. 1967, p. 40.

prender. Sua chegada ao Rio e a S. Paulo, em 1965, fora muito saudada, com ênfase nessa característica encontrada no repertório de suas composições e no canto de Bethania no espetáculo *Opinião*.¹⁸² Eles mesmos a exploram, enquanto acreditam em sua força.¹⁸³

Contudo, há sutil linha divisória entre (i) o valor do folclore, a força e o “frescor” que vêm da “raiz”, e (ii) o da elaboração estética, a capacidade de “universalização”, ainda que essa universalização tenha por meta o espaço nacional, em que “nacional” implica em proporção não desprezível um “sudestecentrismo”. Franco Paulino, em excerto que recorremos em seção anterior, comenta elogiosamente a música de Vandrê, demarcando os dois domínios com raciocínio em que articula a perspectiva do produtor e a do distribuidor:

“Os temas são desenvolvidos de maneira original, com bastante criatividade. *E é na medida deste desenvolvimento que a moda de viola ganha condições de conquistar o público das cidades. O sentido universalista deste tipo de moda de viola lhe dá condições, inclusive, de abrir uma faixa maior do mercado consumidor*”.¹⁸⁴

A desvalorização do “regional” por vezes aflora nos discursos, como na crítica do cantor Wilson Simonal à consagração de *Arrastão* no festival da Excelsior em 1965.¹⁸⁵ Outras vezes a hierarquização surge disfarçada, como nesta apreciação de Ronaldo Bôscoli, em que o regionalismo baiano é equiparado ao primitivismo do samba de morro:

“O grupo baiano que tinha uma linha melódica e uma letra característica [...] são e serão um marco na música brasileira moderna. Se eu, carioca, fosse fazer *Procissão*, eu me sentiria ridículo. Mas em Gilberto Gil, isso é feito sob medida. Ele é um homem que viveu essa experiência. [...] Eles têm uma característica marcante: caminharam mais para as raízes brasileiras reais, foram menos influenciados que nós da cidade e as letras são *totalmente autênticas, porque locais*. Eles contam fatos *regionais* com uma capacidade de síntese, de inventiva espetaculares. Por exemplo, aquela do galo cocorocó é uma beleza. Só poderia ser feita por baiano. Se eu dissesse: ‘o galo cocorocou...’ – Em Ipanema não vejo o galo cocorocar senão longe lá nos morros do Cantagalo”.¹⁸⁶

Maria Bethania, a primeira do “grupo baiano” a se projetar no campo, graças ao sucesso de sua participação em *Opinião* e de sua gravação de *Carcará*, composição incluída na trilha desse espetáculo, teve dificuldades para superar o estigma. Precisou cumprir retiro sabático na Bahia, para descontinuar a *persona* regionalista e de cantora de protesto. Ao voltar, já empresariada por Guilherme Araújo, apresenta-se com outra aparência, recorrendo por exemplo à peruca de cabelos lisos.¹⁸⁷ Passa a cumprir então carreira de cantora de boates “chiques” do Rio e de S. Paulo. Numa das temporadas, levada ao disco em gravação ao vivo, Bethania declara com firmeza:

¹⁸² Veja-se, por exemplo, em Regis (1966: 369-71) a carga de expectativa favorável depositada na “originalidade”, no “frescor” e no conteúdo folclórico do repertório do “grupo baiano”.

¹⁸³ V. matéria promocional, sob título “Música de Gilberto Gil louva sertão e mulher”. *Intervalo*, ano IV, n. 184, 17 a 23 jul. 1966, p. 26-7.

¹⁸⁴ Paulino (1966).

¹⁸⁵ Mello (2003: 70).

¹⁸⁶ Entrevistado em julho de 1967 por Mello (1976: 130). Referência a *É de manhã*, composição de Caetano incluída na trilha de *Opinião* a partir da substituição de Nara Leão por Bethania no elenco do espetáculo.

¹⁸⁷ Veloso (1977: 118-9).

“Neste *show*, estou cantando as músicas que eu gosto e da maneira que eu gosto”.¹⁸⁸

E anuncia: “Pixinguinha, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes”, logo antes de interpretar *Carinhoso* e *Se todos fossem iguais a você*, dois “clássicos” cariocas e, portanto, “brasileiros”, isto é, não-regionais. Caetano Veloso, que em seu livro de memórias do período tropicalista registra a combinação de recepção carinhosa e estranhamento estigmatizador em sua vivência no Rio de Janeiro, pode ter tomado exata consciência da barreira que impedia a música dos baianos de ser equiparada à de “cariocas” e “paulistas” quando manifestou com veemência, já no auditório da TV Record, em São Paulo, sua decepção e inconformismo com a atribuição do 5º lugar a *Ensaio geral*, de Gilberto Gil, no II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record em 1966, certame em que *A banda* e *Disparada* dividiram o prêmio principal.¹⁸⁹

A postulação de que fazem “música universal” é principalmente, no entendimento aqui desenvolvido, arma desembainhada na disputa por capital simbólico no campo *no Brasil*. Não representa necessariamente, ao contrário do que adversários do tropicalismo manifestaram entender na época, intenção de produzir música de circulação universal ou de rendição à cultura *pop* importada. É recurso com que pretendem afirmar seu estatuto de igualdade com os pares melhor situados na posição de prestígio – Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré –, deixando para trás as *personae* de artistas regionais, depositários de saber folclórico, que, no subsolo dos discursos, é apenas um semi-saber.¹⁹⁰

De resto, o repertório tropicalista tem sido o menos internacional dos três que estamos examinando neste trabalho. Se a suposta universalidade de uma canção popular se revela em sua capacidade de ressoar na sensibilidade de platéias de diferentes países e regiões do globo e ser por elas recepcionada, tornando-se mais ou menos sua, ainda que sob o timbre do exotismo, a bossa nova tem mostrado ser muito mais universal que o tropicalismo. E mesmo o programa nacional-popular forneceu mais composições ao repertório internacional, seja como números instrumentais, seja mediante versões ou mesmo para interpretações de cantores estrangeiros gravadas em português. Em 2007, encontramos à venda pelo menos 28 diferentes gravações de *Berimbau* (de Baden Powell e Vinicius de Moraes) feitas no exterior; 12 de *Casa Forte* (Edu Lobo), 21 de *Reza/Laia ladaia* (Edu Lobo e Ruy Guerra), 27 de *Like a lover*, versão anglófona de *O cantador* (música de Dori Caymmi, letra de Alan e Marilyn Bergman), sete de *Ponteio* (Edu Lobo e José Carlos Capinam), oito de *Upa, nequinho* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri). Das tropicalistas, encontramos apenas duas de *Soy loco por ti, America* (Gilberto Gil, José Carlos Capinam e Torquato Neto), uma de *Lost in paradise* (Caetano Veloso) e uma de *Saudosismo* (Caetano).¹⁹¹

Mesmo no Brasil, a quase totalidade das criações tropicalistas – isto é, aquelas vindas a público nos discos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes

¹⁸⁸ Bethania (D1968). A “nova” Bethania, em registro de época, pode ser observada em Barouh (D1972).

¹⁸⁹ Veloso (1997: 95, 147-8), Mello (2003: 139).

¹⁹⁰ O som *universal/tropicalismo* a serviço da superação do estigma de *regional* está claro em *Visão* (1968: 64).

¹⁹¹ Levantamento feito na loja virtual <<http://www.cdconnection.com/bin/nph-home>>, em 1 e 2 ago. 2007. O estoque dessa loja, no que toca ao tipo de repertório que estamos estudando, é mais diversificado que o das congêneres virtuais Amazon, CDUniverse, Fnac (França), El Corte Inglés e CDZone UK.

e Rogério Duprat lançados em 1968-9 – recebe muito poucas gravações. Nos poucos casos em que são levadas mais de uma vez ao microsulco – e depois ao cedê – os registros são em geral de artistas integrados ao movimento ou de seus poucos visitantes habituais, caso de Nara Leão e Maria Bethania. O que lhes tem garantido permanência, mais a umas que a outras, é a re-edição dos mesmos discos e a recombinação dos mesmos fonogramas em novos discos-coletâneas. De alguma forma, a enunciabilidade desse repertório parece haver-se cristalizado como propriedade dos tropicalistas e como parte – não-reeditável – de sua atitude em determinado lapso histórico. Quando foi selecionado o repertório dos três cedês da série *Songbook Gilberto Gil*, cuja proposta é representar a sua obra cancional, o compositor, o produtor Almir Chediak e os intérpretes convidados incluíram apenas quatro canções do auge da fase tropicalista (1968-9): *Aquele abraço*, *Soy loco por ti*, *América*, *Divino maravilhoso* e *Domingo no parque*. Ao mesmo tempo, selecionaram oito composições da menos numerosa obra de Gil anterior ao tropicalismo: *Ensaio geral*, *Mancada*, *Felicidade vem depois*, *Procissão*, *Zabelê*, *Minha senhora*, *Eu vim da Bahia* e *Roda*.

Diferente de certos itens esquecidos do acervo jobiniano, que como vimos têm sido desenterrados e, não raro com modificações cirúrgicas, recolocados à disposição de novos artistas e gravações, o repertório tropicalista tem até aqui permanecido principalmente enquanto acervo fonográfico, não enquanto matéria viva continuamente remodelada. Isso em parte se explica pela deliberada intensidade com que nele seus autores fixaram a fugacidade do momento musical e histórico em que o compunham. As canções são densamente habitadas por referências que hoje requereriam extensas explicações de contracapa para recuperar a inteligibilidade junto a auditórios renovados.¹⁹² Às vezes são armas empregadas diretamente na luta simbólica dentro do campo em momento bem determinado: seu objeto são outras composições, outros autores em determinada relação de oposição com o tropicalismo. Noutra direção, há as experimentais, que vão além do que o campo pode e poderá suportar.

Contudo, cumprem importante papel no desenvolvimento da posição de prestígio, atualizando-a. O espaço cancional tropicalista é marcadamente urbano e atual em sua época, é intensamente *presente* para o público. Nisso contrapõe-se com nitidez à estética nacional-popular, que em seu compromisso com a autenticidade construiu, na temática das letras e não raro na enunciação musical, um espaço imaginado em que assomam elementos interioranos, rurais e, portanto, antigos. E, sobretudo, em benefício da ênfase da “realidade nacional”, o discurso nacional-popular vedara a emergência, na superfície das enunciações, da realidade cotidiana dos autores, intérpretes e do público que é capaz de receber a produção da posição de prestígio no campo da música popular. A essa outra realidade, sensível no espaço social em torno da canção mas nela até então esquecida, os tropicalistas dedicam-se com despuddorado prazer. Diríamos que, em parte, a atualização tropicalista confere à canção uma espécie de utilidade mais imediata, como que menos exclusivamente simbólica, por requerer menos esforço de “tradução” entre experiência de vida do público em que ressoa e imaginário inscrito em sua fatura.

Mas há também a dimensão menos fácil do tropicalismo. Em sintonia com a reiterada busca do escândalo, instrumento de choque e, portanto, de combate, “no tropicalismo

¹⁹² Exemplo é o texto de Rennó (2000).

de fato havia como que uma volúpia pelo antes considerado desprezível”.¹⁹³ A atitude estética implícita nesse compromisso contracultural com o “desprezível” conduz a uma “arte suja”, que observadores contemporâneos identificam também em filmes, peças teatrais, nas artes plásticas.¹⁹⁴ Os artistas sentem necessidade de causar espanto, recurso que mobilizam para tentar abalar, no seu público, certezas inquestionadas que eles, artistas, estão abandonando. *Terra em transe*, que estréia no início de 1967, é provavelmente o objeto fundador desse posicionamento estético. A encenação a partir de setembro desse ano de *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, pelo grupo Oficina sob direção de José Celso Martinez Corrêa, aprofunda a estética do choque. *Domingo no parque* e *Alegria, alegria* são apresentadas pela primeira vez ao público em outubro, com a intenção de chocar.

A “sujeira” inscrita na concepção das canções se constitui noutra característica datadora da produção tropicalista, na medida em que corresponde a procedimentos que nos anos seguintes não se confirmam como constituintes do padrão de gosto legítimo. Mas, não se confunda “sujeira” com mau acabamento. Antes deve ser identificada a exageros gongóricos de orquestração, ao emprego de sonoridades rascantes, à adição de ruídos e outras formas de comentário, a ênfases caricaturais na entoação do canto, à inserção de passagens atonais, tudo feito tão deliberada e estudadamente quanto costuma ser feito em música popular ou além da música popular.¹⁹⁵

O tropicalismo tem pressa, não se contém; por vezes, reúne mais informação num fonograma do que a estética sob seu combate acumula num elepê. Mais: a informação não se apresenta propriamente “organizada”, pois o tropicalismo e a “arte suja”, em geral, não estão propondo novo modelo explicativo da “realidade” nem, menos ainda, estão prescrevendo modelo de pensamento para a ação. É arte de perplexidade e destruição, em vez de pacificação de significados e construção. As informações são justapostas e o princípio “organizador” da justaposição é a caracterização de paradoxos e contradições, é a fratura, a insubmissão aos esquemas de pensamento que até então vêm informando a enunciação nacional-popular e que estão inculcados em produtores e fruidores de objetos culturais. O desconcerto, a desarrumação que implica a impossibilidade do herói, é outra dimensão da “sujeira” dessa arte.

A liberdade temática e formal que a canção tropicalista se concede é diversa da já conquistada pelo programa nacional-popular, quando se o compara com a bossa nova. Se bem que se compraza de tratar daquilo que a canção nacional-popular desprezara – a propaganda comercial, produtos de consumo, crediário, mitológicas estrelas cinematográficas,

¹⁹³ Veloso (1997: 256).

¹⁹⁴ A qualificação de “arte suja”, com essa abrangência, aparece na matéria “As marcas da inocência perdida”, publicada sem identificação de autor em *Visão*, vol. 34, nº 4, 1 mar. 1968, p. 44-50, sob a retranscrição “Visão moderna”.

¹⁹⁵ Pode-se apreender essa característica do tropicalismo ao cotejar a interpretação gravada de *Once was a time I thought* pelo conjunto norte-americano The Mamas & the Papas, que a lançou (D1966), com a sua versão, *Tempo no tempo*, pelos Mutantes (D1968), tanto na comparação das sonoridades quanto na das respectivas letras, em que a versão incorpora expressões estranhas ao contexto originário da canção, a exemplo de “o corpo do homem apodrece” e “capacho do lixo”, e tinge de morbidez e pessimismo aquilo que na origem conduzia ao alívio e à paz do amor ou da amizade. Não obstante o contraste, um e outro grupo são percebidos nos respectivos campos como exemplos de prática musical *hippie*.

história em quadrinhos, ícones da paisagem urbana, tecnologia moderna, engarrafamento de trânsito, atropelamento, cultura *kitsch* –, a composição tropicalista pode abordar qualquer tema. Mas também tem seus interditos. Com a única exceção da interpretação d’Os Mutantes para *2001*, ignora a entoação caipira. Pode tratar do folclore, desde que em chave insolente em face do prestígio de que ele desfruta. Pode afirmar, por exemplo, que bumba-meu-boi é a mesma coisa que iê-iê-iê. Ou que é requerido tanto estudo para fazer um roque quanto uma embolada, deixando portanto implícito que não é aceitável o estabelecimento de hierarquia de valor a separá-los. A canção tropicalista pode tratar do interior do país, mas não para gabá-lo, para supor-lhe virtude pelo só fato de ser interior. Em vez disso, o interior “não diz palavra”. É lugar de onde se sai, metaforicamente deixando para trás a tradição “já quase morta” e dele pouco trazendo: u’a mala de couro cru que, embora forrada, fede, cheira mal; bagagem que, fica implícito, terá pouca serventia na cidade grande.¹⁹⁶

O tropicalista pode mesmo entoar a canção nacional-popular, mas ao fazê-lo deve pelo menos deixar dúvida sobre se sua intenção é de homenagem ou de questionamento, sendo mais apropriado que se patenteie a segunda hipótese.

“...havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico [Buarque] em nossas atitudes. Quando gravei, em 69, a ‘Carolina’ num tom estranhável, eu claramente queria, entre outras coisas, relativizar a obra de Chico [...]. [Gilberto] Gil, numa entrevista [...], fez questão de frisar a intenção crítica da minha escolha. Seria desnecessário fazê-lo, se se pensa na referência a ‘A banda’ na letra de ‘Tropicália’, no esboço de paródia dessa mesma canção embutido em ‘Alegria, alegria’, e na menção à própria ‘Carolina’ na letra de ‘Geléia geral’”.¹⁹⁷

O discurso cancional tropicalista tem em destaque no seu amplo cardápio de objetos abordáveis a própria canção nacional-popular. Diferente da bossa nova, que começa abandonando quase todo o acervo de canções acumulado até sua emergência e muito pouco a ele se refere, a abordagem do campo pela canção tropicalista não consegue esquecer o que a precede. Em vez disso, necessita comentá-lo, não abre mão de criticar o “complexo de épico”, de que padece “todo compositor [popular] brasileiro” e que se expressa em “mania danada [...] de falar tão sério”, em “vontade de parecer herói ou professor universitário”.¹⁹⁸

Esse compromisso temático é próprio da emergência de contradição intrínseca, no âmbito de formação discursiva estabelecida, não da irrupção de formação nova. A canção tropicalista não quer exatamente suprimir a canção nacional-popular, quer corrigi-la, “regenerá-la”. A reinterpretção de *Procissão* por Gilberto Gil em seu primeiro elepê tropicalista, na qual, entre várias outras modificações, substitui o coro de vozes “sujas”, recurso que em gravações anteriores simulara com finalidade “realista” o coro de beatas de procissão, pela inserção de comentários roqueiros d’Os Mutantes e das guitarras, é bem o exemplo de “correção” tropicalista: o tratamento iconoclasta tende ao divertido, entra em cho-

¹⁹⁶ Referidas: *Geléia geral* (Gilberto Gil e Torquato Neto), *Pega a voga, cabeludo* (Gil e Juan Arcón), *No dia que eu vim-me embora* (Caetano e Gil) e *2001*, (Tom Zé e Mutantes). Compare-se as interpretações desta última em Mutantes (D1969) e Gil (D1969), que recusa a entoação caipira.

¹⁹⁷ Veloso (1997: 233).

¹⁹⁸ *Complexo de épico*, composição de Tom Zé.

que com a “seriedade da mensagem” inscrita na letra e o significado da canção fica em suspenso.¹⁹⁹

Mas a correção ou “regeneração” não é tudo. Em 1997, Caetano Veloso dirá:

“É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico [Buarque] nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar”.²⁰⁰

Esse é problema que peculiariza a situação dos tropicalistas em seu campo, tornando-a substancialmente diversa da de Glauber Rocha no campo cinematográfico. Glauber está altamente capitalizado como cineasta quando realiza *Terra em transe*. É seu terceiro longa-metragem. E o anterior, *Deus e o diabo na terra do sol*, já o instalara no patamar mais alto entre os cineastas vinculados à posição do cinema novo. Além de realizador de filmes, é também autor dos principais textos teóricos que embasam a posição cinemanovista. E possui *carisma*. É, em resumo, líder indisputado em posição habitada por vários outros intelectuais de capacidade reconhecida. *Terra em transe* está votado à crítica da compreensão até então prevalecente entre os intelectuais e artistas de esquerda sobre o processo político brasileiro e as perspectivas de superação do subdesenvolvimento. Para exercer essa crítica, Glauber não precisa recorrer ao escarnecimento de outros filmes: não precisa, não deve nem pode, visto que é dos mais comprometidos com o equacionamento até então prevalecente na formulação da estética cinemanovista. Esse, portanto, não é um filme sobre outros filmes, mas sobre o Brasil (“Eldorado”). Embora suscite reações adversas no meio intelectual, a nova abordagem inscrita em *Terra em transe* não custa ao cineasta o isolamento em seu campo. Em vez disso, em pouco tempo outros cineastas estarão realizando filmes que incorporam novas perspectivas de abordagem da situação brasileira, tornadas possíveis pela crítica operada em *Terra em transe*.²⁰¹

No campo da música popular, os tropicalistas estão alguns degraus abaixo, no momento em que fazem emergir a enunciação da nova estética. Eles se defrontam com dois problemas: (i) capitalizar-se na posição e (ii) abrir espaço para o novo estilo de elaboração e enunciação cancional. As soluções para os dois problemas podem ser articuladas e até se fundirem num só procedimento, mas analiticamente são dois problemas, como se evidencia na comparação da sua situação com a do cineasta no respectivo campo. Para articular e fundir as soluções, eles devem isolar-se na posição ou, mais exatamente, devem reformular o conteúdo da posição e, não há outra possibilidade, empurrar para o passado e desvalorizar a estética a ser combatida, empurrando junto com ela aqueles que a defendem. Se triunfarem nesse projeto, capitalizar-se-ão na luta e se tornarão dominantes.

Antes, tentam outro caminho. Mas, frustram-se suas tentativas de negociar participação na liderança da posição nacional-popular, isto é, de interferir mais diretamente na

¹⁹⁹ Gilberto Gil (D1967, D1968).

²⁰⁰ Veloso (1997: 234).

²⁰¹ Pensamos por exemplo em *Fome de amor* (1968) e *Azyllo muito louco* (1970), de Nelson Pereira dos Santos; *Copacabana me engana* (1968), de Antonio Calmon; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Os herdeiros* (1970), de Carlos Diegues, *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, *O bravo guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl, *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr. Neste último, assim como no filme de Calmon, cujo título reproduz verso de Caetano em *Superbacana*, a trilha musical é tropicalista.

definição de rumos para o desenvolvimento da estética peculiar a essa posição. Em maio de 1966, publica-se o aludido debate organizado pela *Revista Civilização Brasileira*, sobre que “caminho seguir na música popular brasileira”. O fato de Caetano integrar o círculo de debatedores indica que está em processo de acumulação de prestígio. Ele aí apresenta o raciocínio sobre a “retomada da linha evolutiva”, que consiste em fundir o conhecimento e o sentimento (“compreensão emotiva e racional”) da tradição, usando-os como critério seletivo para a incorporação da “informação da modernidade musical [...] na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira”. Defende os acordes dissonantes e afirma que João Gilberto foi “o momento” em que essa síntese melhor se fez. Sua proposição não é entendida, não fica claro que ele sugere o procedimento de João como *método* e não que se retorne à entoação joãogilbertiana. A proposta é imediata e frontalmente combatida por Nelson Lins e Barros sob imputação de saudosismo e desvio da tradição. Caetano retoma a palavra para negar o saudosismo, mas não consegue ser claro na explicação. Parece-nos difícil que seus pares no debate alcancem o que ele quer dizer ao afirmar que o que Maria Bethania – que a essa altura ainda é a cantora do *Carcará* – e Edu Lobo vêm fazendo “sugere a retomada” daquela linha. O raciocínio é quase um *norito*. Talvez Caetano ainda não tenha toda a clareza, ou se intimide diante da reação adversa e abrupta de debatedor 22 anos mais velho e politicamente muito mais capitalizado. Em seguida, Lins e Barros oferece a conciliação:

“Estou de pleno acordo que nós devemos trabalhar no sentido de encontrar uma estética própria para a música brasileira dentro do seu próprio processo evolutivo”.

Entretanto, os debatedores não levam adiante discussão que permita aferir o que cada um entende como “o processo evolutivo próprio da música brasileira” nem, conseqüentemente, chegar a consenso sobre esse ponto. A intervenção seguinte é de José Carlos Capinam, que introduz no raciocínio a variável representada pelas indústrias da cultura e pela inserção destas na lógica do “mercado”. Verbera “o comportamento pré-capitalista da esquerda brasileira, que resiste à industrialização e vê o mercado como o grande sacrifício de sua arte”, e cobra realismo:

“Não se pode é entender que a máquina de vendas esteja predisposta a aceitar os riscos comerciais de uma música que se propõe a ser popular e entretanto progressivamente perde os seus elementos de contato e comunicação, principal componente de uma cultura de massas, e caminha de volta para o apartamento de onde surgiu e de onde raras vezes namorou a rua da janela”.²⁰²

No contexto desse debate, em que todos ainda denominam “bossa nova” a canção que aqui chamamos nacional-popular, a parte que grifamos configura-se como crítica à proposição de “retomar as melhores conquistas (as mais profundas)” de João Gilberto para (re)conquistar a popularidade que agora se esvai na direção do iê-iê-iê, haja vista a qualificação da bossa nova como “samba de apartamento” e sua notória dificuldade de impor-se como item de consumo popular.

Outras tentativas são feitas em reuniões dos compositores, realizadas a pedido de Gilberto Gil, possivelmente também em 1966 ou talvez 1967. Ainda é efetiva a disposição

²⁰² Barbosa (1966: 377-80).

para a discussão e encaminhamento coletivo de decisões que afetam a enunciação cancional de cada um. Primeiro Gil apresenta suas idéias em reunião restrita aos “íntimos”, isto é, ao “grupo baiano”: Caetano, Capinam, Torquato Neto, Guilherme Araújo e o artista gráfico Rogério Duarte. Sua exposição parece-lhes sólida e escorreita. Mas quando, noutra ocasião, na casa de Sérgio Ricardo, o auditório se amplia, ele não consegue se fazer entender: seu raciocínio é retalhado pelas intervenções dos outros e as partes são contestadas separadamente. A essa altura, nem Gil, nem os demais integrantes do “grupo baiano” detêm prestígio na posição, em proporção suficiente para, em reunião desse tipo, reter a palavra durante tempo suficiente para expor as idéias organizadamente. Ou também pode ser que as idéias, claras para o grupo mais próximo, ainda estejam insuficientemente elaboradas para serem submetidas ao teste da audiência ampliada. Ou que o próprio Gil esteja inseguro.

Mais adiante, em julho de 1967, quando a TV Record está reformulando a programação musical referente à posição nacional-popular – mediante substituição d’*O Fino*, cuja audiência vem diminuindo, pelo que a direção da emissora chama de *Frente Única da Música Popular Brasileira* –, Gil é convidado a liderar uma edição do programa a cada quatro semanas. Caetano Veloso participa dessa reunião como “conselheiro de Gil”, mas sem direito à palavra. Os que podem falar são, além do diretor da emissora, Elis Regina, Nara Leão, Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. Caetano rememora, com 30 anos de distância, o tom salvacionista das falas e a intervenção do amigo e companheiro de tropicalismo:

“Gil corroborou as heróicas intenções, somando a elas alguma reflexão sobre os novos meios de comunicação de massa, *restos quase irreconhecíveis dos seus discursos* na casa de Sérgio Ricardo”.²⁰³

Mais que isso, em 17 de julho Gilberto Gil participa da passeata da Frente Única pela Música Popular Brasileira, contra a invasão da música pop internacional e seu ícone, a guitarra elétrica. Semanas depois, o primeiro programa da Frente Única realizado sob sua responsabilidade é, segundo a lembrança imprecisa de Caetano, “bastante confuso”. E em 6 de outubro, horas antes da primeira apresentação de *Domingo no parque* no Festival da TV Record, a crise interior de Gilberto Gil atinge o clímax e ele desiste de participar do certame, decisão só revertida mediante intervenção pessoal do dono da emissora.²⁰⁴

As primeiras enunciações da estética tropicalista emergem então, na segunda e terceira eliminatórias do III Festival da Música Popular Brasileira (FMPB), da TV Record, na primeira quinzena de outubro de 1967, como ações isoladas de seus autores-intérpretes e seu pequeno círculo “íntimo”, praticadas com a intenção de ao mesmo tempo angariar capital simbólico e promover mudança no rumo que a produção cancional da posição de maior prestígio no campo vem seguindo.

Nesse primeiro momento, os proponentes do “som universal” estão quase sozinhos. Têm a colaboração do maestro Rogério Duprat, cujo arranjo orquestral é decisivo para a forte impressão provocada por *Domingo no parque*. Os grupos de roque Os Mutantes e

²⁰³ Veloso (1992: 97; 1997: 131-3, 158-60).

²⁰⁴ Veloso (1997: 179-80), Ribeiro (2003: 106), Mello (2003: 195-6).

Beat Boys, que os acompanham, são virtualmente desconhecidos no campo. Alianças artísticas e aspectos de linguagem estética que mais tarde serão ressaltados em relatos sobre o tropicalismo, derivados de leituras de Oswald de Andrade, do cultivo da poesia concreta e da própria aproximação com os concretistas paulistas, tanto quanto comunhão identitária com o teatro de José Celso Martinez Corrêa, tal como esse teatro se configurou a partir da encenação d' *O rei da vela*, e também a proximidade com a arte de Hélio Oiticica e de Rubens Gerchman, estão de fato ausentes na deflagração do “som universal”. Aproximações, encontros e convívios vão se somando e crescendo *depois* do movimento inicial.

O tropicalismo consegue beneficiar-se da fase final do que chamaremos “cultura da discussão”, instaurada pelo CPC, e da respectiva vontade de projeto. Graças a essa cultura – que vários tropicalistas já trazem inculcada do período anterior – viabilizam-se o trânsito e as conversas dos “universais” com atores pertencentes a outros campos, o que serve (i) ao reforço de sua auto-confiança em relação ao que começaram a fazer no Festival e (ii) à capitalização de sua posição. Mas, essa cultura está muito esgarçada em 1967-8. Não é sistemática, não institucionaliza os encontros e discussões nem possui espaços fixos: não é diária, como no tempo cepecista, nem semanal, como no da Feira de Música Popular, nem propicia a reunião de grupos mais numerosos. Sua preservação vem a ser muito dificultada após a instauração do AI-5, pouco mais de um ano após a emergência do “som universal”, e impossibilitada para eles logo a seguir, com a prisão de Caetano e Gil, seguida de seu exílio forçado, e para os principais ocupantes da posição nacional-popular em geral, em vista do exílio voluntário da maior parte deles em 1969-71.

Na fase de emergência do tropicalismo (1967-8), essas interações dependem em vasta medida da disposição dos atores vinculados à posição. É notável o prestígio que eles conseguem acumular, a partir de recurso tornado tão escasso. A audácia dos tropicalistas e, mesmo sem conquistar o primeiro prêmio, seu êxito no Festival atraem o interesse de atores que, mais ou menos vinculados a propostas de arte formalista em seus campos, sentem-se oprimidos pelo predomínio do “conteudismo” da posição nacional-popular. Arma-se então, a partir dos últimos meses de 1967, tênue teia de contatos – que em alguns casos evoluem para relacionamento mais freqüente, como é o caso da aproximação com os concretistas, especialmente Augusto de Campos. Esses aliados exercem especial influência no direcionamento para o experimentalismo de parte da produção da nova estética, com o que a obra cancional dos tropicalistas assume feição de vanguarda e eles testam os limites de aceitabilidade de sua produção. Empreendem, portanto, suas próprias tentativas de aproximação do campo da arte culta, como já haviam feito antes deles, com outros referenciais, Jobim e Vinicius, e que Edu Lobo também vinha se propondo fazer.

Mesmo escrevendo algumas letras em parceria com tropicalistas, não é na canção que os literatos que apóiam o tropicalismo dão sua principal contribuição à capitalização dessa estética: é com manifestações públicas, sobretudo artigos na imprensa e, mais ainda, com o livro *Balanço da bossa*, de Augusto de Campos, que inaugura no calor da hora a série de abordagens valorizadoras do tropicalismo em formato de livro e oriundas de campos mais prestigiosos.

A representação que fazemos da matriz cultural do tropicalismo registra o benefício que advém a essa estética da acumulação de forças dos períodos anteriores, do prestígio cultural já conquistado pelas estéticas que se sucederam na posição de prestígio no campo da música popular: a bossa nova e o nacional-popular. A ocupação de horários televisivos “nobres” pela canção nacional-popular, a partir dos quais os tropicalistas se lançam como tais, também é exemplo dessa capitalização. Da mesma forma, a disposição da imprensa para ouvi-los e mostrá-los reproduz o capital simbólico representado pela conversão da música popular em assunto importante, merecedor de espaços valorizados, inclusive a primeira página, como já ocorria com a bossa nova após a polêmica do fracasso/sucesso da apresentação no Carnegie Hall. A insolência tropicalista alimenta e potencializa aquele capital. Os tropicalistas tiram partido do fascínio que o escândalo e a intriga exercem sobre a mídia. São “midiáticos” *avant la lettre*.

QUADRO 12
Matrizes culturais tropicalista, nacional-popular e da bossa nova

	Meios de difusão & campos de cooperação							
	cs.not.	disco	rádio	tevê	filme	teatro	liter.	filos.
Tropi	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	—
N-P	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx
BN ₁₉₆₂	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	xxx	—

Abastecida por esse acúmulo prévio e pelas forças promocionais desencadeadas pela disposição dos tropicalistas, a cooperação entre a nova música e o disco, o rádio e a televisão é muito forte. Ao fim de 1968, pouco mais de um ano após a emergência do “som universal”, já estão disponíveis elepês de Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes e Rogério Duprat, além do álbum coletivo *Tropicalia ou panis et circencis*. Nara Leão inclui três composições novas de Caetano em seu álbum desse ano. A interpretação, em outras faixas do elepê, de composições recolhidas nos repertórios de Lamartine Babo e Carmen Miranda dos anos 30 permite identificação ao ambiente carnavalesco-debochado da nova estética, fazendo esse disco parecer ampliação do território tropicalista. Claudette Soares inclui quatro composições tropicalistas em seu elepê desse ano. O álbum do *show* de Maria Bethania na boate Barroco soma cinco canções da nova estética. Os tropicalistas desdobram-se na ocupação de espaços, inclusive o estigmatizado programa de Chacrinha, que se diz “pai” de Caetano, dada a declaração pública dos tropicalistas de que seu gaiato estilo circense-televisivo seria uma das inspirações da nova estética.²⁰⁵

Apesar da importância que representa, para o tropicalismo, o espetáculo apresentado na boate Sucata, no Rio de Janeiro, a partir do final de setembro de 1968, as casas noturnas têm papel muito reduzido na projeção da nova estética em 1967-8. Sendo pouco

²⁰⁵ Leão (D1968), Soares (D1968), Bethania (D1968), Visão (1968).

numerosos, os tropicalistas não podem ocupar esse tipo de espaço com a mesma frequência e intensidade que a bossa nova e o nacional-popular chegaram a fazê-lo.

Maior cooperação existe com o cinema. Impulsionada pela fratura promovida por Glauber Rocha em *Terra em transe*, a produção dos cinemanovistas rapidamente assume nova dicção. Sua contribuição direta ao tropicalismo, mediante incorporação de composições suas às respectivas trilhas musicais, não é numerosa. Mas o novo marco de referência e o “ambiente” fílmico que dele resulta parecem “dar razão” à enunciação tropicalista. E exprime-se, por exemplo, em *Copacabana me engana*, longa-metragem de Antonio Carlos Fontoura, cujo título é extraído da composição *Superbacana*, de Caetano. Algo semelhante ocorre com o teatro de José Celso Martinez Corrêa, em que não se dá colaboração direta com os tropicalistas, mas em que os espectadores podem reconhecer comunhão estética.

Com o posterior avanço da contracultura, o sentido da fratura tropicalista obterá certo *status* de manifestação inserida em um corpo de idéias organizadas. Essa entretanto é elaboração tardia em relação ao momento de emergência dessa estética e da produção do seu impacto no campo e no espaço social. Ao contrário, é a aparente ausência de idéias organizadoras dessa estética e explicativas de suas enunciações cancionais um dos fatores de sua força, nesse momento. As enunciações se opõem à “mania danada de ser sério” e à “vontade de ser herói” para entronizar a observação-constatação de um Brasil estilhaçado, inexplicável mas “real”, em todo caso mais real que o Brasil interiorano e sempre à beira da insurreição que a canção nacional-popular amiúde representava em suas enunciações.

Por um momento, a força da proposição “eu vou, eu vou, por que não?” deriva da libertação de “documentos”, “livros” e “fuzis”, assim como se re-encontra na disposição de “ser o superbacana”, com “nada no bolso e nas mãos”. A posterior reabsorção da maior parte dos atores tropicalistas na posição mpb, de que trataremos logo adiante, é facilitada por essa ausência de um corpo de idéias já sedimentado. De certa forma, é como se a estrutura de sentimento inscrita na enunciação tropicalista permanecesse sempre “em suspensão” e, por isso, sua produção cancional ficasse relativamente disponível para engatar-se a outras enunciações.

Cabe, finalmente, comentar as trocas entre o tropicalismo e o roque ingênuo da “jovem guarda”, pelo que oferecem de ampliação do auditório e portanto, até certo ponto, de potencial para capitalização em termos de prestígio, em campo, como o da música popular, em que não é sustentável posição inteiramente votada ao não-comercialismo.

Embora absorvam elementos da estética iê-iê-iê, seria engano pensar que as composições tropicalistas cheguem perto de confundir-se com as dessa outra posição. Esta é caracterizada pela simplicidade da enunciação cancional, pela menor escolaridade e curta ambição cultural de seus ocupantes, pela trivialidade nas intervenções verbais e abstenção do uso da palavra fora da canção e dos estreitos limites das estratégias de vendas – o que impossibilita-os de desenvolver função propriamente intelectual na sociedade, no sentido de “intelectual” que privilegiamos neste estudo, que é o de “meter-se no que não é de sua conta” e dispor-se a emitir opiniões e participar de disputas simbólicas no espaço social.

A despeito de certa popularidade obtida por seus enunciadores – especialmente Caetano Veloso, desde antes de *Alegria, alegria* –²⁰⁶ o tropicalismo, pela complexidade dos códigos em que vaza sua produção, exige mais conhecimento e inteligência do fruidor e tende a assumir caráter de objeto mais propício a práticas de distinção do que o próprio cancionário nacional-popular. Tal caráter é compensado pela disposição desses artistas de imergir na lógica do negócio musical, de não apenas incorrer nas práticas de promoção comercial da música, como de fazê-lo com entusiasmo e espírito de iniciativa, até impregnado em algumas canções.²⁰⁷

E essa disposição promocional, alheia ao *habitus* predominante entre os ocupantes da posição nacional-popular e por eles reconhecida como atributo próprio da posição iê-iê-iê, parece-lhes “comercialismo”, recurso espúrio, indício de capitulação às mesmas forças que consideram responsáveis pela alienação política e cultural do “povo”. Todavia, é preciso relativizar a força desse *habitus* na posição. Vimos acima que Nara Leão e José Carlos Capinam, inequívocos integrantes da posição nacional-popular, criticam em seus pares a pouca disposição para empregar os recursos dos meios de comunicação de massa em benefício da projeção de sua música.²⁰⁸

A aproximação com o iê-iê-iê, se bem que sincera por parte dos atores, serve a esse propósito. Para sermos exatos, os dois parceiros dessa aliança obtêm ganhos. O iê-iê-iê parece ganhar afluente que lhe traz certo prestígio, sob a forma de reconhecimento de sua cidadania, trocas episódicas de repertório, menções elogiosas. O tropicalismo ganha acesso potencial a numeroso auditório. O desenrolar dos acontecimentos parece indicar que é mais consistente o ganho do tropicalismo. A jovial acessibilidade de seus artistas cativa audiência que, como sugerem os versos de Tom Zé em *Complexo de épico*, reagia à “mania danada de ser sério” e, por isso, estava fora do alcance da enunciação nacional-popular. E o iê-iê-iê entra em irremediável decadência a partir dos primeiros meses de 1968, quando, com o casamento de Roberto Carlos e seu afastamento do programa *Jovem Guarda*, esse veículo de privilegiada difusão do repertório da posição roqueira perde consistência e audiência. Os componentes “internacional” e “rebelde”, que o bem-comportado iê-iê-iê brasileiro conseguia de alguma forma representar, passam ao domínio tropicalista, muito mais atualizado que o ingênuo roque brasileiro dessa época.²⁰⁹

8. Depois do exílio, a articulação da MPB

A relação dos tropicalistas com os defensores e praticantes da estética nacional-popular é mais complexa. Ao longo de 1967-8, aprofunda-se a fissura e acumulam-se epi-

²⁰⁶ Caetano já acumula expressiva popularidade, antes do sucesso dessa canção, devido à sua participação em *Esta noite se improvisa*, da TV Record, onde se destaca, junto com Chico Buarque, pelo domínio de amplo repertório cancional, lastreado no que poderíamos chamar de “cultura radiofônica”, e agilidade para trazê-lo à “ponta da língua”, durante as competições de que consiste o programa.

²⁰⁷ V. Favaretto (1979: 23-4) e Visão (1968).

²⁰⁸ Exemplo de seu uso por Nara Leão é a matéria promocional “Nara: mini-saia, meu amor”, em que a cantora se deixa fotografar em numerosas poses, exibindo sua nova coleção de mini-saias recém-trazidas de Londres pela irmã Danuza. *Intervalo*, ano V, n. 217, 5 a 11 mar. 1967, p. 22-3.

²⁰⁹ Análise das razões da decadência do iê-iê-iê nacional encontra-se em Zan (1997: 186-97).

sódios de estranhamento e tensão. Vandr e   o oponente em mais de um deles, desde antes mesmo da primeira apresenta o do “som universal” no festival de 1967. Durante a grava o do primeiro álbum tropicalista de Caetano Veloso, Dori Caymmi, convidado para acompanhá-lo ao violão em *Dora*, composi o de seu pai, deixa o est dio em meio   sessão, sem concluir o trabalho e, segundo o relato de Caetano, sem dar explica o.²¹⁰

Os tropicalistas ferream Chico Buarque seguidamente. Conforme a avalia o de Caetano Veloso, o incontrastável prestígio do autor de *Carolina* “  um empecilho   afirma o do projeto tropicalista”. Um dos episódios mais agudos   o que culmina em artigo de Chico, publicado poucos dias antes do AI-5. Dirigido a Gilberto Gil, sem contudo nome -lo, sintetiza no título a desavença: “nem toda loucura   genial, nem toda lucidez   velha”: entende que os tropicalistas consideram-se geniais e a ele, velho. Em troca, afirma-se lúcido e eles, loucos.²¹¹ Em entrevista concedida em 1970, Chico manifestar  o desagrado com a interpreta o de *Carolina* gravada por Caetano.²¹²

Contudo, essas desavenças são superadas após os exílios. Prevalece, sob a reaproxima o, o entendimento de que divergências estéticas devem ser superadas em benefício da união de todos contra a ditadura e em defesa de seus direitos: o campo continua imantado pela política. Em 1972, Caetano e Chico protagonizam espetáculo musical em Salvador, cuja grava o ao vivo   logo após lançada em disco. Cada um canta composi es suas e do outro, além de interpretarem juntos alguns números.   como um “aviso   praça”, a comunicar e demonstrar que a briga acabou. No ano seguinte, o público toma conhecimento da parceria de composi o entre Chico e Gilberto Gil, em *Cálice*, que eles tentam apresentar em dueto, ao vivo, no Anhembi, São Paulo, enfrentando a censura oficial, que a proibira.

Há nesse início dos anos 70 nova articula o. A cria o dos “discos de bolso” em 1972, série dirigida por Sérgio Ricardo em associa o com o jornal alternativo *O Pasquim*,   expressão dessa articula o. Embora de pequeno acervo e curta dura o, a iniciativa tem alto valor simbólico, porque implica em *reunião*: cada disco – um compacto simples – traz num lado autor-intérprete consagrado e, no outro, um novato ou estreante. São discobatismo. Assim reúnem-se numa edi o o estreante João Bosco, cantando sua *Agnus sei*, e o mais consagrado de todos, Antonio Carlos Jobim, lançando * guas de março*. Noutra, o novato Fagner canta *Mucuripe* e o consagrado Caetano Veloso, *A volta da asa branca*. Além de simbolizar a recep o amistosa da nova gera o de autores-intérpretes pelos representantes das anteriores, os “discos de bolso” sutilmente igualam, como “consagrados” ou “veteranos”, aqueles que, até pouco antes, eram “diferentes”. Pratica-se aí a “arte do encontro” preconizada por Vinícius de Moraes. Cimenta-se a união de todos numa só posi o, a que, depois do terremoto tropicalista, já não faria sentido denominar “bossa nova”. Prevalece na sigla mpb, que não tem autor nem dono, a marca do projeto nacional-popular de origem isebiana e cepecista.

²¹⁰ Veloso (1997: 162, 181-2, 280),

²¹¹ Transcrito em <http://chicobuarque.uol.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm>. Acesso: 10 jun. 2007.

²¹² Transcri o em <<http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>>. Acesso: 10 jun. 2007.

Em 1973, Tom Jobim lança *Matita Perê*. É seu primeiro elepê individual lançado no Brasil. Quando fora para Nova Iorque participar da apresentação no Carnegie Hall, em novembro de 1962, Jobim era compositor e arranjador. Nos Estados Unidos é que iniciara a carreira de intérprete. Lançara ali, de 1963 a 1970, sete álbuns, em sua maioria relançados também no Brasil. Diferente dos elepês americanos, concebidos para aquele mercado, *Matita Perê* tem acento nitidamente mais brasileiro – nos títulos das composições, no canto todo em português, nos temas e no que chamaríamos de sua “ambientação”, para o que contribui especialmente o tratamento roseano da letra da canção-título, sua feição literária e mateira. E é também um disco claramente afastado da entoação bossanovista.

João Gilberto, que voltara em 1971, depois de viver oito anos no exterior sem visitar o Brasil, lança, também em 1973, seu primeiro elepê brasileiro desde 1961. É fiel à entoação bossanovista, que no entanto recebe aí tratamento mais introspectivo e mesmo algo sombrio.

Esses exercícios de coabitação pacífica e até cooperativa prenunciam período em que os compositores vão se articular mais organicamente, para intervir na reformulação do sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais. Nesse projeto, têm que enfrentar os interesses de gravadoras de discos e editoras de música e, para edificar o sistema que almejam, terão que negociar com o governo ditatorial. Dessa nova mobilização participam atores oriundos das diferentes posições que têm se sucedido na posse do padrão de gosto legítimo ou na disputa dessa posse: desde os que vêm de antes da bossa nova, a exemplo de Antonio Carlos Jobim, até os mais novatos, que entraram ou se firmaram no campo após o tropicalismo, como Aldir Blanc, Vitor Martins e Maurício Tapajós, passando por Sérgio Ricardo, Hermínio Bello de Carvalho, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Gutemberg Guarabyra e os tropicalistas, entre muitos outros.

Reeditam mais uma vez o emprego do *savoir faire* assembleísta – instrumento de organização e mobilização. Criam em 1975 a Sombrás – também referida como Sombras –, entidade por meio da qual representam os interesses de todo esse coletivo nos enfrentamentos e negociações que conduzem à organização e gestão do ECAD como entidade centralizadora da arrecadação dos pagamentos pela execução pública de música.²¹³ Na lembrança de um dos principais agitadores desse novo movimento...

“A Sombras fez uma revolução. Logo que declarou seu propósito, deflagrou na área do direito autoral uma agitação tal entre os abutres que voou pena para todo lado. Sua atuação foi implacável e constante durante um bom período. Sua estratégia era a ‘boca no trombone’. Os mesmos artistas [...] agora estavam experimentando o gosto pela luta comum. Havia um prazer na ligação entre pessoas que se identificavam num propósito de transformação que vinha banhar nosso espírito de uma alegria comum e revitalizante, dando sentido aos passos e ao sacrifício de cada um”.²¹⁴

Não é breve essa nova luta modernizadora e organizadora. Apenas em meados dos anos 90 o ECAD passará ao controle dos representantes dessa unidade formada por bossa-

²¹³ Morelli (2000: 305ss), Carvalho (1986: 110-6), Ricardo (1991: 258-61).

²¹⁴ Ricardo (1991: 259-60). Visão crítica encontra-se em Morelli, cit.

novistas, nacionalistas-populares, tropicalistas e pós-tropicalistas e, então, avançará de fato na implementação de seu modelo de gestão e de distribuição dos recursos arrecadados, mais conforme às práticas consagradas internacionalmente.

Esses desdobramentos confirmam que o tropicalismo não apenas não faz “deslizar para o passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados sob o aspecto do grau de legitimidade”²¹⁵ como, em vez disso, incorpora-se aos que os precederam – e juntos recebem os que os sucedem na entrada no campo em busca da posição de prestígio –, para consolidar uma só posição. No plano das enunciações, as parcerias e colaborações entre eles atestam o pertencimento, não precisamente ao mesmo lugar de fala, mas à mesma posição, se concebermos que o núcleo de uma posição é composto por diferentes enunciadores, em relação cooperativa e tensa, e que, ademais, esse núcleo “governa” território habitado por enunciadores que o orbitam.

Nessa posição – composta de diferentes grupos suturados uns aos outros – tanto cabem enunciações mais engajadas politicamente, como ocorre com várias composições de Chico Buarque nos anos 70, quanto outras mais dedicadas à abordagem de questões comportamentais, como ocorre com as dos atores vinculados ao tropicalismo, mas sem que uns e outros estejam impedidos de também enunciar para fora desses respectivos subterritórios discursivos.

²¹⁵ Bourdieu (1992: 184).

CONCLUSÃO: JÁ TEMOS UM PASSADO

Já temos um passado

Supúnhamos ao início desta pesquisa que em torno do objeto, *Brasil*, conseguiríamos reunir as três propostas estéticas – bossa nova, nacional-popular e tropicalismo – numa só formação estético-discursiva, em que as duas últimas poderiam ser caracterizadas como contradições intrínsecas da primeira, conforme a noção foucaultiana correspondente a essa expressão. O que animava essa intenção era a perspectiva de que nas enunciações cancionais pertinentes às três propostas fôssemos encontrar, com certo destaque, abordagens do mesmo objeto: o Brasil.

Todavia, o exame desses objetos cancionais evidenciou encadeamento mais complexo: seria problemático afirmar que o objeto explícito e imediato da canção bossanovista seja o *Brasil*, qualquer que seja a comunidade imaginável sob esse nome.

Em vez de sucessivos deslocamentos do ponto de observação, que, à emergência de cada contradição intrínseca, iluminariam outros ângulos desse objeto, encontramos ampliações dele. Em parcela amplamente majoritária da produção da bossa nova, aquilo que chamamos de espaço cancional – referências sociais explicitamente inscritas na canção, com as quais, pelo só fato de enunciá-las, a canção se põe em comunhão, tensa ou pacífica – apresenta-se de tal forma reduzido que nos ocorreu de metaforicamente considerá-lo estreita faixa litorânea, na qual os atores bossanovistas se põem de costas para o continente cultural potencialmente constituinte de *Brasil*.

A canção nacional-popular, por sua vez, não reexamina essa faixa litorânea em busca de aspectos não percebidos pela bossa nova. Antes parece negá-la. O trinômio d’o amor, do sorriso e da flor é fustigado e escorraçado da posição de prestígio. A *praia*, é verdade, permanece, embora desvalorizada em face do *morro* e do *sertão*. Em vez de espaço de júbilo e fruções prazerosas do enunciador, essa praia que permanece torna-se lugar de trabalho do pescador artesanal, mas já não se trata de Copacabana, Ipanema ou Leblon. Ainda assim, fosse apenas essa a mudança no desenho do objeto cancional e poderíamos decerto pleitear em sua inteireza a aplicabilidade restrita do conceito de Foucault, invocando *praia* como categoria de apreensão do mundo.

Contudo, ocorre bem mais que isso. Vasto território parece abrir-se à canção nacional-popular, em direção ao interior rural e, no meio urbano, em direção à favela, à feira, à praça, à avenida e outros lugares. O dia da bossa nova, que é sempre o dia presente ou no máximo o ontem recente, dá lugar ao dominante “dia que virá”. Os estados íntimos prevaletentes no lirismo bossanovista cedem vez às estórias com personagens.

O tropicalismo, por sua vez, sem voltar à praia, desvaloriza todo o interior sertanejo em benefício do espaço urbano mais atualizado e habitado por objetos próprios da cultura de massa de feição ou origem internacional. Mas, não ignora a bossa nova nem a canção nacional-popular. Toma-as, especialmente a última, para objeto privilegiado de sua atenção. Glosa-as em chave crítica e até esmera-se em

escarnecer delas. Nesse seu movimento, sim, encontramos as características prescritas para a contradição intrínseca.

Todavia, também vimos as dificuldades dos próprios atores nacionais-populares em, mesmo havendo aparentemente rompido com a estética que aqui caracterizamos sob o termo *bossa nova*, abrir mão de usar esse rótulo em suas auto-classificações até 1966, inclusive. Como conciliam isso que nos parece incoerência? Certamente, não é pela permanência do objeto (tema) das canções, nem pelo que chamamos de espaço cancional, que eles identificam o que estão fazendo em 1966 àquilo que João Gilberto e outros faziam até 1962 e que João, sob lamento de seus admiradores, continua fazendo no exterior.

Os elementos de identidade que conseguimos recolher são de outra ordem.

A canção nacional-popular preserva a rejeição da bossa nova ao sentimentalismo, à dramatização exagerada da relação amorosa. Mantém a recusa de noções como *desprezo*, *culpa*, *castigo* e *vingança* no trato desse tema. Não há *crime* na canção nacional-popular, assim como não havia na bossa nova. Ambas recusam a *saudade*, porque a ambas desinteressa o passado. O interesse nacional-popular pela tradição é musical e exploratório, não é sentimental. Se a estética nacional-popular volta a dramatizar a enunciação do canto, não repete a entoação anterior à bossa nova, pois o drama que a atrai é o social, não o sentimental.

Portanto, continua a operar, sob a estética nacional-popular, o mais poderoso fator de *modernização da letra* das canções, que é também onde se expressa a nova estrutura de sentimento no que se refere às relações afetivas nos estratos socialmente mais capitalizados da classe média: elevação do patamar da vergonha e a correspondente contenção da expressão dos sentimentos pessoais, espinha dorsal da idéia de distinção em Norbert Elias. A força da canção de amor, nessa formação social, trabalha em favor de tal continuidade.

Também é mantido o compromisso com a *modernização musical*, que se exprime na harmonia complexa – os “acordes dissonantes” – e que amiúde põe o artista nacional-popular em contato com elementos da linguagem jazzística. Por conta do florescimento da vertente instrumental da bossa nova, que conduz, em suas manifestações mais radicais, ao *samba-jazz*, contemporâneo da estética nacional-popular, os elementos jazzísticos às vezes se fazem até mais explícitos em sua enunciação do que haviam sido na de João Gilberto.

Esse compromisso de modernização musical encontra seu eixo de realização e seu parâmetro na obra de Antonio Carlos Jobim – principalmente harmonia e melodia –, a que se referem com admiração os demais atores. Isso vimos nas entrevistas conduzidas por Homem de Mello, tomadas na época em que tropicalistas e nacionais-populares se enfrentavam. Nelas, Jobim foi o “pai fundador” mais reconhecido. O mesmo vimos no entusiasmo com que Edu Lobo, possivelmente o compositor musicalmente mais ambicioso e mais bem-sucedido na estética nacional-popular, se

refere às conquistas de Jobim, que teriam proporcionado à “nossa música um salto de mil anos”.

Embora, como entoação predominante, desliguem-se dos estritos termos do estilo interpretativo de João Gilberto e saibam que o fazem, vimos que continuam reconhecendo no inventor da “batida” e do respectivo estilo entonacional um dos principais fundadores da modernidade na música popular brasileira, a quem portanto devem e prestam reverência. João é “um capítulo à parte” e “o sujeito mais musical que tem aí”, conforme as palavras do jovem Chico Buarque, igualmente corroboradas nas entrevistas conduzidas por Homem de Mello.

É preciso também considerar a atuação de Vinicius de Moraes, que promove e vivencia, em posição de destaque, a transição da bossa nova para o nacional-popular, investindo nessa passagem seu elevado estoque de capital simbólico para preservar a identidade entre os dois partidos estéticos. Para os que atuam no campo é bastante aceitável a proposição segundo a qual, se o autor da letra de *Zambi no açoite*, primeira canção a sair da encenação de *Arena conta Zumbi* para ganhar os discos e as rádios, é o mesmo de *Chega de saudade* e *Brigas nunca mais*, e se é um dos pais fundadores da bossa nova, então as três composições são bossa nova, tanto quanto as maneiras diferentes em que uma e outras pedem para ser entoadas. Daí decorrem tentativas de definir o nacional-popular com expressões como “bossa-nova-nova” (Vinicius) e “bossa nova nacionalista” (Lins e Barros).

Pode-se dizer que no compromisso com a modernização da canção está subsumido igual compromisso – ou forte desejo – de modernização do país, de superação de seu subdesenvolvimento? Há reciprocidade entre uma e outra modernização?

Vimos que essa idéia aparece com clareza em fala de Antonio Carlos Jobim, em novembro de 1962, às vésperas de embarcar para Nova Iorque, isto é, no momento em que se colocava para ele, muito concretamente, a questão sobre como deveria apresentar-se diante de platéia estrangeira, moderna e cosmopolita. Ali, Jobim propunha a analogia entre a nova música e a indústria, em contraposição com a música anterior, análoga à agricultura. “Já não vamos tentar ‘vender’ o aspecto exótico, do café e do carnaval. Já *não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento*”, diz ele explicando sua “missão” no Carnegie Hall.

Mais adiante, vimos Nara Leão, que se sente “participante”, deplorar a instauração do regime militar, que para ela implicava em “muitos anos de *subdesenvolvimento* para o país”. Esses atores parecem portanto convictos de que a modernização da música popular é sua parte na tarefa geral de superação do subdesenvolvimento do país, ainda que possam não ser todos eles defensores do mesmo programa de desenvolvimento para o país nem recorram às mesmas receitas de composição e entoação cancional.

Em benefício dessa idéia chama a atenção a recusa de todos à cantiga caipira, que significa “roça” e atraso. A entoação caipira parece ser o interdito absoluto, nas três

estéticas: o indizível, aquilo com que não se pode estabelecer relação, nem mesmo de crítica. Vimos que Aloysio de Oliveira recorre a essa entoação uma vez, mas sob secreto disfarce, só revelado mais de 40 anos após a gravação, como se fora segredo de Estado, e já estando mortos todos os participantes da brincadeira.

No programa nacional-popular, parece cabível e até virtuoso explorar as potencialidades da viola caipira, mas jamais adotar a entoação “caricata” dos que usualmente a empregam. Os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, em suas numerosas provocações dirigidas à noção de bom gosto prevalecente na estética nacional-popular, ridicularizam a *Carolina*, namoram o iê-iê-iê, “filiam-se” ao deboche circense-televisivo de Chacrinha, menoscabam o folclore, imitam parodicamente a empostação de cantores sentimentais, mas o menos longe que chegam do caipira é a interpretação de Caetano Veloso para o dramalhão de *Coração materno*, original da lavra do carioca Vicente Celestino, filho de imigrantes calabreses cuja carreira desenvolvera-se no teatro de revistas e no rádio.

Em torno, portanto, da modernização da música popular e das aspirações de modernização urbanizadora do país, bem como do correspondente avanço do “processo civilizatório” de contenção na expressão dos sentimentos, constrói-se, imantada pela vontade de distinção, a formação estético-discursiva que estudamos, observada desde a posição de maior prestígio artístico. Esses são os elementos que constituem o “horizonte apreciativo” que cerca e impregna suas enunciações cancionais.

Da permanência dessa formação, desdobrada em suas contradições intrínsecas, não decorre necessariamente, todavia, a capitalização política de alguns de seus enunciadores. Trata-se aí de outro processo, alheio ao primeiro. Para compreendê-lo, é preciso trabalhar com a noção de matriz cultural e explorar os processos que ela permite compreender, no momento histórico abordado.

A noção de matriz cultural serve à explicação do processo de capitalização simbólica da música popular, necessária à acumulação de prestígio em face de outros campos artísticos e culturais que, na escala de prestígio social até então prevalecente, situam-se hierarquicamente acima dela. No período estudado, a canção popular vinculada à posição de maior prestígio alcança *status* semi-erudito e passa a desempenhar socialmente o papel que, noutras formações sociais, foi cumprido pela música chamada *clássica*.

Operando com a noção de matriz cultural, verificamos o quanto o convívio intelectual produtivo de autores de canções com artistas de outros campos – especialmente teatro e cinema, mas também literatura – deu ensejo à sua preparação para realizações intelectuais mais ambiciosas. Não se trata apenas do prestígio visível, mas da qualificação intelectual que confere consistência a esse prestígio.

A posição da bossa nova já haurira notável prestígio, a partir da intervenção de Vinicius de Moraes. Pensemos em seu *Orfeu da Conceição*, nas parcerias composicionais mais ambiciosas com Jobim, que as aproximam do *lied* – do que dá testemunho a tessitura

ampliada de várias delas. Pensemos ainda na *Sinfonia da Alvorada* e nas palestras universitárias em que, já na passagem da bossa nova para a emergência do programa nacional-popular, Vinicius se faz acompanhar por Baden Powell.

Há então certo “enobrecimento” da posição que postula o monopólio do gosto legítimo no campo da música popular. Ela se qualifica perante jovens de classe média cuja origem social e percurso já feito, em 1961-5, apontam seu caminho, nas décadas vindouras, para a conquista de posições socialmente capitalizadas em diferentes áreas de atuação. Essa juventude, formada sob a cultura do consumo cultural, terá como seus tanto a entoação musical absorvida nos anos formativos, quanto os principais enunciadores dessa música. E, por exemplo, comprará seus discos, freqüentará seus espetáculos, exprimirá nas interações sociais a admiração que a eles vota.

Não estariam os jovens de 1961-5 em princípio designados para cumprir carreira na música popular. Mas a qualificação da posição de prestígio no respectivo campo – capital simbólico acumulado, reconhecido pela jovem audiência em que ressoa – atrai alguns deles para a profissionalização na música, quando não é o próprio Vinicius que, pessoalmente, se incumbe de incentivá-los, como vimos nos casos de Francis Hime e Edu Lobo.

O CPC, que começa a existir a partir da encenação de uma peça teatral de propósitos didáticos e da realização de um curso de história da filosofia, logo descobre na canção popular e na colaboração desta com a dramaturgia eficaz instrumento de apoio à administração de conteúdos políticos a platéias estudantis, bem como de agitação e propaganda ideológica. A canção popular politizada torna-se então “matéria” das “aulas” dessa universidade “paralela” ou “substituta”.

Na multidisciplinaridade do CPC é construída a possibilidade de formação de matriz cultural poderosa, na qual atores inscritos em diferentes campos especializados da cultura e da arte cooperam intensivamente sob orientação político-filosófica provida por intelectuais e artistas comunistas.

Vem daí, da experiência cepecista e de suas fontes, inclusive a isebiana, também ela sob influxo de intelectuais marxistas, a extraordinária força, em potência, da matriz cultural nacional-popular, com seus componentes antiimperialista e revolucionário ou reformista. E o que faz essa força despertar de seu estado de potencialidade, para que atue não mais em auditórios estudantis, e sim perante audiências relativamente ampliadas, é o autoritarismo do regime militar.

O regime burocrático-autoritário instaurado em abril de 1964 não dispõe de ideologia mobilizadora nem, portanto, é capaz de formular política afirmativa para o setor cultural. Em vez disso, institui-se em confronto com a atividade intelectual desde os primeiros dias, conforme denuncia Alceu Amoroso Lima, que para qualificar a atuação dos agentes do regime nesse setor propõe a expressão “terrorismo cultural”. Intelectuais cepecistas estão entre os primeiros a organizar o enfrentamento político-cultural da nova

ordem, o que se corporifica no muito bem-sucedido espetáculo *Opinião*, logo seguido de outros na mesma linha, igualmente exitosos.

A esses somam-se as produções também teatrais-musicais do grupo cultural e ideologicamente muito próximo, o Arena de São Paulo, do qual, aliás, o CPC fora em parte um desdobramento. A presteza desses ex-cepecistas baseia-se no seu atendimento a três requisitos: têm programa, disposição e competência. O êxito reiterado de seus espetáculos perante a renitente “platéia-cúmplice” alimenta nesta o *habitus* de consumo cultural politicamente engajado.

A partir dessa reação e de outras, como, por exemplo, a edição da *Revista Civilização Brasileira*, também controlada por comunistas, organiza-se a oposição de todo o setor cultural ao regime autoritário. Roberto Schwarz registrou o paradoxo: em 1964-8, tinha-se no Brasil uma ordem política autoritária, controlada pela direita, e domínio hegemônico da esquerda no campo cultural.

O que cumpre extrair daí são duas conseqüências. Em primeiro lugar, temos a transferência de poder do campo da política para o campo cultural. Isto é, uma vez impostos cerceamentos autoritários à expressão, no campo do poder político, de forças sociais politicamente organizadas, elas continuam a fazer política, mas por outros meios. A parcela, mesmo minoritária, da força impedida de exprimir-se no campo da política procura outras instâncias para atuar. No período 1964-8, ademais do PCB e outras agremiações não acolhidas na ordem partidária vigente, há também os numerosos políticos cassados e outros que, até havendo participado da conspiração golpista e contribuído para a relativa legitimação do governo autoritário na primeira hora, vão sendo empurrados para a oposição pela dinâmica do novo sistema de poder.

O crescimento desse contingente de políticos profissionais, até há pouco legitimados pelo voto popular e agora autoritariamente proscritos ou isolados pela dinâmica do regime, e especialmente suas articulações para tentar retomar o acesso ao poder geram energias, animam expectativas, encorajam manifestações. Os campos artísticos e culturais podem absorver parte dessa energia, isto é, dessa força.

Se líderes políticos importantes estão no exílio e a circulação de sua palavra está proibida, se os políticos profissionais que seguem sua liderança e articulam em seu nome vão sendo paulatinamente impedidos de atuar no campo político, outros falam por eles, noutros campos e em termos próprios desses campos, já agora porém impregnados de códigos e relações de oposição oriundos do campo da política. Fazem-no, por exemplo, entoando canções de protesto, com o que obtêm crescente ressonância em platéia ampliada pelas frustrações produzidas pelo autoritarismo. E assim esses artistas reproduzem e ampliam o poder simbólico da posição que ocupam no campo.

Em segundo lugar, e mais duradouro: se é nessa etapa histórica que está se consolidando nova formação estético-discursiva, essas forças impedidas de atuar ou muito cerceadas em sua atuação no campo da política deixarão impressa sua marca na formação estético-discursiva que se consolida.

Esse é o paradoxo de Schwarz, ampliado. Pois a hegemonia cultural de esquerda, no caso da posição de prestígio do campo da música popular, não se extingue com o aprofundamento do autoritarismo de direita ao final de 1968: prolonga-se pelas décadas seguintes. Mesmo depois de restaurada a democracia política, os integrantes da posição alinhar-se-ão à esquerda nos confrontos eleitorais. Quando nesses confrontos se opuserem duas forças oriundas da antiga aliança de esquerda, ainda assim a candidatura situada mais à esquerda arrebatará o apoio amplamente majoritário dos habitantes dessa posição. E, o que mais importa para nosso estudo, significativa parcela de suas enunciações cancionais renovará durante décadas o posicionamento de contestação política da ordem conservadora.

Alguns ocupantes dessa posição de maior prestígio artístico no campo, (i) porque vêm desse processo de capitalização política da música popular, (ii) porque reúnem em si mais disposição e competência para o exercício da palavra em público e (iii) porque se formaram em fase histórica em que todos eram encorajados a tomar posição em face das questões políticas, exercerão com mais desenvoltura que outros o papel de intelectuais públicos. Eles estão, por assim dizer, na ponta visível de encadeamento que vem das mobilizações estudantis do final dos anos 50 e da valorização social do campo da música popular desde a bossa nova, passa pelo ISEB e CPC, pela cultura da discussão e seu corolário, o prazer da palavra, e pela imantação política do seu campo de atuação.

O tropicalismo procurou deliberadamente o elemento reconhecido como estrangeiro para incorporar estrepitosamente às suas canções e aos respectivos arranjos. Mas disso não resultou repertório capaz de ser reconhecido como seu por platéias de outros países. O tropicalismo quase se pode dizer que foi mais atitude do que música. Atitudes são muito mais fincadas no seu tempo e lugar do que canções: diferente destas, não podem ser “adaptadas”, “arranjadas”, “transpostas” de uma “tonalidade” para outra. Na medida em que a atitude serviu aos tropicalistas para marcar posição no campo e ampliar o espectro de dizibilidades da posição mpb, bem como sua faixa de ressonância no espaço social, a incorporação do elemento estrangeiro funcionou antropofagicamente.

A bossa nova incorporou o elemento estrangeiro a sua entoação. Se distinguirmos, como foi praxe no campo, entre bossa nova mais jazzística – principalmente instrumental – e bossa nova mais cancional, isto é, se separarmos samba-jazz de bossa nova, ouviremos que a incorporação do elemento jazzístico na segunda é mais discreto – e a síntese alcançada, mais orgânica – do que o roque no tropicalismo. Os bossanovistas quiseram inovar, mas não se propunham a chocar ou escandalizar. Ao contrário, sua arte era da discrição.

Não obstante o equilíbrio estético da síntese que alcançaram, entre samba e jazz, seu repertório e até sua entoação mostraram ser de assimilação relativamente fácil no exterior. Impulsionada no campo musical norte-americano por numerosos instrumentistas e alguns cantores, bem como pela insistência de João Gilberto em reiterar seu estilo, e apoiada por críticos-propagandistas como Leonard Feather, que promovia o “artigo genuíno”, a entoação bossanovista pôde ser preservada na América contra a

tendência de erosão, que Mister Eco açoitava em sua crítica ao disco de Stan Getz e Charlie Byrd que pela primeira vez colocou essa estética na parada de sucessos dos Estados Unidos.

Das três estéticas que compõem o objeto deste estudo, apenas a nacional-popular viceja sob orientação de comunistas e incorpora o matiz revolucionário ou reformista e o caráter antiimperialista, a cuja entoação, como vimos, não são estranhos elementos de linguagem musical hauridos no *jazz* norte-americano. Em não poucas de suas enunciações, a estética do programa nacional-popular acabou por mostrar-se menos radicalmente sertaneja ou “folclórica” do que em geral se acreditou em sua época.

O fato de haver sido a mais forte das três, em termos matriciais, permite-lhe sobreviver, como notável rudimento, no inconformismo de esquerda predominante entre os artistas brasileiros que habitam a posição de prestígio no campo da música popular e a continuar a expressar-se em enunciações cancionais eivadas de crítica social, embora em frequência descendente.

Esse é outro aspecto paradoxal do fenômeno estudado. O gene comunista – palavra freqüentemente substituída por “socialista”, nas práticas discursivas a partir dos anos 80 – deixa sua marca em não desprezível parcela do corpo cancional criado pelos artistas que têm habitado a posição de prestígio no campo da música popular desde os anos 60. Parte do trabalho desses cancionistas dedicou-se a conformar o que se poderia denominar, imprecisamente, “identidade cultural brasileira”. Constituíram o repertório cancional no qual se reconhece o estrato social brasileiro culturalmente capitalizado.

Na literatura marxista, esse tipo de feito é em princípio atribuído às classes dominantes em cada formação social. “Funcionários” intelectuais de classe, amiúde recrutados nos estratos médios, elaboram e organizam os objetos culturais, à feição dos que os comissionam. Esse corpo de objetos culturais organizados constitui uma “identidade cultural” aplicável a dominantes e dominados. A identidade assim forjada é aproximada à “tradição”, pois o trabalho intelectual inclui a re-escrita da história. E a “tradição” é assim fabricada no interesse da classe que domina e como instrumento de reprodução da dominação, eis que serve para ser invocada em benefício da preservação do *status quo*.

Entretanto, seria problemático atribuir ao conjunto do trabalho desses autores e intérpretes de música popular o caráter de cultura das classes dominantes, seja qual for o composto de segmentos que queiramos reunir nesse bloco: latifúndio tradicional, grande propriedade rural capitalista, capital industrial subsidiário de – ou associado a – grandes conglomerados estrangeiros, plutocracia financeira, grande comércio de importação e exportação, monopólios privados exploradores de serviços públicos etc.

A atuação dos artistas-intelectuais que abordamos se dá no marco da comunicação massificada e dos aparatos que lhe são próprios. A existência desse aparato corresponde à formação do público urbano, suficientemente numeroso para demandar entretenimento em bases economicamente sustentáveis. Os principais autores e intérpretes de que

tratamos, à exceção de Vinicius de Moraes e Geraldo Vandré, que foram funcionários públicos, vivem do próprio trabalho, sem vínculo empregatício estável. Antonio Carlos Jobim, que nos anos 50 desenvolveu carreira em emissora de rádio, editora de música, tevê e gravadoras de discos, a partir de 1960 deixou esse tipo de vínculo.

Sustentam-se, em suma, do que conseguem obter na relação com o público, relação que, mesmo mediada por emissoras de tevê, gravadoras, casas de espetáculos e editoras de música, é sempre muito próxima. Os autores não são apenas compositores, são também intérpretes da própria obra. Nos auditórios e palcos, colhem a reação direta das platéias. Pode-se dizer então que são sustentados por setores da classe média, da qual provêm e cuja estrutura de sentimento ressoam e fazem ressoar, em diálogo contínuo. Esses autores e seus principais intérpretes elaboraram, na vertente musical, aquilo que Ortiz denominou “moderna tradição brasileira”.

APÊNDICE ESTATÍSTICO

Apêndice estatístico

Para melhor compreender como se dava a fruição de música popular no Brasil em 1958-68 – ou, mais especificamente, compreender como brasileiros e brasileiras tinham acesso à música –, seria oportuno dispor de dados estatísticos confiáveis sobre as formas de contato do ouvinte com os meios pelos quais a música era apresentada. Quanto ao público, seria adequado segmentá-lo por classe social, grau de escolaridade, sexo, faixa etária, região, localização do domicílio – discernindo (i) entre urbano e rural e, no caso dos domicílios urbanos, também (ii) entre cidades de diferentes portes. Uma investigação completa começaria identificando grupos expostos principalmente às apresentações de música ao vivo e outros mais expostos à reprodução de música gravada.

Mas, não dispomos desses dados. Ao longo do séc. XX, o IBGE, em seus censos, pesquisas nacionais por amostragem de domicílios e demais levantamentos sistematizados em relatórios e anuários estatísticos, cuidou de verificar a presença de rádio e televisão nos domicílios – o que é útil para nosso propósito –, mas raramente dirigiu seu olhar para a posse de toca-discos. Formou séries estatísticas sobre número de títulos e tiragens de jornais e livros, mas não fez o mesmo quanto aos discos. Contou os livros reunidos em bibliotecas, mas não viu discotecas, exceto as de emissoras de rádio, só que por pouco tempo. Contou as telas expostas em museus e em salões de belas artes, identificando o sexo e a nacionalidade dos autores – distinguindo-os entre brasileiros e estrangeiros –, mas jamais contou os discos lançados ou os fonogramas gravados, nacionais ou estrangeiros. Durante longo período, contou anualmente os espectadores cinematográficos; algumas vezes contou até mesmo os visitantes de aquários públicos do Rio de Janeiro, o que nos permite saber que, em fevereiro de 1937, os peixes marítimos receberam a visita de 1311 menores de idade, no que foram amplamente batidos pelos peixes fluviais, nesse mês visitados por 2313 jovens e crianças. Mas não contou em momento algum os freqüentadores dos programas musicais de auditórios radiofônicos.

Devido a esse clamoroso silêncio da mais importante fonte oficial de informações estatísticas, a pesquisa acadêmica vê-se obrigada a recorrer a outras fontes, nem sempre consistentes, para tentar compreender os fenômenos sociais relacionados à música no Brasil. Uma exceção é o minucioso levantamento da discografia brasileira em 78 rotações, empreendido quase todo às próprias expensas por quatro pesquisadores independentes – Alcino Santos, Grácio Barbalho, Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) e Jairo Severiano –, com o apoio, na fase de conclusão, do Ministério da Educação e Cultura e da Funarte. O catálogo resultante desse trabalho, com as lacunas inevitáveis numa primeira edição (não houve outra), pode hoje ser consultado no sítio virtual da Fundação Joaquim Nabuco.¹ O que mais se aproxima desse esforço, no tocante à discografia em microsulco e em discos compactos digitais, é a catalogação promovida pelo Instituto Memória Musical Brasileira, sob a direção de Silvio Julio Ribeiro.²

¹ V. <<http://www.fundaj.gov.br/isis/disco.html>>. A obra em 5 volumes foi publicada pela Funarte em 1982.

² A catalogação do IMMUB encontra-se no instável sítio <<http://www.memoriamusical.com.br/index.asp>>.

Para formar noção da produção e venda de discos, a academia amiúde recorre, *faute de mieux*, à Associação Brasileira dos Produtores de Discos. O Quadro 1 transcreve dados aí obtidos em diferentes momentos por três estudiosos: Renato Ortiz, Enor Paiano e Marcia Tosta Dias.³

Quadro 1

Venda de discos de vinil, segundo a ABPD, conforme informado em três fontes intermediárias								
Em 1.000								
Ano	Compactos Simples		Compactos Duplos			Elepês		
	Ortiz	Paiano	Ortiz	Paiano	Dias ⁴	Ortiz	Paiano	Dias
1966	–	3.600	–	1.450	–	–	3.800	–
1967	–	4.000	–	1.650	–	–	4.470	–
1968	–	5.370	–	2.440	–	–	6.880	–
1969	–	6.700	–	2.330	11.067	–	6.700	6.858
1970	–	7.350	–	2.000	–	–	7.300	–
1971	–	8.600	–	2.400	–	–	8.700	–
1972	9.900	9.900	2.500	2.600	–	11.700	11.600	–
1973	10.100	10.100	3.200	3.200	–	15.000	15.300	–
1974	8.200	8.300	3.500	3.600	–	16.000	16.200	–
1975	8.100	8.100	5.000	5.000	13.213	16.900	17.000	16.995
1976	10.300	10.300	–	7.100	7.100	–	24.000	24.000
1979	12.163	–	5.889	–	17.372	39.252	–	38.252
1981	–	–	–	–	11.360	–	–	28.170
1985	–	–	–	–	4.208	–	–	32.578
1989	–	–	–	–	89,7	–	–	56.724

A informação sobre venda de discos é insuficiente para avaliar-se quão disseminado está o hábito de adquiri-los. Além dessa limitação, observa-se nesse conjunto de números, em primeiro lugar, que é comum a prática de “arredondamento” dos valores, a qual aparentemente atinge até 51 dos 63 números reunidos (81%). Em cerca de metade da amostra, o arredondamento pode haver apagado diferenças da ordem de 10^4 . E, em 9 casos (14%), a eliminação de diferenças pode ter alcançado a ordem de grandeza de 10^5 . O que importa aí não são somente as diferenças produzidas nesses arredondamentos, mas, talvez principalmente, a atitude neles implícita de não prezar a exatidão. É possível que isso ex-

³ Ortiz (1989: 127), Paiano (1994: 219), Dias (2000: 56).

⁴ Marcia Tosta Dias preferiu somar, num só dado, as vendas de compactos simples e de duplos e aparentemente o fez sem ponderar as quantidades desses itens desiguais. Portanto, comparamos seu valor com a soma dos valores dos dois tipos de compactos apresentadas pelos outros pesquisadores. Exemplo: para 1969, Ortiz informa 9.030 mil compactos (6,7 + 2,33 milhões), ao passo que Dias informa 11.067 mil.

plique ao menos parcialmente as diferenças encontradas pelos pesquisadores ao tratarem dos mesmos fenômenos. Nas 21 ocorrências de dupla menção ao mesmo fenômeno, há 9 casos de exata coincidência (identificados pela cor verde) e 12 de discrepância (destacados em vermelho).⁵ Nestes últimos, as diferenças são quase sempre estatisticamente pequenas ou mesmo desprezíveis (0,5 a 4,0%, sempre calculadas sobre o menor número), mas há um caso muito exorbitante, em que a variação do maior número sobre o menor chega a 22,6% (venda de compactos em 1969).

Porém, ainda mais importantes, em perspectiva crítica, parecem ser certas variações entre os anos, que *requereriam explicação adicional*. Primeiro, vejamos a queda na venda de compactos duplos de 1968 até 1970, da ordem de 18%, num momento em que a economia brasileira começava seu período de “milagre”, o crédito ao consumidor se ampliava e, importantíssimo, as vendas dos outros itens desse mesmo mercado, segundo a mesma fonte primária, estavam subindo (compactos simples, 36,9%; elepês, 6,1%). Poder-se-ia pensar que, por alguma razão, as gravadoras houvessem adotado em bloco a política de reduzir a oferta de compactos duplos. Porém, como vimos no terceiro capítulo desta tese, pode ser ingênuo supor que todas as grandes gravadoras sigam exatamente a mesma política em determinado momento.

Em segundo, há o elevado aumento – de 41,2% – na venda de elepês em apenas um ano, de 1975 para 1976, a qual não se pode associar a qualquer alteração quantitativamente comparável, na conjuntura social e econômica. Em terceiro, nesse mesmo período, há também o aumento da venda de compactos duplos em 42%. Esse não é mais o auge do período do “milagre” econômico, que transcorreu sobretudo em 1968-73, quando as elevadas taxas de crescimento do produto interno bruto foram acompanhadas de inflação descendente.

Em quarto lugar, vê-se a ampliação das vendas de elepês à taxa geométrica anual de 14,6%, entre 1985 e 1989, período de inflação extremamente elevada, crescimento econômico pífio e provável aumento da concentração da renda e da riqueza, apesar do hiato de cerca de 10 meses em que vigorou de fato o Plano Cruzado, em 1986. Se supusermos crescimento do mercado de elepês da ordem de 5% ao ano, em 1988 e 1989, e de 8% em 1987 (este último número aqui adotado como repercussão ainda positiva da distribuição de renda promovida durante o Plano Cruzado), mesmo assim, para perfazer o aumento total das vendas no quadriênio 1985-9, teria sido necessário o incremento de 46,2% das vendas em 1986. E em princípio esse parece ser número exagerado, mesmo considerando-se que é o disco item de elevada elasticidade de demanda em função da renda e levando-se em conta a euforia consumista dos primeiros meses de vigência da estabilidade forçada de preços.

Em suma, todas essas variações podem ter boas explicações, capazes de demonstrar que as dúvidas ora suscitadas não passam de prenoções equivocadas. Apenas seria preciso encontrar tais explicações. Até então, certamente por falta de dados numéricos mais consistentes e, sobretudo, de explicações fornecidas pela própria indústria para melhor qualificar

⁵ Parece provável que a diferença entre os dados de Ortiz e Dias para a venda de elepês em 1979 deva-se a falha de transcrição. Se assim for, as discrepâncias respondem por 11 dos 21 casos de coincidência do fenômeno retratado.

seus dados, os textos existentes têm se concentrado em sublinhar o elevado crescimento do mercado de discos no Brasil, a partir do final dos anos 60.

A possível contribuição deste trabalho à compreensão de como se dava o consumo de música entre os brasileiros nos anos 1960 admirará, então, de preferirmos trabalhar com dados indiretos, fornecidos pelo IBGE. Um dos conjuntos de dados providos por essa fonte está nos relatórios da Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílios realizada em 1972, na qual foi averiguada a posse de “radiovitrola ou eletrola” – feito extraordinário na série das PNADs –, além da posse de itens habituais nessas pesquisas, como aparelhos receptores de rádio e televisão, entre outros. Embora situada cronologicamente fora do período que constitui o objeto de nossa investigação, a PNAD de 1972 fornece-nos indícios interessantes sobre possíveis tendências do mercado fonográfico no período imediatamente anterior à sua realização e no próprio momento em que foi realizada. O fato de esse item estar ausente dos questionários das demais PNADs, e de portanto não integrar série histórica sobre o mesmo fenômeno, certamente limita sua utilidade e até mesmo dificulta a interpretação dos dados coligidos. Entretanto, é o que temos; cumpre tentar extrair daí, senão uma impossível conclusão sólida, pelo menos algumas hipóteses de boa estrutura.

Antes de entrarmos no exame desses dados, parece conveniente situar o retrato estatístico da população brasileira, chamando a atenção para a assincronia do desenvolvimento entre as diferentes regiões do país. Até o advento do emprego do transistor em aparelhos de reprodução sonora, na segunda metade dos anos 50, a energia necessária ao funcionamento desse tipo de aparelho vinha quase sempre de redes públicas de energia elétrica. As exceções a essa regra seriam os ouvintes que dispusessem de geradores próprios – como deve ter sido o caso da “bodega do Tozinho” nas cercanias da Garanhuns de 1950 – ou de baterias recarregáveis, como as de veículos automotores e assemelhadas. As redes públicas de energia atendiam antes as cidades de maior porte e de economia mais dinâmica do que as menores ou de economia estagnada. Por isso, uma recapitulação, a traços largos, do processo de urbanização e de eletrificação pode ser-nos útil.

Os dados sumarizados no Quadro 2 (próxima página), que reúne os oito estados mais populosos (em 1970), permitem-nos ver que o processo brasileiro de urbanização é cronologicamente bastante desigual e que essa desigualdade está associada a mais de um fator. Em São Paulo, a urbanização acompanha a industrialização, que é aí mais extensa e precoce que em qualquer outra parte do país. Há informação de que o valor da produção industrial paulista ultrapassou o de sua produção agrícola já em 1932. Para o país como um todo, o PIB da indústria de transformação só ultrapassa o da agropecuária em 1956.⁶ No Rio de Janeiro, que inclui o antigo Distrito Federal e sua sucessora Guanabara, tanto há o processo de industrialização quanto o desenvolvimento do setor de serviços integrante da – ou vinculado à – função governamental da antiga sede do governo do país.

Tomado em seu conjunto, o Estado do Rio está, nesse período, sempre uma ou duas décadas “à frente” do Estado de São Paulo em termos de percentual de urbanização da po-

⁶ Capelato & Prado (1980: 84), para a informação referente a S. Paulo, cuja fonte primária as autoras não informam. IBGE (1990: 125), para o dado brasileiro.

pulação. São Paulo, por sua vez, está sempre duas décadas ou mais à frente dos outros estados mais populosos. No Nordeste, a urbanização mais lenta corresponde também a desenvolvimento mais lento dos setores de transformação e serviços. Nessa região, tanto as cidades quanto as áreas rurais estão se atrasando. Mas, no Sul, especialmente no Paraná, o que ocorre é o aprofundamento da colonização de suas áreas rurais. A população rural desse estado cresce tanto em termos absolutos quanto relativos, de 2,3% para 4,8% da população brasileira total. E está se dedicando a agricultura comercial, em vez de à produção de subsistência.

Quadro 2

Participação da população urbana na população total – Brasil e alguns estados 1940-1970 ⁷				
	Em %			
	1940	1950	1960	1970
Paraná	24,5	25,0	30,6	36,1
Ceará	22,7	25,2	33,3	40,8
Bahia	23,9	25,9	34,3	41,2
Minas Gerais	25,0	29,7	38,8	52,8
Rio Grande do Sul	31,2	34,1	44,4	53,3
Pernambuco	29,3	34,4	44,6	54,5
São Paulo	44,1	52,6	62,6	80,3
Rio de Janeiro	61,2	72,6	78,9	87,9
BRASIL	31,2	36,2	44,7	55,9
SP urbano/Brasil total	7,7	9,2	11,4	15,3
RJ urbano/Brasil total	5,4	6,5	7,4	8,5
SP urbano/Brasil urbano	24,6	25,6	25,6	27,4
RJ urbano/Brasil urbano	17,2	18,1	16,7	15,2

Ao longo dos 30 anos cobertos pelos quatro censos demográficos gerais cujos dados serviram de base à elaboração desse quadro, não parou de crescer *proporcionalmente* a população urbana dos dois estados de urbanização mais avançada, a qual passa de 13,1% da população brasileira total em 1940 para 23,8% em 1970. E, não obstante a urbanização vá se alastrando progressivamente por todo o país, a participação da população urbana de São Paulo mais a do Rio de Janeiro no conjunto da população urbana permanece estável em todo o período. Nosso ponto, aqui, é postular que, nesses estados em que é mais rápida, a urbanização antecipa agendas, impõe novas situações e sugere estruturas de sentimento que somente com algum retardo tendem a se generalizar um pouco por toda a parte. Nessa agenda antecipada estão incluídos o desenvolvimento da “vida noturna” e o consumo e a fruição de música em bases mais modernas, isto é, o uso mais ou menos regular do rádio, do disco, do cinema e a frequência a espetáculos musicais.

Essas mudanças são ainda mais favorecidas na medida em que São Paulo e Rio de Janeiro (inclusive Guanabara) formam desde há muito um território contínuo não apenas

⁷ IBGE (1990: 36-7).

em termos geográficos, mas também em termos de redes de comunicação, que incluem estradas de rodagem e ferrovias, conexões telefônicas e de transporte aéreo relativamente fácil e freqüente.⁸ Rio e São Paulo constituem, enfim, ao longo desse período, algo como um país dentro do Brasil ou, nos termos de Rosa Luxemburg, uma “formação econômica capitalista” para a qual vastas porções do território nacional e expressivas parcelas da população dos outros estados tornam-se uma “externalidade”. Pouco importa, por exemplo, se uma fábrica de discos está instalada no Rio ou em São Paulo. Qualquer que seja o caso, está facilitada a chegada do produto à parcela dos consumidores que realmente conta. O mesmo já não ocorreria se, *ceteris paribus*, a fábrica se localizasse no Nordeste, no Sul ou até mesmo em Minas Gerais.

Quadro 3

Participação dos domicílios permanentes com iluminação elétrica no total de domicílios permanentes – 1940-1970 ⁹				
	1940	1950	1960	Em % 1970
TODOS OS DOMICÍLIOS				
Brasil	16,7	24,6	38,5	47,5
DF/GB	79,2	85,2	93,5	–
RJ + GB				82,1
São Paulo	33,8	50,3		80,5
DOMICÍLIOS URBANOS				
Brasil	39,8	60,0	72,4	75,5
DF/GB	88,3	90,8	95,8	
RJ + GB				89,8
SP	67,7	89,5		91,4
DOMICÍLIOS RURAIS				
Brasil	3,1	3,6	8,4	8,4
DF/GB	49,8	21,0	46,8	–
RJ + GB				20,2
SP	8,0	12,7		30,7

No Quadro 3 vemos como a urbanização do Rio de Janeiro e de São Paulo repercute no avanço dos serviços públicos de eletricidade, que nesses estados se aproxima da universalização do atendimento domiciliar muito antes do que na média do país. Há defasagens de 20, 30 anos e até mais, entre os percentuais alcançados pela Guanabara ou mesmo pelo Estado de São Paulo, nas áreas urbanas, e o conjunto do país. Também se verifica aí um fenômeno significativo para este estudo: no Brasil urbano, a eletrificação avança muito

⁸ A Ponte Aérea Rio-São Paulo começou a operar formalmente em julho de 1959. Os serviços telefônicos das duas capitais eram explorados pela mesma companhia até o desdobramento da antiga CTB em Telesp e Teletj, nos anos 70, quando Embratel e Telebrás incumbiram-se da interligação telefônica de todo o país.

⁹ IBGE (1981), para os dados do Brasil. IBGE (1954b: 231), para os números absolutos referentes a São Paulo, 1940-50. IBGE (1968: 106), para os números absolutos referentes ao Distrito Federal/Guanabara, 1940-60. IBGE (1974a: 410-1; 1974b: 180-1; 1974c: 174-5), para os números absolutos referentes ao Rio de Janeiro, Guanabara e São Paulo, 1970.

mais rapidamente em termos proporcionais nos anos 40 e 50 do que na década de 60, que constitui o nosso foco. Quase dobra o percentual de domicílios atendidos, entre 1940 e 1960. O incremento nos 10 anos seguintes é pífio. Para o conjunto do país, a taxa de eletrificação dos domicílios rurais também é ainda muito baixa em 1970. Excluída a participação dos domicílios rurais paulistas e fluminenses, a média nacional cai de 8,4 para 5,8%.

Tendo presentes esses dados que demonstram a significativa assincronia entre os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, tomados em conjunto, e os demais estados e regiões do país, seja no tocante à urbanização, seja no acesso dos seus domicílios urbanos – e, em certa medida, também os rurais – ao serviço público de eletricidade, pomos-nos em condições de examinar os dados pontuais, isto é, sincrônicos, da PNAD de 1972.

Estão fora da amostra dessa pesquisa os estados e territórios federais das regiões Norte e Centro-Oeste. Desta, apenas o Distrito Federal está incluído. Os dados da PNAD 1972 apresentam-se agregados segundo seis regiões: (i) Guanabara e Rio de Janeiro; (ii) São Paulo; (iii) os três estados do Sul; (iv) Minas Gerais e Espírito Santo; (v) os nove estados do Nordeste e (vi) o Distrito Federal. Também é apresentada uma agregação dos dados dessas seis regiões.¹⁰ As tabulações discriminam 16 faixas de renda domiciliar, o que parece excessivo para os nossos propósitos, e mais ainda porque nalgumas dessas faixas a amostra pesquisada não alcança grandeza estatística e, por falta de representatividade, dá origem a projeções aparentemente inconsistentes. Por essa razão, vamos agregar os dados do IBGE em apenas 5 faixas de renda domiciliar, conforme se vê nos quadros a seguir.

Quadro 4

PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar ¹¹						
Total estimado de domicílios: 17.270.292 = 100%						
Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	20,58	7,90	1,69	0,77	0,33	31,45
MG-ES	6,38	4,92	1,81	0,68	0,25	14,15
GB-RJ	1,61	4,94	2,89	1,28	0,58	11,33
SP	2,81	9,16	6,60	2,95	1,26	22,88
Sul	5,44	8,47	3,53	1,33	0,54	19,42
DF	0,07	0,32	0,20	0,12	0,07	0,77
Brasil	36,89	35,71	16,72	7,13	3,03	100,00

Os totais da última coluna incluem domicílios sem rendimento e sem declaração de rendimento, que somam 91.386, correspondentes a 0,53% do universo estimado.

¹⁰ IBGE (1974d).

¹¹ Neste e nos demais quadros que dão origem às matrizes, as percentagens estão calculadas sobre os números absolutos constantes das colunas “Domicílios” das tabelas 4.10, intituladas “Número de domicílios, de pessoas, rendimento do maior contribuinte e classes de rendimento mensal do domicílio”, e 7.3, intituladas “Classes de rendimento mensal, número de domicílios, espécie e número de bens duráveis”, em IBGE (1974d). Trata-se, em todos os casos, de domicílios permanentes.

Observamos que a distribuição dos domicílios brasileiros está fortemente concentrada nas duas colunas da esquerda, correspondentes às faixas de menor rendimento, que chegam perto de equivaler a 73% de todos os domicílios, ao passo que, no outro extremo, apenas 3% de todos os domicílios enquadram-se na faixa de rendimento mensal superior a 15 salários mínimos. É um retrato da conhecida concentração da renda no Brasil. Mas também se constata que há diferenças regionais, de tal forma que, para algumas regiões, o maior número dos respectivos domicílios está na primeira coluna à esquerda, ao passo que para outras o maior contingente situa-se na segunda coluna. Além disso, no caso das regiões GB-RJ, SP e DF, o segundo maior contingente de domicílios tampouco se localiza na faixa de menor rendimento. No Distrito Federal de 1972 os números de domicílios situados nas faixas de maior e de menor rendimento se equivalem. Apenas as regiões Nordeste e MG-ES, que somam 45,6% do universo amostrado, apresentam elevada concentração de domicílios nas duas faixas de menor rendimento, padrão que difere significativamente das regiões SP e GB-RJ, em reafirmação da idéia de duas formações econômicas relativamente distintas e “externas” uma à outra.

Vamos então tentar caracterizar essa dualidade quanto à posse de aparelhos relacionados ao acesso à música. Com a intenção de fazê-lo mediante produção de efeito de visualização imediata, vamos, primeiro, tratar os números do Quadro 4 como elementos de u’ a matriz. Começamos por deixar fora dessa matriz os números de totalização da linha inferior e os da última coluna à direita. Foi por ter em vista essa finalidade que eles já foram aí impressos em tom esmaecido. Retiremos também de nossa matriz a linha da região DF, pois ela não interferirá no procedimento que vamos desenvolver. A seguir, devemos selecionar, dentre os elementos do conjunto, a menor quantidade daqueles que, somados, alcancem no mínimo 79% e no máximo 81% dos domicílios. São 11 e vêm negritados, o que nos permite vislumbrar certa concentração da distribuição, que responde ao mesmo tempo a três variáveis:

a) a distribuição dos domicílios segundo as regiões – regiões mais populosas tendem a “pesar” mais na visualização;¹²

b) a distribuição dos domicílios segundo as faixas de renda – as colunas que concentram o maior número de domicílios tendem a aparecer com mais destaque;

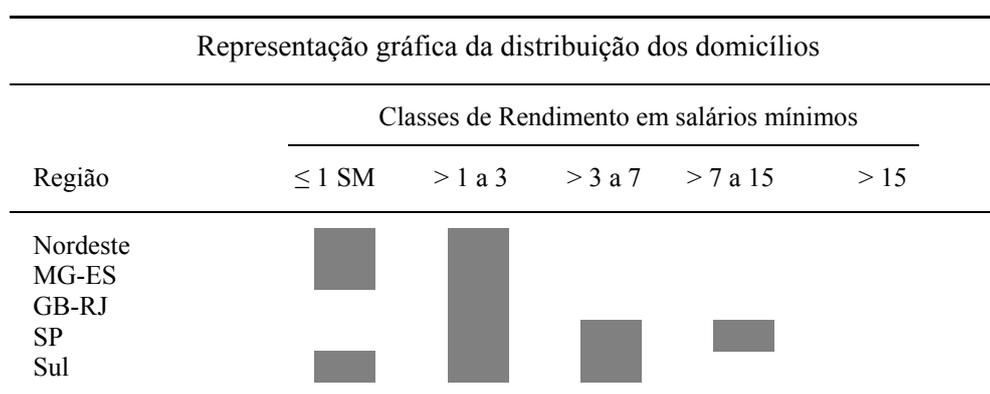
c) o efeito cruzado das duas variáveis anteriores – a região cujos domicílios estejam muito concentrados numa faixa de renda tende a apresentar menos elementos em destaque e vice-versa.

Desta maneira, destacamos dentro da matriz um conjunto de elementos que responde ao mesmo tempo aos critérios demográfico, regional e sócio-econômico – este último exprimindo-se no maior ou menor “alongamento” horizontal do desenho que estamos prestes a delinear.

¹² Sabemos que a proporção de domicílios não representa necessariamente a proporção da população. Porém, as variações observadas pelo IBGE no número de pessoas por domicílio, seja em função da região, seja da faixa de rendimento domiciliar, não prejudicam, como se verá, o argumento desenvolvido neste Apêndice.

O próximo passo é extrair da matriz um diagrama. Cada elemento é convertido numa “célula”. No diagrama, são preenchidas as 11 células que correspondem aos elementos da matriz que integram o conjunto necessário para alcançar 79~81% do universo representado. Os outros 14 elementos, que somados não vão muito além de 20%, são considerados estatisticamente irrelevantes e convertem-se em células em branco. O resultado pode ser visto no Diagrama 1.

Diagrama 1



Evidentemente, há distorções nesse diagrama. Por exemplo, a célula situada na posição 1,1 (Nordeste, ≤ 1 SM) aparece visualmente com o mesmo “peso” da célula situada na posição 4,4 (SP, > 7 a 15), embora os números que estavam originariamente nessas posições guardassem entre si proporção da ordem de 7 : 1. É que o diagrama não substitui o quadro que lhe deu origem. Devemos observá-lo sem esquecer os números originais. Mas ele é feito, sim, com a intenção de distorcer, de exagerar, para fazer aparecer de forma ampliada o fenômeno que queremos apreender e caracterizar. Cumpre então ficar atento às distorções que o método produz, tanto quanto às revelações que nos permita vislumbrar.

Quadro 5

PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com máquina de costura, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

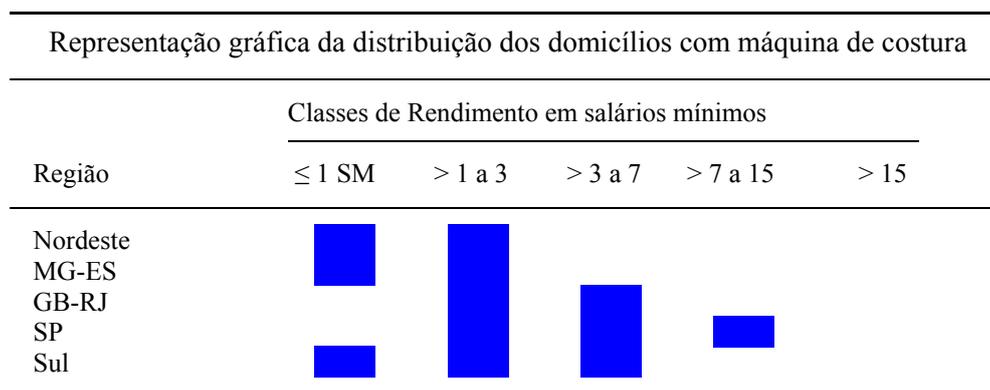
Total estimado de domicílios com máq. de costura: 8.458.011 = 100%

Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	9,16	7,42	2,45	1,15	0,49	20,76
MG-ES	4,30	5,71	2,78	1,06	0,42	14,34
GB-RJ	1,10	4,97	3,92	1,88	0,89	12,79
SP	2,19	10,13	9,46	4,53	1,94	28,37
Sul	4,20	10,29	5,32	2,10	0,89	22,89
DF	0,04	0,29	0,24	0,17	0,10	0,85
Brasil	21,00	38,80	24,18	10,87	4,74	100,00

Os totais da última coluna incluem domicílios com máquina de costura e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 34.629, correspondentes a 0,40% do universo estimado de domicílios com máquina de costura.

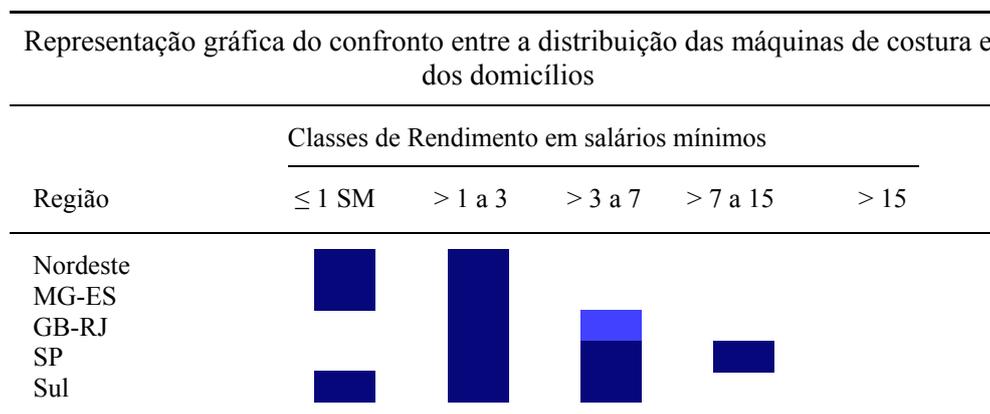
O próximo passo é repetir critério e método para analisar e representar graficamente a distribuição da posse de um bem, dentre aqueles averiguados pela PNAD 1972. Começamos por item tradicional e relativamente popular: a máquina de costura, presente em 49% dos domicílios. Os percentuais calculados a partir dos números absolutos relatados pelo IBGE compõem o Quadro 5, com base no qual elaboramos o Diagrama 2.

Diagrama 2



Agora, sobrepomos as figuras dos dois diagramas, para criar um “mapa” da convergência/divergência entre a distribuição das máquinas de costura e a dos grupos – quase sempre familiares – que se situam nos domicílios.

Diagrama 3



Vemos de imediato que a distribuição da posse da máquina de costura *parece* seguir quase exatamente a distribuição dos domicílios. Há um pequeno deslocamento em direção à camada média, que faz com que o diagrama azul, a par de cobrir toda a mancha do diagrama cinza, acrescente-se de uma célula, na posição 3,3 (GB-RJ, > 3 a 7). Mas, de fato, o elemento correspondente a essa posição na matriz domiciliar (Quadro 4) é o primeiro dela excluído e está muito próximo do último incluído – apenas 6 centésimos de ponto percentual. Portanto, além de a diferença entre as manchas gráficas dos dois diagramas ser muito pequena, a inclusão da célula 3,3 não representa alteração no padrão de distribuição.

Entretanto, como sabemos, o desenho é infiel aos números. Ele não mostra que há um “deslocamento” na distribuição das máquinas de costura em relação à distribuição dos domicílios, por meio do qual a coluna que representa os domicílios de menor renda “perde” para as outras parte substancial de sua grandeza, quando se representa a distribuição das máquinas de costura. Isto pode ser visto no quadro a seguir.

Quadro 6

PNAD 1972 Brasil – Comparação das distribuições percentuais de domicílios e de domicílios com máquina de costura					
Região	Classes de Rendimento em salários mínimos				
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15
Domicílios	36,89	35,71	16,72	7,13	3,03
Domic. c/máq. cost.	21,00	38,80	24,18	10,87	4,74

Portanto, verificamos que o nosso método de representação gráfica mascara as diferenças de padrão de distribuição quando essas diferenças limitam-se a promover redistribuição dentro da área já coberta pelo diagrama cinza (o dos domicílios). Análise estatística dos números de uma e outra matriz permitiria estabelecer diferença entre os padrões de distribuição dos dois conjuntos, por via de seus coeficientes de variação.¹³ Seja como for, a pequena diferença entre as manchas gráficas dos dois diagramas indica ainda assim um reforço da coluna central – camada social de renda média – e da região GB-RJ.

Vejamos como se comporta nosso modelo de análise e representação ao ser aplicado à distribuição de item mais disseminado, como o aparelho de rádio. Em 1972, já é bem ampla e variada a oferta de modelos de rádio, situados em níveis de preço bastante diferenciados, o que nem assim evita sua ausência em 30% dos domicílios. A pesquisa do IBGE faz distinção entre aparelhos “de mesa”, isto é, que requerem corrente elétrica alternada, e “portáteis”, que são os alimentados a pilha. Mas não faz as distinções que nos pareceriam mais importantes: potência de reprodução e capacidade de sintonia. Um aparelho portátil pode ser mais ou menos possante na reprodução do som do que um de mesa, assim como pode ser mais ou menos capaz de captar o sinal de diferentes emissoras em diferentes faixas do espectro. Por isso, em nossa tabulação, vamos apenas distinguir entre domicílios em que há e em que não há aparelho de rádio.

¹³ Considerando-se os 25 elementos de cada matriz como sua população, temos que, para a matriz da distribuição dos domicílios segundo região e renda, o desvio padrão σ da população $n-1$ é 4,39, a média μ é 3,79 e o coeficiente de variação c_v é 1,16. Para os elementos da matriz de distribuição dos domicílios dotados de máquina de costura, o c_v é 0,85. O c_v é diretamente proporcional à desigualdade da distribuição.

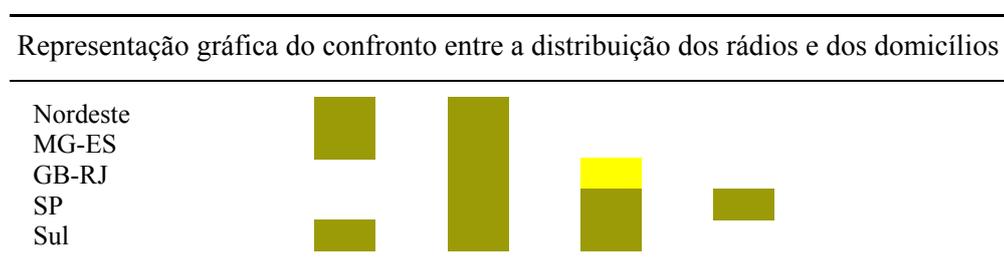
Quadro 7

PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com rádio, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar						
Total estimado de domicílios com rádio: 12.046.316 = 100%						
Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	8,95	7,12	2,04	1,05	0,44	19,71
MG-ES	4,07	5,19	2,35	1,00	0,40	13,11
GB-RJ	1,42	5,82	4,17	2,05	1,02	14,49
SP	2,45	10,25	8,78	4,49	2,08	28,16
Sul	4,62	10,42	5,45	2,23	0,99	23,81
DF	0,04	0,25	0,19	0,14	0,10	0,72
Brasil	21,55	39,06	22,99	10,96	5,03	100,00

Os totais da última coluna incluem domicílios com rádio e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 49.948, correspondentes a 0,41% do universo estimado de domicílios com rádio.

O padrão visual assumido pelo Diagrama correspondente a essa matriz é igual ao das máquinas de costura e seu confronto com o diagrama dos domicílios produz exatamente a mesma figura. Da mesma forma que antes, a representação gráfica mascara alterações do padrão de distribuição entre as células que compõem a mancha. De fato, a distribuição dos domicílios que têm rádio segue um padrão muito próximo da dos que têm máquina de costura e ambos guardam uma distância relativa do padrão de distribuição dos domicílios.¹⁴ A diferença de 20 pontos percentuais em favor do rádio – presente em 70% dos domicílios, contra apenas 50% da máquina de costura – não dá ensejo a um padrão diferenciado de distribuição domiciliar. A superposição das duas manchas – dos domicílios e dos domicílios com rádio, aparece no Diagrama 4.

Diagrama 4



Neste ponto, o exame de um item pouco disseminado, como o automóvel, presente em apenas 11,7 % dos domicílios, ajuda-nos a estabelecer o contraste na aplicação desse método.

¹⁴ A correlação linear entre as populações das duas matrizes expressa-se pelo coeficiente $r^2 = 0,98$. Já a correlação das matrizes da máquina de costura e do rádio com a matriz dos domicílios encontra coeficientes r^2 iguais a 0,66 e 0,67, respectivamente.

Quadro 8

PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com automóvel,
segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

Total estimado de domicílios com automóvel: 2.024.186 = 100%

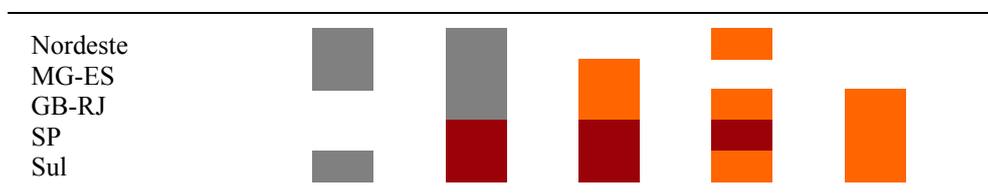
Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	0,42	2,03	3,03	3,39	2,08	11,02
MG-ES	0,43	2,03	3,50	3,09	1,60	10,69
GB-RJ	0,25	2,17	4,52	5,34	3,75	16,07
SP	0,50	4,48	12,04	13,29	8,54	39,06
Sul	0,55	4,34	7,33	5,90	3,37	21,53
DF	0,01	0,12	0,36	0,63	0,50	1,63
Brasil	2,15	15,17	30,78	31,65	19,84	100,00

Os totais da última coluna incluem domicílios com automóvel e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 8.433, correspondentes a 0,42% do universo estimado de domicílios com automóvel.

Essa matriz dá origem a diagramas muito diferentes dos vistos até agora. A figura do diagrama do automóvel situa-se predominantemente do meio para a direita, correspondendo sobretudo às camadas de renda média-superior, média e superior. Em termos regionais, há uma forte prevalência das regiões SP, Sul e GB-RJ; elas fornecem 11 das 13 células que formam a figura do diagrama. Apenas cinco das 13 células sobrepõem-se às do diagrama dos domicílios. A distribuição colunar das células que formam a figura é relativamente fiel aos números da matriz: 2-4-4-3 células e 15-31-32-20 pontos percentuais. E sobretudo vê-se que os dois diagramas não representam exatamente a mesma formação sócio-econômica.¹⁵

Diagrama 5

Representação gráfica do confronto entre a distribuição dos automóveis e dos domicílios



Agora que estabelecemos dois padrões de superposição de diagramas, podemos situar dois itens que nos interessam muito de perto: a televisão e o toca-discos.

A distribuição dos domicílios com televisão – aparelho que em 1972 está presente em apenas 32% dos domicílios do universo pesquisado – segue padrão intermediário entre

¹⁵ A correlação entre os elementos das duas matrizes é fracamente negativa e seu coeficiente r^2 é igual a 0,02, conferindo expressão estatística ao mútuo despertamento.

os dois que vimos até aqui. Das suas 12 células preenchidas, oito sobrepõem-se às do diagrama dos domicílios, o que é mais do que ocorre com o automóvel (cinco) e menos do que o sucedido com máquina de costura e rádio (onze). Assim como ocorre com o dos automóveis, as células preenchidas no diagrama dos domicílios que possuem televisão distribuem-se entre as quatro colunas da direita, deixando vazia a que corresponde à faixa de menor renda domiciliar. Nisso também a distribuição da posse de televisão diferencia-se claramente da de máquinas de costura e aparelhos receptores de rádio.

Mas, vistos os números, a distribuição das televisões tampouco chega a se aproximar muito do padrão dos automóveis, pois aqui a maior concentração está nas faixas de renda média e média-baixa, ao passo que, no caso dos automóveis, a concentração situava-se nas faixas média-alta e média. Além dessa análise vertical, votada à distribuição segundo as faixas de renda, nossa atenção também deve ser dirigida ao aspecto regional dessas distribuições. Em nenhum dos itens examinados até agora a predominância das regiões SP e GB-RJ foi tão pronunciada. Conforme se pode verificar no Quadro 14 (p. 370), no caso da televisão a participação de cada uma dessas duas regiões está perto do dobro de sua participação no número de domicílios. Isso significa que em 1972 a televisão ainda é fenômeno cuja relevância social está muito diferenciada, territorialmente, e que essa diferenciação regional é possivelmente um dos traços descritores da separação entre as duas formações sócio-econômicas que convivem dentro do Brasil nesse momento histórico.

Quadro 9

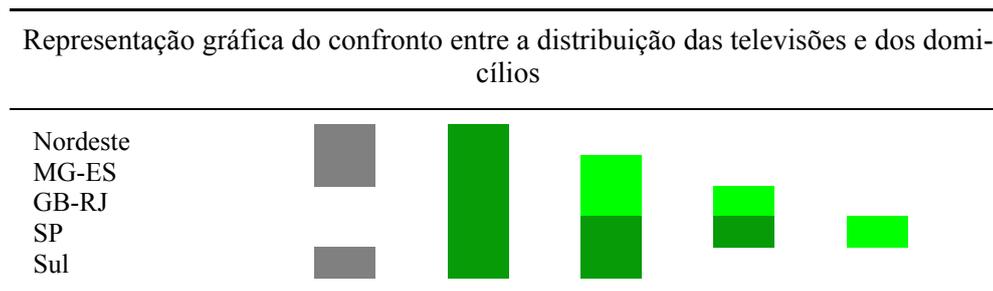
PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com televisão, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar						
Total estimado de domicílios com televisão: 5.525.827 = 100%						
Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	0,54	3,20	2,53	1,86	0,83	9,00
MG-ES	0,81	3,85	3,32	1,65	0,65	10,32
GB-RJ	1,13	7,97	7,36	3,71	1,73	21,96
SP	1,45	12,90	15,57	8,10	3,61	41,76
Sul	0,69	5,13	5,53	2,96	1,35	15,69
DF	0,02	0,31	0,41	0,33	0,19	1,27
Brasil	4,65	33,35	34,73	18,61	8,37	100,00

Os totais da última coluna incluem domicílios com televisão e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 16.630, correspondentes a 0,30% do universo estimado de domicílios com televisão.

Se em 1972 a televisão praticamente ainda não entrou nas moradias da faixa de menor renda domiciliar – que então representam cerca de 37% de todos os domicílios –, e se a essa altura, em plena maturidade do “milagre econômico”, só faz parte do mobiliário de 30% dos domicílios situados na faixa de renda média-inferior (36% de todos os domicílios), pode-se supor que em 1966-7, ainda na fase de recessão econômica, crédito escasso e

salários contidos, sua distribuição entre os domicílios fosse parecida com a do automóvel em 1972.¹⁶ Aqueles foram os anos em que alguns ocupantes da posição nacional-popular sentiram-se ameaçados pelo crescimento do público do iê-iê-iê, tendo como foco da disputa os auditórios e programas de televisão. Portanto, parece adequado supor que se disputava a preferência de um mesmo público, segundo a classificação por faixa de renda. No que toca à fruição, as diferenças entre os dois repertórios – ingenuidade no iê-iê-iê vs. participação política no nacional-popular – corresponderia principalmente a diferenças de faixa etária: mais ginásio-colegial, num caso, mais colegial-universitário, no outro.

Diagrama 6



Também se pode extrair desses dados a percepção de que, se a televisão constitui uma das searas centrais de expressão da indústria cultural e de seu alegado controle dos indivíduos e da sociedade – isto é, se sua participação é importante para “a tudo conferir um ar de semelhança”¹⁷ –, então a concentração da posse dos aparelhos receptores, tanto em termos sociais quanto territoriais, indica que não se poderia falar em indústria cultural implantada no Brasil nem mesmo em 1972. Ou só se poderia fazê-lo, talvez, postulando simultaneamente, de acordo com o enfoque de Luxemburg, o desmembramento dessa comunidade imaginada em distintas formações sócio-econômicas. Mesmo essa postulação nos pareceria problemática, porque, embora “externas” entre si, sobretudo sob o critério econômico, essas formações sócio-econômicas por outro lado estão relativamente imbricadas uma com a outra, no terreno do simbólico. A televisão há de chegar a proporção maior da população do que nos permitem ver os números da PNAD 1972. Contudo, é também inevitável que se estabeleçam diferenças nos modos de apreensão das apresentações televisivas, entre os que possuem os receptores dentro de casa e os outros.

Se a distribuição dos domicílios dotados de televisão situa-se a meio termo entre a do automóvel e a dos itens “populares” – máquina de costura e rádio –, a distribuição da posse de aparelhos de reprodução de discos situa-se entre a televisão e o automóvel. Das 14 células que compõem a figura de seu diagrama de representação, apenas metade se superpõe às da figura dos domicílios. Sua figura desloca-se mais para as faixas de renda superior que a da televisão, e menos que a dos automóveis. Em termos numéricos, os apare-

¹⁶ De acordo com IBGE (1974d, 4: 97), 40,5% dos televisores existentes nos domicílios em 1972 teriam sido adquiridos em 1970-72. Note-se que se trata de televisores, não de domicílios com televisores. A proporção entre domicílios com aparelhos e aparelhos foi estimada em 1000 : 1058.

¹⁷ Horkheimer & Adorno (1947: 7).

lhos de reprodução de discos estão mais concentrados nas camadas de renda média, média-superior e média-inferior.

Esse bem durável está entre as posses de apenas 12,8% de todas as moradias e de 8,6% das moradias da faixa média-inferior. A elasticidade da demanda em função da renda opera para concentrar a compra de discos novos nas outras camadas significativas, o que por sua vez provavelmente implica o direcionamento da oferta, pelas gravadoras, para os repertórios compatíveis com o que é considerado padrão de gosto legítimo pelos compradores situados nessas outras camadas.

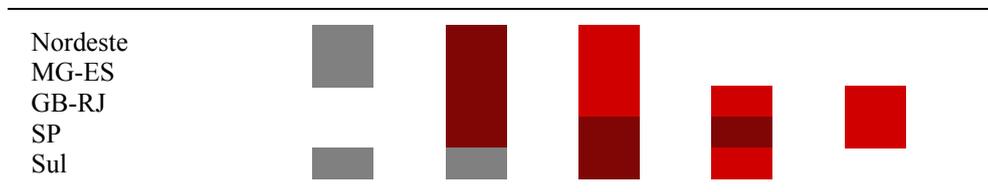
Quadro 10

PNAD 1972 Brasil – Distribuição percentual dos domicílios com radiovitrola ou eletrola, segundo a classe de rendimento monetário domiciliar e a região						
Total estimado de domicílios com esses aparelhos: 2.206.750 = 100%						
Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	1,25	4,10	3,16	2,83	1,47	12,91
MG-ES	0,70	2,97	3,18	2,14	1,06	10,08
GB-RJ	0,91	6,15	7,85	5,37	3,31	23,66
SP	1,02	7,66	13,15	10,47	5,93	38,41
Sul	0,43	2,85	4,15	3,71	2,09	13,25
DF	0,03	0,33	0,47	0,50	0,37	1,70
Brasil	4,34	24,06	31,96	25,00	14,22	100,00

Os totais da última coluna incluem 8.453 domicílios com radiovitrola ou eletrola e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, correspondentes a 0,42% do universo estimado de domicílios com esses aparelhos de reprodução fonográfica.

Diagrama 7

Representação gráfica do confronto entre a distribuição das radiovitrolas/eletrolas e dos domicílios



Mas, outro fator deve entrar em nossas cogitações, no que se refere ao delineamento dos perfis de compradores de discos, suscitados pela análise dos dados dessa pesquisa de 1972.

Para todos os itens pesquisados, a proporção dos domicílios que os possuem cresce acompanhando a elevação da renda domiciliar. Isto vale como regra geral e tendência am-

plamente predominante. A inclinação das curvas que descrevem esse crescimento em função da renda não pode ser sempre a mesma para todos os itens. Já que todas têm 100% como limite máximo, as curvas que representam a distribuição dos bens mais disseminados tendem a ser menos inclinadas, porque partem de patamares mais elevados do que as que refletem a distribuição dos bens mais restritos. Sendo o toca-discos, como vimos, um dos bens menos disseminados, seria de se esperar que sua distribuição segundo as faixas de renda produzisse curva do tipo mais inclinado. Isso de fato acontece se agregamos os dados do IBGE em pequeno número de faixas de renda, como fizemos até aqui. Contudo, se abrimos esses dados para distinguir faixas mais estreitas, outro fenômeno se apresenta.

No Quadro 11, concentramos nossa atenção nas sete faixas de renda domiciliar mais baixa (das 16 trabalhadas pelo IBGE), para verificar a proporção dos domicílios que dispõem de radiovitrola ou eletrola em relação ao número dos que, na mesma faixa de rendimento, possuem máquina de costura. Observa-se que, à exceção da região Nordeste, em todas as demais o menor número não se encontra na faixa de renda mais baixa, “como deveria”. Com diferentes amplitudes, ocorrem hiatos na curva de distribuição: ela não encontra o ponto mais baixo na faixa de menor renda. Na região RJ-GB o hiato é curto: na terceira faixa o número encontrado já é maior que nas duas anteriores e daí em diante não pára de acompanhar a curva da renda. Na região MG-ES apenas a quarta faixa supera as anteriores, estabelecendo com firmeza a curva ascendente. Fenômeno aproximadamente equivalente a esse registra-se na região Sul. Em São Paulo e no Distrito Federal temos os hiatos mais prolongados: a tendência ascendente só se firma a partir da passagem da quinta para a sexta faixa de renda e é somente nesta que o valor da primeira faixa vem a ser superado.

Quadro 11

PNAD 1972 Brasil – Proporção dos domicílios com radiovitrola ou eletrola sobre os domicílios com máquina de costura, segundo região e faixa de renda domiciliar ¹⁸							
Em %							
	Regiões						Brasil
	NE	MG-ES	RJ-GB	SP	Sul	DF	
Até 0,25 SM	1,7	6,2	19,5	17,7	5,0	30,8	4,7
> 0,25 até 0,50 SM	2,8	2,8	17,0	14,5	2,3	19,1	4,2
> 0,50 até 1,0 SM	4,5	4,5	23,1	11,1	2,5	15,6	6,0
> 1,0 até 1,5 SM	10,7	8,4	24,3	12,4	5,0	25,2	10,7
> 1,5 até 2,0 SM	13,3	11,0	30,2	17,3	5,5	28,9	13,7
> 2,0 até 3,0 SM	21,2	21,7	37,5	24,4	10,2	32,7	22,1
> 3,0 até 5,0 SM	28,9	27,7	49,7	32,4	16,7	47,1	30,6
(...)							
> 15 SM	78,2	65,2	96,4	79,7	61,4	92,1	78,2

¹⁸ Os números deste Quadro e do seguinte baseiam-se nos que são fornecidos pelas tabelas 7.3, já mencionadas, e também pelas tabelas 4.11, intituladas “Classes de rendimentos e bens duráveis do domicílio”, em IBGE (1974d).

Por contraste com a máquina de costura – item tradicional e relativamente popular – fazemos no Quadro 12 o cotejo da distribuição dos aparelhos de reprodução de discos com a da televisão, item moderno e relativamente restrito. Sendo menor a diferença entre os dois itens no que se refere aos padrões de distribuição, parece lógico que agora se observem tendências mais incertas na progressão dos números de cada região. Ainda assim, com exceção da região MG-ES, encontramos a partir de alguma linha nas demais colunas o estabelecimento de tendência nítida de diferenciação entre as curvas dos dois itens. Em cada coluna, *destacamos* o ponto em que, após a inflexão, a tendência ascendente se firma.

Quadro 12

PNAD 1972 Brasil – Proporção dos domicílios com radiovitrola ou eletrola sobre os domicílios com televisão, segundo região e faixa de renda domiciliar							
	Regiões						Em %
	NE	MG-ES	RJ-GB	SP	Sul	DF	Brasil
Até 0,25 SM	71,3	43,3	25,8	28,8	30,1	76,1	35,8
> 0,25 até 0,50 SM	99,2	29,8	30,9	33,4	29,2	47,0	41,6
> 0,50 até 1,0 SM	94,9	34,0	33,3	26,6	23,1	43,1	36,5
> 1,0 até 1,5 SM	63,8	27,9	27,1	20,6	21,6	49,5	28,7
> 1,5 até 2,0 SM	45,0	27,2	29,2	21,5	20,7	46,2	26,7
> 2,0 até 3,0 SM	47,4	34,3	33,0	25,5	23,1	39,0	29,7
> 3,0 até 5,0 SM	47,7	37,3	40,4	30,6	27,9	44,3	34,3
> 5,0 até 7,0 SM	53,6	40,0	46,8	39,1	33,6	48,2	41,3
> 7,0 até 10,0 SM	54,9	52,3	51,9	47,7	46,3	56,6	49,7
> 10,0 até 15,0 SM	66,8	51,5	65,5	56,4	54,3	65,2	59,2
> 15 SM	71,2	64,6	76,2	65,6	61,6	75,4	67,9

Os dois cotejos da curva da posse de toca-discos em função da renda domiciliar – com (i) a da posse de máquina de costura e (ii) a da televisão – mostram que há mais de uma variável atuando sobre a distribuição da posse desses aparelhos. São ao menos dois os fatores que interferem no comportamento das séries referentes à distribuição dos domicílios que possuem “radiovitrola ou eletrola”. Um dos fatores é a progressão da renda, que pouco nos diz, por já ser esperado. O outro fator perturba essa tendência e parece agir nas faixas de renda mais baixas, em sentido contrário ao do primeiro. Cogitamos que se trata de manifestação do *trickle down effect* associada ao processo de substituição de tecnologias. Há duas mudanças de padrão tecnológico a considerar. A primeira, que vinha sendo operada desde os anos 50, é a troca do disco de 78rpm pelo de microsulco. A segunda é a chegada dos “aparelhos de som”, a partir do terço final dos anos 60, e que vêm a constituir o modo sofisticado, “moderno” e até certo ponto “distinto” de ouvir discos nos anos 70. Esses aparelhos formam sistemas modulares, em que as funções antes reunidas na “eletrola” se separam em diferentes equipamentos: (i) toca-discos, (ii) amplificador ou amplificador-sintonizador e (iii) o par de “caixas de som”.

Os ouvintes mais “exigentes” separarão a segunda daquelas funções em dois equipamentos, além de agregar ao conjunto o gravador de fita magnética. Essa “especialização” dos equipamentos aprofunda tendência de busca de máxima “fidelidade” e “pureza” na reprodução do som gravado, que é tendência internacional desde o pós-guerra. Além de uma nova estética explicitada em seu desenho, há muita tecnologia nova incorporada nesses novos equipamentos, que não cabe listar e analisar aqui. O que importa é que seu resultado imediato é “envelhecer” os equipamentos pautados pela tecnologia dos anos 50 – como as pesadas eletrolas –, pois é claramente discernível a diferença entre os padrões de reprodução e, portanto, de audição. Em correspondência com essa mudança dos equipamentos, a indústria fonográfica está progressivamente adotando como padrão, no final dos anos 60, o disco estereofônico, para cuja reprodução a separação das caixas e a multiplicação de controles instalados no painel dos novos equipamentos se apresenta como bastante apropriada.

Se nossas cogitações têm fundamento, o que observamos nos Quadros 11 e 12 é certo acúmulo, em domicílios das camadas de renda inferior, de aparelhos descartados pelas camadas superiores. Hão de ser, em elevada proporção, equipamentos com poucas perspectivas de continuação do uso, mercê da fadiga e desgaste e da dificuldade de substituição de peças. Nem por isso pode-se dizer que seus novos proprietários estejam inteiramente fora do mercado consumidor de discos, mesmo que aí desempenhem papel bastante subsidiário. Não se pode desprezar tampouco a possibilidade de que ainda se encontrem toca-discos de 78rpm entre os domicílios das faixas inferiores de renda. É hipótese relativamente fraca, que, com os dados disponíveis, não temos como sustentar. Mas, caso existam, os eventuais possuidores estão fora do mercado formal de discos.

Em abono de nossa hipótese do acúmulo, nos domicílios situados nas camadas de menor renda, de equipamentos de segunda-mão, tecnologicamente “ultrapassados”, vem um dado adicional provido pela PNAD 1972. O IBGE quis saber, quanto aos bens duráveis presentes nos domicílios, qual era o “estado de conservação na época de aquisição”, distinguindo duas respostas: “novo” e “usado”. Itens tradicionais e de posse relativamente disseminada alcançam percentuais mais elevados, na casa das dezenas, ao comparar-se os usados com os novos. Os fogões a lenha adquiridos usados representam 22,7% dos adquiridos novos; os ferros a carvão usados equivalem a 14,2% dos novos; máquinas de costura usadas chegam a 28,7%, o que está próximo da proporção dos rádios de mesa (29,1%); as bicicletas usadas chegam a 67,9% das adquiridas novas. No mesmo grupo, quanto à ordem de grandeza, incluem-se os rádios portáteis (15,8%) e os automóveis (96,9%).¹⁹

¹⁹ É sabido que, na periferia das formações capitalistas, item de elevado preço inicial e alta utilidade, como o automóvel, tem a vida útil prolongada por muito tempo, mercê de todo tipo de ajustes e improvisações que recebe à medida que, envelhecendo, sua posse vai descendo na escala da renda econômica. Com o rádio de pilha ocorre outro tipo de fenômeno que contribui para acelerar sua “descida” social. Em primeiro lugar, há o custo relativamente baixo incorrido em sua substituição pelas pessoas situadas nas camadas médias e altas. Em segundo, existe a facilidade e rapidez com que se deteriora – por conta do vazamento das pilhas, por exemplo, e de tombos que acarretam danos à sua aparência, tornando-os menos “apresentáveis” e portanto simbolicamente menos úteis no convívio social. Além disso, a disposição para tolerar o mau funcionamento e improvisar soluções tende a ser inversamente proporcional à renda do detentor desses objetos.

O outro grupo é formado por itens de incorporação relativamente recente ao universo doméstico – portanto, “modernos”. As televisões compradas de segunda mão correspondem a apenas 7,5% das novas.²⁰ Nas geladeiras, a proporção não vai além de 9,6%. Nas máquinas de lavar roupa, 4,9%; nas enceradeiras, 5,5%; nas batedeiras elétricas, 1,3%; liquidificadores, 4,0%; ferros elétricos, 4,2%; ventiladores, 5,4%.

As “radiovitrolas” e “eletrolas” aninham-se no segmento inferior do primeiro grupo – o dos itens tradicionais –, com 14,3% de aparelhos usados em relação aos novos. Essa proporção relativamente elevada reforça a hipótese de que o segundo fator, subordinado, a afetar a distribuição, entre as faixas de renda, dos domicílios dotados de toca-discos está relacionado com o fenômeno chamado *trickle down effect*. E, ao mesmo tempo, sugere que esse efeito, ao menos em país periférico, de incompleta inserção na modernidade tecnológica, *não* distribui aos situados na base da pirâmide sócio-econômica os mesmos benefícios auferidos pelos que se localizam em seu topo e estratos médios.

Podemos concluir este esforço analítico assumindo como suficientemente estruturada a hipótese de que (i) o mercado consumidor de discos no Brasil de 1972 ainda é bastante concentrado nos estratos médios e superiores da estratificação social pela renda, além de observar pronunciada concentração regional. E que (ii) cinco ou seis anos antes desse momento era provavelmente ainda mais concentrado. E que também (iii) os ouvintes situados nos estratos de menor renda estavam bastante restritos ao rádio para ter acesso à fruição de música, enquanto manifestação de atividade tendencialmente organizada segundo o modo capitalista.²¹

Resta, por fim, apresentar os quadros que complementam as informações tratadas no texto e permitem verificar a exatidão dos números que elaboramos a partir do relatório da PNAD 1972.

Quadro 13

PNAD 1972 Brasil – Comparação das distribuições percentuais de domicílios e de domicílios com alguns bens duráveis, segundo a faixa de renda domiciliar						
	Classes de Rendimento em salários mínimos					correl. r^2
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Domicílios	36,89	35,71	16,72	7,13	3,03	1,00
Domic. c/máq. cost.	21,00	38,80	24,18	10,87	4,74	0,67
Domic. c/rádio	21,55	39,06	22,99	10,96	5,03	0,66
Domic. c/televisão	4,65	33,35	34,73	18,61	8,37	0,04
Domic. c/automóvel	2,15	15,17	30,78	31,65	19,84	0,02
Domic. c/toca-discos	4,34	24,06	31,96	25,00	14,22	0,00

²⁰ No caso da televisão, o número decerto viria a aumentar em seguida, em decorrência da adoção das transmissões em cores, cujo início no Brasil se dá oficialmente em novembro desse mesmo ano de 1972.

²¹ Outros aspectos dessa questão são discutidos no corpo do texto da tese.

O Quadro 13, acima, resume os dados agregados dos Quadros 4, 5 e 7 a 10, acrescentando-lhes os índices de correlação de cada matriz com a da distribuição dos domicílios, posição a posição.

No Quadro 14 cruzamos as regiões e os itens analisados, para evidenciar a divergência entre a participação de cada região no número total de domicílios e sua participação na distribuição desses bens. Não entra em consideração aí a distribuição do bem entre os domicílios da região segundo a renda. Reiteram-se as discrepâncias regionais entre “onde estão os domicílios” e “onde estão os bens” e se dá a essa discrepância, em cada caso, um valor numérico. O valor 1 indicaria que a região possui a mesma participação no total de domicílios e no de domicílios que possuem o item indicado. Índice inferior à unidade indica déficit: a região é mais pobre que a média. Optamos por **destacar** no Quadro apenas as posições em que a proporção de distribuição da posse excede em mais de 10% a da distribuição dos domicílios (> 1,10).

Quadro 14

PNAD 1972 – Índice de Participação das regiões nas distribuições percentuais de domicílios e de alguns bens duráveis ²²					
	Máq.cost.	Rádio	Televisão	Toca-discos	Automóvel
Nordeste	0,66	0,63	0,29	0,41	0,35
MG-ES	1,01	0,93	0,73	0,71	0,76
GB-RJ	1,13	1,28	1,94	2,09	1,42
SP	1,24	1,23	1,83	1,68	1,71
Sul	1,18	1,23	0,81	0,68	1,11
DF	1,09	0,93	1,63	2,19	2,10

Os Quadros 15 a 20, nas próximas páginas, exibem os números absolutos transcritos das tabelas do relatório da PNAD 1972, a partir dos quais construímos nosso raciocínio.

²² O índice resulta da divisão de dois percentuais. Sua fórmula de cálculo é $ip = a.d/b.c$, onde a é o número de domicílios que possuem o bem na região considerada, b é o número de domicílios que possuem o bem em todo o universo amostrado, c é o número total de domicílios da região e d , o número total de domicílios do universo amostrado.

Quadro 15

PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

Em 1.000

Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	3.554,1	1.363,5	291,9	132,6	56,4	5.431,5
MG-ES	1.102,5	849,4	312,6	117,8	43,0	2.443,9
GB-RJ	277,3	853,2	499,7	221,6	100,5	1.956,8
SP	484,8	1.582,4	1.139,2	510,2	217,4	3.952,0
Sul	940,3	1.462,7	609,9	229,3	93,4	3.353,4
DF	11,5	55,6	34,2	20,3	11,8	133,7
Brasil	6.370,5	6.166,7	2.887,4	1.231,8	522,5	17.270,3

Os totais da última coluna incluem domicílios sem rendimento e sem declaração de rendimento, que somam 91.386, correspondentes a 0,53% do universo estimado.

Quadro 16

PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com máquina de costura, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

Em 1.000

Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	774,8	627,2	207,0	97,1	41,6	1.755,8
MG-ES	364,0	482,5	235,0	89,3	35,8	1.213,2
GB-RJ	93,2	420,8	331,5	158,7	75,7	1.081,7
SP	185,3	856,9	800,5	382,8	164,3	2.399,5
Sul	355,2	870,5	450,1	177,4	75,0	1.936,2
DF	3,4	24,2	20,6	14,3	8,8	71,6
Brasil	1.775,9	3.282,1	2.044,7	919,5	401,2	8.458,0

Os totais da última coluna incluem domicílios com máquina de costura e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 34.629, correspondentes a 0,40% do universo estimado de domicílios com máquina de costura.

Quadro 17

PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com rádio,
segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

Em 1.000

Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	1.078,6	857,9	246,1	126,8	53,4	2.374,3
MG-ES	490,6	625,5	283,6	121,0	48,5	1.579,5
GB-RJ	171,1	701,2	502,0	246,5	122,5	1.745,7
SP	295,0	1.235,1	1.057,2	540,4	250,8	3.391,9
Sul	556,3	1.255,2	657,0	268,4	119,3	2.868,2
DF	4,6	30,3	23,3	16,7	11,5	86,7
Brasil	2.596,3	4.705,2	2.769,2	1.319,7	606,0	12.046,3

Os totais da última coluna incluem domicílios com rádio e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 49.948, correspondentes a 0,41% do universo estimado de domicílios com rádio.

Quadro 18

PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com automóvel,
segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

Em 1.000

Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	8,5	41,1	61,3	68,7	42,1	223,1
MG-ES	8,6	41,2	70,9	62,6	32,3	216,3
GB-RJ	5,0	43,9	91,5	108,1	75,9	325,2
SP	10,0	90,6	243,7	269,0	173,0	790,7
Sul	11,2	87,8	148,5	119,3	68,2	435,9
DF	0,2	2,4	7,3	12,8	10,1	32,9
Brasil	43,4	307,0	623,1	640,6	401,5	2.024,2

Os totais da última coluna incluem domicílios com automóvel e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 8.433, correspondentes a 0,42% do universo estimado de domicílios com automóvel.

Quadro 19

PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com televisão, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

Em 1.000

Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	29,6	176,7	139,9	102,9	45,7	497,2
MG-ES	44,7	212,5	183,4	91,0	36,2	570,1
GB-RJ	62,6	440,7	407,0	205,3	95,7	1.213,5
SP	80,4	712,6	860,6	447,5	199,5	2.307,8
Sul	38,3	283,3	305,5	163,5	74,6	867,2
DF	1,3	16,9	22,7	18,0	10,7	69,9
Brasil	256,8	1.842,7	1.919,1	1.028,2	462,5	5.525,8

Os totais da última coluna incluem domicílios com televisão e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, que somam 16.630, correspondentes a 0,30% do universo estimado de domicílios com televisão.

Quadro 20

PNAD 1972 Brasil – Distribuição dos domicílios com radiovitrola ou eletrola, segundo a região e a classe de rendimento monetário domiciliar

Em 1.000

Região	Classes de Rendimento em salários mínimos					Total
	≤ 1 SM	> 1 a 3	> 3 a 7	> 7 a 15	> 15	
Nordeste	27,6	90,5	69,7	62,3	32,5	284,8
MG-ES	15,4	65,6	70,2	47,3	23,4	222,5
GB-RJ	20,1	135,6	173,3	118,4	72,9	522,0
SP	22,5	169,0	290,2	231,2	131,0	847,6
Sul	9,5	63,0	91,5	81,8	46,0	292,3
DF	0,6	7,2	10,4	11,0	8,1	37,4
Brasil	95,7	30,9	705,3	551,6	313,9	2.206,8

Os totais da última coluna incluem 8.453 domicílios com radiovitrola ou eletrola e sem rendimento ou sem declaração de rendimento, correspondentes a 0,42% do universo estimado de domicílios com esses aparelhos de reprodução fonográfica.

Quadro 21

*Ranking ECAD, outubro de 2005: autores de maior rendimento em rádios*²³

		Região				
		Norte	Nordeste	Sudeste	Sul	Centro-Oeste
1	Leleo	Roberto Carlos	Rick	Rick	Djavan	
2	Solange de Cesar	Djavan	Djavan	Cesar Augusto	Caetano Veloso	
3	Beno Cesar	ErasmO Carlos	Gilberto Gil	Roberto Carlos	Rick	
4	Nagai Souza	Solange Cesar	Zê Henrique	Zê Henrique	Gilberto Gil	
5	Nando Reis	Gilberto Gil	Roberto Carlos	ErasmO Carlos	Chico Buarque	
6	Pitty	Beno Cesar	Herbert Vianna	Dorgival Dantas	Nando Reis	
7	Ciriane Ferreira	Caetano Veloso	Caetano Veloso	Pinochio	Herbert Vianna	
8	Bp. Marcelo Crivella	Cristian Lima	Nando Reis	Nando Reis	César Augusto	
9	Chorão	Herbert Vianna	Solange de Cesar	Djavan	Lulu Santos	
10	Edgar Scandurra	Nando Reis	Dorgival Dantas	Miguel	Roberto Carlos	
11	Cristina	Beto Caju	ErasmO Carlos	Elias Muniz	Solange de César	
12	Roberto Carlos	Miguel	Renato Russo	Edgard Scandurra	ErasmO Carlos	
13	Tony Brasil	Ana Carolina	César Augusto	Peninha	Pinochio	
14	Renato Russo	Paulo Sergio Valle	Beno César	Herbert Vianna	Renato Russo	
15	Conti Bill	Michael Sullivan	Chico Buarque	Renato Russo	Beno Cesar	
16	Ana Paula Bessa	Cesar Augusto	Lulu Santos	Alexandre	Vinicius de Moraes	
17	Bonis de Tristano	Batista Lima	Miguel	Chico Amado	Jorge Ben Jor	
18	Elias Muniz	Jorge Vercillo	Elias Muniz	Michael Sullivan	Alceu Valença	
19	Hohl Daryl Franklin	Chico Buarque	Paulo Sérgio Valle	Dan Balan (O Zone)	Ivan Lins	
20	César Augusto	Dorgival Dantas	Rita Lee	Pe. Zezinho	Rita Lee	
21	Herbert Vianna	Rita Lee	Michael Sullivan	Gilberto Gil	Ereni	
22	Dinho	Lulu Santos	Edgard Scandurra	Pisca	Peninha	
23	Dan Balan (O Zone)	Alceu Valença	Jorge Vercillo	Fericosei	Zeca Baleiro	
24	Marcelo Nascimento	Vitor Ramil	Ana Paula Bessa	Bruno	Frejat	
25	Rick	Fericosei	Peninha	ZeZé di Camargo	Ana Carolina	
26	D2	Renato Russo	Ludmila Ferber	Lulu Santos	Ronaldo Bastos	
27	ErasmO Carlos	Alexandre Peixe	Chico Amado	Tivas	Adriana Calcanhotto	
28	Lulu Santos	Beto Garrido	Samuel Rosa	Mauricio Gaetani	Alexandre	
29	Ed Wilson	Paulo Massasdas	Pinochio	Flavio Dalcin	Milton Nascimento	
30	Wally	Zê Henrique	Frejat	Paulo Sérgio Valle	Jorge Vercillo	

²³ Levantado em <<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>>. Acesso: 5 out. 2006. Neste Quadro e nos seguintes negritamos os nomes dos autores que já atuavam no campo nos anos 60.

Quadro 22

*Ranking ECAD, janeiro de 2006: autores de maior rendimento em rádios*²⁴

		Região				
		Norte	Nordeste	Sudeste	Sul	Centro-Oeste
1	Solange de Cesar	Roberto Carlos	Rick	Rick	Rick	Rick
2	Beno Cesar	ErasmO Carlos	Roberto Carlos	César Augusto	César Augusto	Djavan
3	Rick	Solange de Cesar	ErasmO Carlos	Roberto Carlos	Roberto Carlos	Caetano Veloso
4	Roberto Carlos	Peninha	Djavan	ErasmO Carlos	ErasmO Carlos	César Augusto
5	John Phillips	Dorgival Dantas	Herbert Vianna	Herbert Vianna	Herbert Vianna	Chico Buarque
6	Nando Reis	Djavan	Gilberto Gil	Pinochio	Pinochio	Roberto Carlos
7	César Augusto	Beno Cesar	César Augusto	Chico Amado	Chico Amado	Lia Mayo
8	Chico Amado	Cristian Lima	Caetano Veloso	Alexandre	Alexandre	Gilberto Gil
9	ErasmO Carlos	Caetano Veloso	Solange de César	Djavan	Djavan	Herbert Vianna
10	Pisca	Cesar Augusto	Nando Reis	Peninha	Peninha	Ereni
11	Ed Wilson	Gilberto Gil	Zé Henrique	Elias Muniz	Elias Muniz	Nando Reis
12	Bruno	Herbert Vianna	Peninha	Nando Reis	Nando Reis	ErasmO Carlos
13	Ana Paula Bessa	Beto Caju	Chico Amado	Pisca	Pisca	Bruno
14	Renato Russo	Rick	Umberto Tavares	Bruno	Bruno	Peninha
15	Paula Toller	Batista Lima	Gustavo Lins	Zé Henrique	Zé Henrique	Felipe
16	Giovani	Chico Amado	Beno Cesar	Felipe	Felipe	Alexandre
17	Chorão	Jorge Vercillo	Renato Russo	Flavio Dalcin	Flavio Dalcin	Jorge Ben Jor
18	Zezé di Camargo	Umberto Tavares	Lulu Santos	Gilberto Gil	Gilberto Gil	Pinochio
19	Bp. Marcelo Crivella	Paula Toller	Dorgival Dantas	Teixeirinha	Teixeirinha	Chico Amado
20	Carlos Colla	Miguel	Elias Muniz	Renato Russo	Renato Russo	Solange de César
21	Felipe	Marquinhos Maraial	Carlos Colla	Paula Toller	Paula Toller	Elias Muniz
22	George Israel	Ana Carolina	Chico Buarque	Umberto Tavares	Umberto Tavares	Dorgival Dantas
23	Tony Sabetta	Gustavo Lins	Jorge Vercillo	Gustavo Lins	Gustavo Lins	Pisca
24	Pitty	Michael Sullivan	Pinochio	Zezé di Camargo	Zezé di Camargo	Paula Toller
25	Herbert Vianna	Beto Garrido	Pisca	Miguel	Miguel	Renato Russo
26	Samuel Rosa	Alexandre Peixe	Paula Toller	Dorgival Dantas	Dorgival Dantas	Ana Carolina
27	Dorgival Dantas	Carlos Colla	Bruno	Lulu Santos	Lulu Santos	Zé Henrique
28	Nelson Ned	Nando Reis	Miguel	Carlos Colla	Carlos Colla	Beno Cesar
29	Ludmila Ferber	Orlando Morais	Felipe	Edgard Scandurra	Edgard Scandurra	Zezé di Camargo
30	Fabio Almeida	Renato Russo	Rita Lee	Tivas	Tivas	Rita Lee

²⁴ Levantado em <<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>>. Acesso: 5 out. 2006.

Quadro 23

*Ranking ECAD, janeiro de 2007: autores de maior rendimento em rádios*²⁵

Região					
	Norte	Nordeste	Sudeste	Sul	Centro-Oeste
1	Cottura Tony	Roberto Carlos	Cottura Tony	Cottura Tony	Rick
2	Doda Jackson	Ramon Cruz	Roberto Carlos	Rick	Ramon Cruz
3	Roberto Carlos	ErasmO Carlos	ErasmO Carlos	Galan Joaquin Roberto	Bruno
4	ErasmO Carlos	Dorgival Dantas	Solange de César	Lucia Galan	Caetano Veloso
5	Rick	Djavan	Rick	Roberto Carlos	Djavan
6	Ed Wilson	Nando Reis	Djavan	ErasmO Carlos	Roberto Carlos
7	Marco Aurelio	Caetano Veloso	Edu Ribeiro	Jorge Benjor	Cesar Augusto
8	Beto Caju	Herbert Vianna	Caetano Veloso	Ramon Cruz	Herbert Vianna
9	Samuel Rosa	Lulu Santos	Beno Cesar	Bruno	Gilberto Gil
10	Thomas Decarlo Burton	Gilberto Gil	Nando Reis	Nando Reis	ErasmO Carlos
11	Victor Pozas	Bruno	Herbert Vianna	Gilberto Gil	Nando Reis
12	Renato Russo	Renato Russo	Bruno	Marcelo Dametto	Felipe
13	Alexandre Castilho	Armandinho	Gilberto Gil	Caetano Veloso	Chico Buarque
14	Jean	Solange de César	Ramon Cruz	Herbert Vianna	Antonio Julio Nastacia
15	Solange de Cesar	Rick	Armandinho	Djavan	Armandinho
16	Chico Amaral	Peninha	Renato Russo	Armandinho	Renato Russo
17	Morris Albert	Marisa Monte	Lulu Santos	Cesar Augusto	Alexandre
18	Anthony Ray	Carlos Colla	Thomas Decarlo Burton	Marisa Monte	Gabriel
19	Armandinho	Marquinhos Maraial	Samuel Rosa	Renato Russo	Pinochio
20	Ramon Cruz	Carlinhos Brown	Cesar Augusto	Edu Ribeiro	Edu Ribeiro
21	Bruno	Cesar Augusto	Rita Lee	Solange de César	Zé Henrique
22	Batista Lima	Beno Cesar	Marisa Monte	Teixeirinha	Carlinhos Brown
23	Herbert Vianna	Rita Lee	Chorão	Thomas Decarlo Burton	Zezé di Camargo
24	Chorão	Beto Caju	Jorge Benjor	Peninha	Lulu Santos
25	Edu Ribeiro	Cristian Lima	André Valadão	Chico Buarque	Marisa Monte
26	Pitty	Alexandre Castilho	Chico Amaral	Samuel Rosa	Galan Joaquin Roberto
27	Beno Cesar	Antonio Julio Nastacia	Galan Joaquin Roberto	Vinicius de Moraes	Lucia Galan
28	Zé Henrique	Edu Luppa	Lucia Galan	Pinochio	Rita Lee
29	Carlos Colla	Paulo Sérgio Valle	Anthony Ray	Jack Johnson	Esdras Bedai
30	Antonio Julio Nastacia	Guilherme Arantes	Kleber Lucas	Victor Pozas	João Victor

²⁵ Levantado em <<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>>. Acesso: 12 set. 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DISCOGRÁFICAS

- 1. Referências bibliográficas, 378***
- 2. Referências discográficas, 398***

1. Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira Alves de et al. (coords.). [2001] **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Rio de Janeiro: FGV, 2001. 5 v.
- ACCARDO, Alain & CORCUFF, Philippe. [1986] **Sociologie de Bourdieu, La**. 2 ed. Bordeaux: Le Mascaret, 1986.
- ADORNO, Theodor W. [1938] “Fetichismo na música e a regressão na audição, O”. *In: Benjamin et al. Coleção “Os Pensadores”*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 173-99.
- ADORNO, Theodor W. [1941] “On popular music”. *In: ADORNO (2005: 437-69)*.
- ADORNO, Theodor W. [1955] Moda sem tempo: sobre o *jazz*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano III, nº 18, março-abril, 1968, p. 185-197.
- ADORNO, Theodor W. [1966] Difficulties in understanding new music. *In: ADORNO (2005: 660-75)*.
- ADORNO, Theodor W. [1968] *Musique légère*. *In: ADORNO, Theodor W. Introduction à la sociologie de la musique*. Genève: Contrechamps, 1994.
- ADORNO, Theodor W. [1969] Scientific experiences of a european scholar in America. *In: FLEMING & BAILYN (1969: 338-70)*.
- ADORNO, Theodor W. [2005] **Essays on music**. [Leppert, Richard (org.)] 4 ed. Berkeley: University of California, 2005.
- ALBIN, Ricardo Cravo (sup.) [2006] **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALENCAR, Edigar de. [1968] **Nosso Sinhô do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ANDERSON, Benedict. [1991] **Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism**. 2 ed. London: Verso, 1991.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [1967] Versiprosa. *In: Andrade, Carlos Drummond de. Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 507-675.
- ANDRADE, Mário de. [1928] **Ensaio sobre a música brasileira**. 3 ed. São Paulo/Brasília: Martins/MEC, 1972.
- ANDRADE, Mário de. [1931] Música no Brasil, A. *In: ANDRADE (2006: 12-20)*.
- ANDRADE, Mário de. [1939] Música popular. *In: ANDRADE (2006: 265-9)*.
- ANDRADE, Mário de. [1944] **Pequena história da música**. 6 ed. São Paulo: Martins, 1967.

- ANDRADE, Mário de. [2006] **Música, doce música**. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Oswald. [1928] Manifesto antropófago. *In*: ANDRADE (1972: 13-9).
- ANDRADE, Oswald. [1972] **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1972.
- ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. [1982] **Garoto**: sinal dos tempos. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ANTÔNIO, João. [1989] Zicartola: recordações de uma casa de samba. *In*: ANTÔNIO, João. **Zicartola e que tudo mais vá pro inferno**. São Paulo: Scipione, 1991.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. [2006] **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta, 2006.
- ATIQUÊ, Fernando. [2005] Ensinando a morar: o Edifício Esther e os embates pela habitação vertical em São Paulo (1930-1962). *Risco*, São Paulo, n. 2, p. 38-55, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail & VOLOCHÍNOV, Valentin. [1929] **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BANDEIRA, L. A. Moniz. [1989] **Brasil – Estados Unidos**: a rivalidade emergente (1950-1988). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. [1963] **Estrela da tarde**. 2 ed. *In*: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p. 367-416.
- BARBOSA, Airton L. (coord.) [1966] Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, mai. 1966, p. 375-85.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. [1985] **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BARCELLOS, Jalusa. [1994] **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARROS, Nelson Lins e. [1963] Texto de contracapa. *In*: Lyra (D1963).
- BARROS, Nelson Lins e. [1965] Música popular: novas tendências. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1965, p. 232-7.
- BARSANTE, Cássio E. [1985] **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: Europa, 1985.
- BARTHES, Roland. [1978] **Aula**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

- BENJAMIN, Walter. [1936] *Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução, A. In: BENJAMIN et al. Coleção “Os Pensadores”*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 173-99.
- BERLINCK, Manoel T. [1984] **Centro Popular de Cultura da UNE, O**. Campinas: Papyrus, 1984.
- BLANCO, Billy. [1996] **Tirando de letra e música**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BOAL, Augusto. [2000] **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOJUNGA, Claudio. [2001] **JK, o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BÔSCOLI, Ronaldo. [1962a] Azar da bossa, O. *Fatos & Fotos*, n. 97, 8 dez. 1962, sem numeração de páginas.
- BÔSCOLI, Ronaldo. [1962b] Bossa Nova. O que é? Como surgiu? Sucesso ou fracasso? *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, n. 100, 29 dez. 1962, sem numeração de páginas.
- BÔSCOLI, Ronaldo. [1994] **Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli**. [Depoimentos a Luiz Carlos Maciel e Ângela Chaves.] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. [1969] **Amor pela arte, O: os museus de arte da Europa e seu público**. São Paulo: Zouk/Edusp, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. [1971] Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe. *In: BOURDIEU, P. A Economia das Trocas Simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 183-202.
- BOURDIEU, Pierre. [1979] **Distincton, La: critique sociale du jugement**. Paris: Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. [1985] Gênese dos conceitos de *habitus* e de campo, A. *In: Bourdieu, P. Poder simbólico, O*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002, p. 59-73.
- BOURDIEU, Pierre. [1992] **Regras da arte, As**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Gil Marçal. [2004] Peregrino da ordem do desenvolvimento, O. [Dossiê Celso Furtado]. Disponível em: <http://www.lainsignia.org/2004/noviembre/dial_004.htm>. Acesso em: 1 fev. 2007.

- BRAVO, Eduardo. [2003] Cesar G. Villela: elogio a la sencillez. Visual, nº 105, 15 nov. 2003. <http://www.visual.gi/pdf_105/cesar%20villela.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2007.
- BRITO, Brasil Rocha. [1960] Bossa nova. *In*: CAMPOS (1968: 13-36).
- BRUNNER, Paulo. [s/d] Breve relato de um antigo radiomaniaco. Disponível em: <<http://www.escoladeradio.com.br/default.asp?page=dial>>. Acesso em: 31 mar. 2007.
- CABRAL, Sérgio. [1966] Nelson Lins e Barros. Revista Civilização Brasileira, ano 1, n. 9-10, set./nov. 1966, p. 265-7.
- CABRAL, Sérgio. [1979] **ABC do Sérgio Cabral**: um desfile de craques da MPB. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- CABRAL, Sérgio. [199?a] **No tempo de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.
- CABRAL, Sérgio. [199?b] **Elisete Cardoso**: uma vida. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.
- CABRAL, Sérgio. [1997a] **Antônio Carlos Jobim**: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CABRAL, Sérgio. [1997b] **Pixinguinha**: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CABRAL, Sérgio. [2001] **Nara Leão**: uma biografia. 2 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.
- CABRAL, Sérgio. [2003] Estudantina e Zicartola. Argumento, Rio de Janeiro, out.-nov. 2003, p. 40-1.
- CALADO, Carlos. [1997] **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CALLADO, Antonio. [1968] Artista deve ter liberdade de criar, O? Visão, Rio de Janeiro, v. 32, n. 3, 16 fev. 1968, p. 52-62.
- CÂMARA, Marcelo. [2001] **Caminhos cruzados**: a vida e a música de Newton Mendonça. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. [1967] Explosão de *Alegria, alegria*, A. *In*: CAMPOS (1968: 139-45).
- CAMPOS, Augusto de. [1968] **Balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAPELATO, Maria Helena & PRADO, Maria Lígia. [1980] **Bravo matutino, O**: imprensa e ideologia no jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980.
- CARPEAUX, Otto Maria. [1967] **Nova história da música, Uma**. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

- CARPENTIER, Alejo. [1954] Reprodução e tradução. *In*: Carpentier, Alejo. **Músico em mim, O**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. [1986] **Mudando de conversa**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. [1988] **Canto do pajé, O**: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- CASTELLO, José. [2002] **Vinicius de Moraes**: o poeta da paixão – uma biografia. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CASTRO, Maurício Barros de. [2004] **Zicartola**: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2004.
- CASTRO, Ruy. [1990] **Chega de saudade**: a história e as histórias da bossa nova. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CASTRO, Ruy. [1999] **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CASTRO, Ruy. [2000] Quem é esta dupla caipira cantando Tom Jobim? O Estado de S. Paulo, 27 mai. 2000. Disponível em <<http://www.revivendomusicas.com.br/reportagens.asp?id=22>>. Acesso em: 28 fev. 2007.
- CASTRO, Ruy. [2001] **Onda que se ergueu no mar, A**: novos mergulhos na bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CASTRO, Ruy. [2005] **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAVALCANTI, Alberto R. [2003] Direitos autorais e a (des)organização do campo. Brasília, 38 p. Trabalho de disciplina, não publicado.
- CAYMMI, Stella. [2001] **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CAZES, Henrique. [1998] **Choro**: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CELERIER, Robert. [1964a] Pequena história do samba-jazz. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 25 out. 1964, p. 3.
- CELERIER, Robert. [1964b] Rio quatrocentão sem música. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 1 nov. 1964, p. 3.

- CELIER, Robert. [1964c] Pequena história do samba-jazz (II). Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 8 nov. 1964, p. 3.
- CELIER, Robert. [1964d] Pequena história do samba-jazz (III): Sérgio Mendes e o Bossa-Rio. *In*: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 15 nov. 1964, p. 3.
- CELIER, Robert. [1964e] Pequena história do samba-jazz (IV): Édison Machado é samba novo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 6 dez. 1964, p. 2.
- CELIER, Robert. [1964f] Pequena história do samba-jazz (V). Correio da Manhã, Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 27 dez. 1964, p. 3.
- CHANAN, Michael. [1995] **Repeated takes**: a short history of recording and its effects on music. London: Verso, 1995.
- CHEDIAK, Almir (prod.). [1990a] **Songbook bossa nova**, v. 2. 9 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
- CHEDIAK, Almir (prod.). [1990b] **Songbook bossa nova**, v. 4. 5 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
- CHEDIAK, Almir (prod.). [1994] **Songbook bossa nova**, v. 1. 12 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- CLARKE, Donald (ed.). [1989] **Penguin encyclopedia of popular music, The**. London: Penguin, 1990.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. [1998] Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 16 ago. 2006.
- COSTA, Armando, VIANNA Fº, Oduvaldo & PONTES, Paulo. [1965] **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- COUTINHO, Henrique. [1965] Confronto: música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, jul. 1965, p. 305-12. [Entrevistas de Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão.]
- CPC (Centro Popular de Cultura). [1963] Relatório do Centro Popular de Cultura. *In*: BARCELLOS (1994: 441-56).
- CUNHA, Euclides da. [1905] **Sertões, Os**. 27 ed. Brasília: Ed. da UnB, 1963.

- CUNHA, Luiz Antônio. [1983] **Universidade crítica, A:** o ensino superior na república populista. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- CYNTRÃO, Sylvia H. (org) [2000] **Forma da festa, A – tropicalismo:** a explosão e seus estilhaços. Brasília: Ed. da UnB, 2000.
- DANTAS, Paulo. [1962] Festa de cultura popular, Uma. Revista Brasiliense, São Paulo, n. 44, nov./dez. 1962, p. 31-3.
- DE MARCHI, Leonardo. [2005] Angústia do formato, A: uma história dos formatos fonográficos. e-compós, 31 mai. 2005. Disp. em <http://www.assimcomunicacao.com.br/revista/documentos/abril2005_demarchi.pdf>. Acesso em 5 Jul 2005.
- DIAS, André Luís Mattedi. [2005] Universidade e a modernização conservadora na Bahia, A: Edgard Santos, o Instituto de Matemática e Física e a Petrobrás. Revista da SBHC, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 125-45, jul./dez. 2005.
- DIAS, Marcia Tosta. [2000] **Donos da voz, Os:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DOURADO, Henrique Autran. [2004] **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: Editora 34, 2004.
- DREYFUS, Dominique. [1999] **Violão vadio de Baden Powell, O.** São Paulo: Editora 34, 1999.
- DUARTE, Rodrigo. [2003] **Teoria crítica da indústria cultural.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DURKHEIM, Emile. [1897] **Suicídio, O.** São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ECO, Umberto. [1964] **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto. [2005] **Apocalittici e integrati:** comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa. 8 ed. Milano: Tascabili Bompiani, 2005.
- EDER, Bruce. [sd] Sergio Mendes biography. Disponível em <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:hifpxql5ldte~T1>>. Acesso em: 31 jan. 2007.
- ELIAS, Norbert. [1939] **Processo civilizador, O.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.
- ELIAS, Norbert. [1991] **Mozart:** sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

- ERLEWINE, Michael et al. [1996] **All music guide to jazz**. San Francisco: Miller Freeman, 1996.
- FAVARETTO, Celso. [1979] **Tropicália alegoria alegria**. 3ª ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000.
- FEATHER, Leonard. [1965] Texto de contracapa do elepê. Sergio Mendes & Brasil '65. Live at El Matador. New York: Atlantic, 1965. 8112.
- FEATHER, Leonard. [1966] **Encyclopedia of Jazz in the sixties, The**. New York: Da Capo, 1986.
- FEATHER, Leonard. [1987] **Jazz years, The: earwitness to an era**. New York: Da Capo, 1987.
- FERREIRA, Fernando Pessoa. [1964a] Melhor 'opinião', A. Diário Carioca, 13 dez. 1964, p. 9.
- FERRETE, J. L. [1985] **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- FISKE, John. [1987] British cultural studies and television. In: ALLEN, Robert C. (ed.). **Channels of discourse**. Chapel Hill: University of North Carolina, 1987, p. 254-89.
- FISKE, John. [1989] **Reading the popular**. London: Routledge, 2002.
- FLEMING, Donald & BAILYN, Bernard (eds.). [1969] **Intellectual migration, The: Europe and America, 1930-1960**. Cambridge: Belknap/Harvard, 1969.
- FONTOURA, Antonio Carlos et al. [1962] Auto dos 99%, O – onde se vê como a universidade capricha no subdesenvolvimento. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 1, set. 1962, p. 89-123.
- FORACCHI, Marialice M. [1965] **Estudante e a transformação da sociedade brasileira, O**. São Paulo: Editora Nacional, 1965.
- FOUCAULT, Michel. [1969] **Arqueologia do saber, A**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2004.
- FOUCAULT, Michel. [1970] **Ordem do discurso, A**. 9 ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- FREYRE, Gilberto. [1963] Introdução a *Minha formação*. In: NABUCO (1900: IX-XXIII).
- FRÓES, Marcelo. [2000] **Jovem Guarda: em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FROTA-PESSOA, Elisa & TIOMMO, Jayme. [1988] Entrevista a Roberto de Andrade Martins e Ricardo de Oliveira, em 18 mai. 1988. Disponível em: <http://www.cle.unicamp.br/arquivoshistoricos/e_jayme_elisa.pdf>. Acesso em: 19 set. 2006.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. [1968] MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-129.
- GARCIA, Miliandre. [2004] Questão da cultura popular, A: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, p. 127-62.
- GARCIA, Walter. [1999] **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GASPARI, Elio. [2002] **Ditadura envergonhada, A**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GAVA, José Estevam. [2002] **Linguagem harmônica da bossa nova, A**. São Paulo: UNESP, 2002.
- GERAS, Norman. [1983] Louis Althusser. In: BOTTOMORE, Tom (ed.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GOBLOT, Edmond. [1925] **Barreira e o nível, A**. Campinas: Papyrus, 1989.
- GOLDFEDER, Miriam. [1980] **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GONÇALVES, Camila K. [2004] Música em 78 rotações: por uma história das gravadoras no Brasil. Disponível em <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/CamilaKoshibaGoncalves.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/CamilaKoshibaGoncalves.pdf)>. Acesso em 1 mar. 2007.
- GRAMSCI, Antonio. [1933] Introdução ao estudo da filosofia. In: GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, v. 1. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 83-225.
- GRAMSCI, Antonio. [1935] Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, v. 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 13-53.
- GUARABYRA, Gutemberg. [2004] Bêbado de saudade. [Crônica originalmente publicada no *Diário Popular*, Campinas]. Disponível em <<http://cerbero.blogspot.com/>>. Acesso em: 6 mar. 2007. [Autenticidade confirmada diretamente com o autor.]
- GUARNIERI, Gianfrancesco. [1959] Teatro como expressão da realidade nacional, O. Arte em Revista, São Paulo, n. 3, out. 1981, p. 6-7.
- GUERRA, Marco Antônio. [1993] **Carlos Queiroz Telles**: história e dramaturgia em cena (década de 70). São Paulo: Annablume, 1993.

- GULLAR, Ferreira. [1965] **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. [Coletânea de artigos, publicados esparsamente nos anos anteriores.]
- HALL, Stuart. [1980] Codificação/decodificação. *In*: HALL (2003: 387-404).
- HALL, Stuart. [2003] **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. [Sovik, Liv (org.)]. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, Stuart *et al.* [1989] Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall. *In*: HALL (2003: 353-86).
- HASSE, John Edward. [1995] **Beyond category**: the life and genius of Duke Ellington. 10 ed. New York: Da Capo, 1995.
- HOBBSAWM, Eric J. [1989] **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. [1980] **Impressões de viagem**: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLSTON, James. [1989] **Cidade modernista, A**: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. [1947] Indústria cultural, A: o iluminismo como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 7-74.
- IBGE. [1936] **Anuário Estatístico do Brasil 1936**. Rio de Janeiro: IBGE, 1936.²⁶
- IBGE. [1948] **Anuário Estatístico do Brasil 1947**. Rio de Janeiro: IBGE, 1948.
- IBGE. [1949] **Anuário Estatístico do Brasil 1948**. Rio de Janeiro: IBGE, 1949.
- IBGE. [1950] **Anuário Estatístico do Brasil 1949**. Rio de Janeiro: IBGE, 1950.
- IBGE. [1952] **Anuário Estatístico do Brasil 1951**. Rio de Janeiro: IBGE, 1952.
- IBGE. [1954a] **Anuário Estatístico do Brasil 1954**. Rio de Janeiro: IBGE, 1954.

²⁶ As tabelas originalmente publicadas nas edições do Anuário Estatístico do Brasil foram baixadas, em forma de arquivos de planilhas, do sítio do IBGE <<http://www.ibge.gov.br>>, na opção Estatísticas do século XX. Acessos em 17 Jul 2005, 23 Out 2006, 01 Fev 2007 e 16 Mar 2007.

- IBGE. [1954b] **VI Recenseamento geral do Brasil – 1950: Estado de São Paulo: Censo demográfico.** Rio de Janeiro: IBGE, 1954.
- IBGE. [1955] **Anuário Estatístico do Brasil 1955.** Rio de Janeiro: IBGE, 1955.
- IBGE. [1959] **Anuário Estatístico do Brasil 1958.** Rio de Janeiro: IBGE, 1959.
- IBGE. [1963] **Anuário estatístico do Brasil.** Rio de Janeiro: IBGE, 1963.
- IBGE. [1965] **Anuário Estatístico do Brasil 1965.** Rio de Janeiro: IBGE, 1965.
- IBGE. [1966] **Anuário Estatístico do Brasil 1966.** Rio de Janeiro: IBGE, 1966.
- IBGE. [1967] **Anuário Estatístico do Brasil 1967.**
- IBGE. [1968] **Censo demográfico de 1960: Guanabara.** VII Recenseamento geral do Brasil. Série regional, vol. I, tomo XII, 1ª parte. Rio de Janeiro: IBGE, 1968.
- IBGE. [1974a] **Censo demográfico Rio de Janeiro: VIII Recenseamento geral – 1970.** Série regional, v. 1, t. XVI. Rio de Janeiro: IBGE: 1974.
- IBGE. [1974b] **Censo demográfico Guanabara: VIII Recenseamento geral – 1970.** Série regional, v. 1, t. XVII. Rio de Janeiro: IBGE: 1974.
- IBGE. [1974c] **Censo demográfico São Paulo: VIII Recenseamento geral – 1970.** Série regional, v. 1, t. XVIII. Rio de Janeiro: IBGE: 1974.
- IBGE. [1974d] **Pesquisa nacional por amostragem de domicílios:** pesquisa de rendimentos PNAD-2. Rio de Janeiro: IBGE, 1974, 4 v.
- IBGE. [1975a] **Anuário Estatístico do Brasil 1974.** Rio de Janeiro: IBGE, 1975.
- IBGE. [1975b] **Anuário Estatístico do Brasil 1975.** Rio de Janeiro: IBGE, 1975.
- IBGE. [1981] **Anuário Estatístico do Brasil 1980.**
- IBGE. [1990] **Estatísticas históricas do Brasil.** 2 ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1990.
- ICCA – Instituto Cultural Cravo Albin. [2004] **Catálogo Clube de Jazz e Bossa.** Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2004. Disponível em:

- <http://www.iccacultural.com.br/imagens/04JazzBos_sa.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2006.
- JACOBY, Russell. [1987] **Últimos intelectuais, Os:** a cultura americana na era da academia. São Paulo: Edusp, 1990.
- JAMBEIRO, Othon. [1975] **Canção de massa:** as condições de produção. São Paulo: Pioneira, 1975.
- JAY, Martin. [1984] **Idéias de Adorno, As.** São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1988.
- JOBIM, Antonio Carlos. [1959a] Texto de contracapa. *In:* GILBERTO (D1959).
- JOBIM, Antonio Carlos. [1959b] Texto de contracapa. *In:* BRUNO, Lenita. **Por toda minha vida.** Rio de Janeiro: Festa, 1959. 1 disco 33¹/₃ rpm, microsulco. 6006. Texto lido em: <<http://www.jobim.com.br/dischist/portoda/portoda.html>>. Acesso em: 17 fev. 2007
- JOBIM, Antonio Carlos. [2002] **Cancioneiro Jobim:** biografia. 2 ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002. [Compilação de textos e falas gravadas do compositor, editada sob a coordenação de Ana Lontra, Dora e Paulo Jobim, com textos adicionais de Sérgio Augusto.]
- JOBIM, Helena. [1996] **Antonio Carlos Jobim:** um homem iluminado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- JOBIM, Paulo Hermann, ALENCAR, Vera SEVERIANO, Jairo. [1996] Discografia ACJobim. *In:* JOBIM (1996: 281-437).
- KONDER, Leandro. [1967] Rebeldia, os intelectuais e a juventude, A. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n. 15, set. 1967, p. 135-45.
- KUBITSCHKE, Juscelino. [1974] **Meu caminho para Brasília:** a experiência da humildade. 2 ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1990.
- KÜHNER, Maria Helena & ROCHA, Helena. [2001] **Opinião:** para ter opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001.
- LACERDA, Carlos. [1978] **Depoimento.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LAGO, Mário. [1977] **Bagço de beira-estrada.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LATTES, Cesar M. G. [1988] Leite Lopes e a Física no Brasil: um testemunho pessoal. Disponível em: <<http://www4.prossiga.br/lopes/ing/prodpol/ciencialiberdade/cap1-01.html>>. Acesso em: 1 fev. 2007.

- LAUS, Egeu. [2007] História do *design* das capas de discos no Brasil, A. <<http://www.jornalmusical.com.br/textoDetalhe.asp?iidtexto=703&filtro=0&pag=0,791,711,703,619,452&lk=0>>. Acesso em: 19 fev. 2007.
- LAZARSELD, Paul F. [1969] Episode in the history of social research, An: a memoir. *In*: FLEMING & BAILYN (1969: 270-337).
- LEÃO, Danuza. [2005] **Quase tudo**: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LENHARO, Alcir. [1995] **Cantores de rádio**: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Unicamp, 1995.
- LEPPERT, Richard. [2005] Introduction; Commentary[ies]; Notes. *In*: ADORNO (2005: 1-112, 126, 133-4, 159-61, 200-2, 213-250, 269-70, 315-7, 322-4, 327-72, 387-90, 433-6, 468-9, 492-5, 500, 504-5, 510, 513-63, 567-8, 582-3, 601-2, 610-1, 617-8, 625-6, 642-3, 675-9).
- LIMA, Hermes. [1974] **Travessia** (memórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- LISSAUER, Robert. [1996] **Lissauer's encyclopedia of popular music in America**: 1888 to the present. New York: Facts on File, 1996. 3 v.
- LOBO, Edu. [2003] **Edu Lobo**. Rio de Janeiro: Dubas Música/Universal, 2003. Texto do encarte para o disco compacto, digital, estéreo. 325912005582.
- LOPES, José Leite. [s/d] Cinquenta e cinco anos de Física no Brasil: evocações. Em <<http://www4.prossiga.br/lopes/ing/prodpol/ciencialiberdade/cap14-01.html>>. Acesso em 1 fev. 2007.
- LOPES, Nei. [2000] **Zé Kéti**: o samba sem senhor. Rio de Janeiro: Re-lume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.
- LUXEMBURG, Rosa. [1913] **Acumulação do capital, A**. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- MAGGIN, Donald L. [1996] **Stan Getz**: a life in jazz. New York: Quill/William Morrow, 1996.
- MARCONDES, Marcos (ed.) [1998] **Enciclopédia da música brasileira**: popular, erudita e folclórica. 2 ed. São Paulo: Publifolha, 1998.
- MARIA [Araújo de Moraes], Antônio. [1957] **Diário de Antônio Maria, O**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

- MARTINS, Carlos Estevam. [1962] Anteprojeito do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962. *In*: HOLLANDA (1980: 121-45).
- MARTINS, Luciano. [1985] **Estado capitalista e burocracia no Brasil pós-64**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- MARTINS, Paulo Guilherme. [1961] **Dia na vida do Brasilino, Um**. Disponível em <<http://www.apgrj.org.br/Brasilino.doc>>. Acesso em 29 Jun 2005.
- MARTINS, Rui. [1966] **Rebelião romântica da jovem guarda, A**. São Paulo: Fulgor, 1966.
- MARTY, Robert. [1990] **Algebre des Signes, L'**: essay de semiotique scientifique d'après Charles Sanders Peirce. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990.
- MARTY, Robert. [s.d.] Analysis of the 76 definitions of the sign. Disponível em <<http://gala.univ-perp.fr/~marty/76defeng.htm>>. Acesso em 9 Nov 2006.
- MARX, Karl. [1844] Introduction. *In*: MARX, Karl. **Contribution to the critique of Hegel's Philosophy of right, A**. Dispon. <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/critique-hpr/intro.htm>>. Acesso em: 18 Jan 2007.
- MARX, Karl. [1857] Introdução [de Para a crítica da economia política]. *In*: MARX, Karl. Coleção “**Os Pensadores**”, vol. XXXV. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 109-31.
- MATOS, Maria Izilda S. de. [1997] **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MÁXIMO, João. [2002] **Paulinho da Viola**: sambista e chorão. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002.
- MEDAGLIA, Julio. [1966] Balanço da bossa nova. *In*: CAMPOS (1968: 55-111).
- MELLO, José E. Homem de. [1976] **Música popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1976.
- MELLO, Zuza [José Eduardo] Homem de. [2003] **Era dos festivais, A**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENDES, Gilberto. [1972] Música, A. *In*: ÁVILA, Affonso. **Modernismo, O**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 127-37.
- MIDANI, André. [1969] Mercado, O. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 set. 1969, caderno B, p. 8.

- MORAES, Dênis de. [2000] **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MORAES, Vinicius de. [1946] **Poemas, sonetos e baladas**. In: Moraes (2004: 305-55).
- MORAES, Vinicius de. [1953] Antônio Maria. In: MORAES (2004: 779-80).
- MORAES, Vinicius de. [1958] Texto de contracapa. In: CARDOSO (D1958).
- MORAES, Vinicius de. [1959] Porque amo a Inglaterra. In: MORAES (2004: 727-32).
- MORAES, Vinicius de. [1962] Elza Laranjeira. In: LARANJEIRA (D1962).
- MORAES, Vinicius de. [1964a] Morrer num bar (na morte de Antônio Maria). In: MORAES (2004: 794-6).
- MORAES, Vinicius de. [1964b] Monde musical de Baden, Le. Diário Carioca, 4 dez. 1964, p. 7.
- MORAES, Vinicius de. [1964c] Bossa-nova-nova: Edu Lobo (I). Diário Carioca, 15 dez. 1964, p. 7.
- MORAES, Vinicius de. [1964d] Bossa-nova-nova: Edu Lobo (II). Diário Carioca, 18 dez. 1964, p. 7.
- MORAES, Vinicius de. [1964e] Lula Freire. Diário Carioca, 20 dez. 1964, p. 9.
- MORAES, Vinicius de. [1964f] Bossa-nova nova: Marcos Valle (II). Diário Carioca, 27 dez. 1964, p. 9.
- MORAES, Vinicius de. [1964g] Tom e a 'batalha das letras'. Diário Carioca, 30 dez. 1964, p. 7.
- MORAES, Vinicius de. [1966] Texto de contracapa. In: POWELL, Baden & MORAES, Vinicius de. **Afro-sambas de Baden e Vinicius, Os**. Rio de Janeiro: Forma, 1966. 1 disco (33 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco, monoaural, FM16.
- MORAES, Vinicius de. [1968] **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1968. [Edição organizada por Afrânio Coutinho com assistência do autor.]
- MORAES, Vinicius de. [2004] **Poesia completa e prosa**. [Edição organizada por Eucanaã Ferraz.] Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- MORAIS, Fernando. [1994] **Chatô, o rei do Brasil**: a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. [2000] **Arrogantes, anônimos, subversivos**: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

- MORIN, Edgar. [1962] **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- MORTON, David. [2000] **Off the record**: the technology and culture of sound recording in America. Piscataway (NJ): Rutgers University, 2000.
- MOTTA, Nelson. [2000] **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NABUCO, Joaquim. [1900] **Minha formação**. Brasília: Ed. da UnB, 1963.
- NAPOLITANO, Marcos. [2001] **“Seguindo a canção”**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.
- NÊUMANNE, José. [2003] Walter Santos, voz, violão e simpatia. Inédito. Arquivo digital. [Texto preparado para divulgação de cedê não concretizado; fornecido por Carla Poppovic.]
- NEVES, David. [1993] **Cartas do meu bar**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- NUNES, Benedito. [1972] Antropofagia ao alcance de todos. *In*: ANDRADE (1972: XI-LIII).
- NUNES, Edson. [2000] **Revolta das barcas, A**: populismo, violência e conflito político. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- OLIVEIRA, Aloysio de. [1975] Bossa nova: sua história, sua gente. Encarte. *In*: OLIVEIRA (D1975).
- OLIVEIRA, Aloysio de. [1982] **De banda pra lua**. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- OLIVEIRA, Luiz Roberto. [2001] Memórias do rádio. Disponível em <http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/discfr.cgi?cmd=disco&url_disco=portoda/portoda.html>. Acesso em: 5 abr. 2007.
- ORTIZ, Renato. [1985] **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato. [1986] Escola de Frankfurt e a questão da cultura, A. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 1, n. 1, jun. 1986, p. 43-65.
- ORTIZ, Renato. [1988] **Moderna tradição brasileira, A**: cultura brasileira e indústria cultural. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAES, José Paulo. [1984] Música e democracia. *In*: BOSI, Alfredo (org). **Cultura brasileira: temas e situações**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2004, pp. 124-128.

- PAIANO, Enor. [1994] **Berimbau e o som universal, O**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. 1994. 241 p. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PARANÁ, Denise. [2002] **Lula, o filho do Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.
- PASCHOAL, Marcio. [2000] **Pisa na fulô mas não maltrata o carcará**: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.
- PÉCAUT, Daniel. [1989] **Intelectuais e a política no Brasil, Os**: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIRCE, Charles S. [1897] Fundamento, objeto e interpretante. *In*: PEIRCE (2000: 45-6).
- PEIRCE, Charles S. [1903a] Ícones e hipóícones. [de *Syllabus*]. *In*: PEIRCE (2000: 63-6).
- PEIRCE, Charles S. [1903b] *O que é o significado?*, de Lady Welby. *In*: PEIRCE (2000: 157-9).
- PEIRCE, Charles S. [1909] Correspondência. *In* PEIRCE (2000: 168-9).
- PEIRCE, Charles S. [1910] Signos e seus objetos, Os. [de *Meaning*]. *In*: PEIRCE (2000: 46-8).
- PEIRCE, Charles S. [2000] **Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PEIXOTO, Fernando. [1983] Cinco encontros com Vianninha. *In*: VIANNA Fº, Oduvaldo. **Vianinha**: teatro, televisão, política. [Seleção, organização e notas de Fernando Peixoto.] São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PERRONE, Charles A. [2002] Myth, melopeia, and mimesis: *Black Orpheus, Orfeu*, and internationalization in brazilian popular music. *In*: PERRONE, Charles A. & DUNN, Christopher (eds.). **Brazilian popular music and globalization**. New York: Routledge, 2002. p. 46-71.
- PINHEIRO, Luís Roberto. [1992] **Ruptura e continuidade na MPB**: a questão da linha evolutiva. 1992. 150f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- POERNER, Arthur José. [1968] **Poder jovem, O**: história da participação política dos estudantes brasileiros. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- POLETTI, Fábio Guilherme. [2004] **Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953-1958**. 2004. 148f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2289/2/Disseta%3F%3Fo+de+Mestrado+Vers%3Fo+Final_.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2007.
- PONTE PRETA, Stanislaw [1963] Bossas e bossas. Fatos & Fotos, Rio de Janeiro, n. [Sergio Porto]. 104, 26 jan. 1963, sem numeração de páginas.
- PONTES, Paulo. [1976] Viva Viana. *In*: BARCELLOS (1994: 15-22).
- RANGEL, Flávio. [1960] Antonio Carlos Jobim. Senhor. Reprodução das páginas da revista disponível em: <<http://www.antoniocarlosjobim.org/dspace-xmlui/handle/2010/9072>>. Acesso em: 19 fev. 2007.²⁷
- REGIS, Flávio Eduardo de [1966] Nova geração do samba, A. Revista Civilização Macedo Soares. Brasileira, Rio de Janeiro, n. 7, mai. 1966, p. 364-74.
- REIS, Aquiles Rique. [2004] **Gogó de Aquiles, O**. São Paulo: A Girafa, 2004.
- RENNÓ, Carlos. [2000?] Texto de encarte. *In*: ZÉ, Tom (D1968).
- RIBEIRO, Solano. [2003] **Prepare seu coração**: a história dos grandes festivais. São Paulo: Geração Editorial, 2003.
- RIESMAN, David. [1961] **Lonely crowd, The**: a study of the changing American character. New Haven: Yale University, 1961.
- RISÉRIO, Antonio. [1995] **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardí, 1995.
- ROCHA, Glauber. [1964] Texto de contracapa. *In*: RICARDO, Sérgio. **Deus e o Diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Forma, 1964. FM-3.
- RÜDIGER, Francisco. [2002] **Comunicação e teoria crítica da sociedade**: fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno. 2 ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- SANT'ANNA, Affonso [1967a] Com Chico e Drummond símbolos rios de Romano de Babilônia. *In*: Sant'Anna (2004: 158-63).
- SANT'ANNA, Affonso [1967b] Chico Buarque ou O povo não lê McLuhan. Romano de. *In*: Sant'Anna (2004: 163-7).
- SANT'ANNA, Affonso [2004] **Música popular e moderna poesia brasileira**. 4 ed. Romano de. São Paulo: Landmark, 2004.

²⁷ Para o ano da publicação, cf. Cabral (1997a: 165).

- SANTOS, Joaquim F. dos. [2003] **Feliz 1958**: o ano que não devia terminar. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SANTOS, Joaquim F. dos. [2006] **Homem chamado Maria, Um**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia V. [2005] **Rádio Nacional**: o Brasil em sintonia. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. [1972] **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.
- SAUSSURE, Ferdinand de. [1931] **Curso de lingüística geral**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- SCHURMANN, Ernst F. [1989] **Música como linguagem, A**: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. [1970] Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 7-58.
- SEVERIANO, Jairo. [1987] **Yes, nós temos Braguinha**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. [1997] **Canção no tempo, A**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: (1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. [1998] **Canção no tempo, A**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: (1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Marília Barboza da & OLIVEIRA Fº, Arthur de. [1998] **Cartola**: os tempos idos. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- SILVA, Walter. [2002] **Vou te contar**: histórias da música popular brasileira. São Paulo: Códex, 2002.
- SILVEIRA, Ênio. [1965] Terrorismo cultural. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1965, p. 239-97.²⁸
- SILVEIRA, Ênio. [1994] Prefácio. *In*: BARCELLOS (1994: 7-14).
- SODRÉ, Nelson Werneck. [1963] Revisão de Euclides da Cunha. *In*: CUNHA (1905: XI-XLIV).
- SODRÉ, Nelson Werneck. [1962] **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- SODRÉ, Nelson Werneck. [1973] **O que se deve ler para conhecer o Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SODRÉ, Nelson Werneck. [1978] **Verdade sobre o ISEB, A**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

²⁸ Artigo redigido na primeira pessoa, não assinado, cuja autoria, no entanto, resta evidente à leitura.

- SOUZA, Tárík de. [1972] Johnny Alf. Coleção Música Popular Brasileira, fascículo n. 43. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- SOUZA, Tárík de. [199?] Texto de encarte. *In*: LOBO (D1965).
- SOUZA, Tárík & ANDREATO, Elifás. [1979] **Rostos e gostos da música popular brasileira**. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- TIME Magazine. [1964] Beatle business, The. *Time*, 2 out. 1964. Lido em <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,940541,00.html>>. Acesso em: 03 abr. 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. [1962] Bossa nova de Noel Rosa em 1930 pode indicar caminho do povo aos bossas novas de 1962. [Lições de samba, XVII.] *In*: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1962, caderno B, p. 4.
- TINHORÃO, José Ramos. [1969] **Música popular**: um tema em debate. 2 ed. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. [1974] **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- TOLEDO, Caio Navarro de. [1977] **ISEB**: fábrica de ideologias. 2 ed. Campinas: Unicamp, 1997.
- TOMA, Henrique E. & ARAKI, Koiti. [2005] Nanotecnologia: o gigantesco e promissor mundo do muito pequeno. *Ciência Hoje*, v. 37, n. 217, p. 24-31.
- VELOSO, Caetano. [1965] Primeira feira de balanço. *In*: VELOSO (2005: 143-53).
- VELOSO, Caetano. [1970] Olha, gente. *In*: VELOSO (2005: 135-7).
- VELOSO, Caetano. [1991] Carmen Miranda dada. *In*: VELOSO (2005: 74-81).
- VELOSO, Caetano. [1997] **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELOSO, Caetano. [2000] Don't look black? O Brasil entre dois mitos: Orfeu e a democracia racial. *In*: VELOSO (2005: 23-31).
- VELOSO, Caetano. [2005] **Mundo não é chato, O**. [Ferraz, Eucanaã (org.).] São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. [2000] **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- VENTURA, Paulo Alberto. [2006] Alaíde Costa. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/artistas/alaidecosta>>. Acesso em: 4 fev. 2007.

- VENTURA, Roberto. [2000] Introdução a *Os Sertões*. In: SANTIAGO, Silviano (coord.). **Intérpretes do Brasil**, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 171-189.
- VICENTE, Eduardo. [2006] Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Eptic on line*, v. VIII, Nº 3, set./dez. 2006. Disponível em <http://www.eptic.com.br/portugues/Revista%20EP TIC%20VIII-3_EduardoVicente.pdf>. Acesso em 22 fev. 2007.
- VIEIRA, Jonas. [1985] **Orlando Silva**: o cantor das multidões. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- VISÃO. [1968] Discos. *Visão*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 5, 15 mar. 1968, p. 62-6. [Seção de crítica e reportagem musical, nessa edição dedicada a Caetano Veloso e seu elepê homônimo.]
- WEBER, Max. [1911] **Fundamentos racionais e sociológicos da música, Os**. São Paulo: Edusp, 1995.
- WELLER, Anthony. [2005] Violão de Luiz Bonfá, O. [Encarte]. 32 p. In: BONFÁ, Luiz. **Solo in Rio 1959**. São Paulo: MCD, 2006. 1 disco compacto (68 min.): digital, monoaural. MCD359.
- WIGGERSHAUS, Rolf. [1986] **Escola de Frankfurt, A**: história, desenvolvimento teórico, significação política. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. [1977] **Marxism and literature**. Oxford: Oxford University, 1977.
- ZAN, José Roberto. [1997] **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 1997. 248 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

2. Referências discográficas

- ALVES, Lucio. [1963] **Balançamba**. São Paulo: Universal / Mercury / E-lenco, 2003. 1 disco compacto (31 min.): digital, estéreo. 795648-2.
- ALVES, Lucio. [1990] **Lucio Alves especial**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990. 1 disco compacto (52 min.): digital, estéreo. 795648-2.

- ANDRADE, Leny. [1998] **Bossas novas**. S/l: Sony & BMG/Albatroz, 1998. 1 disco compacto (46 min.): digital, estéreo. 515847.
- BAROUH, Pierre (dir.) [1972] **Saravah**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. 1 disco de vídeo (91 min.): digital. BF-711.
- BETHANIA, Maria. [1968] **Recital na Boite Barroco**. Guarulhos: EMI, 200?. 1 disco compacto (39 min.): digital, estéreo. 541826-2.
- CAMUS, Marcel (dir.) [1959] **Orfeu negro** [Orphée noir]. São Paulo: Versátil Home Video, 2003?. 1 disco de vídeo (90 min.): digital. DVD-EU004.
- CARDOSO, Elizeth. [1958] **Canção do amor demais**. São Paulo: Movieplay, 1998. 1 disco compacto (32 min.): digital. FT1801.
- CARDOSO, Elizeth. [1999] **Retrato da noite / A meiga Elizeth** [série 2 em 1]. Guarulhos: EMI, 1999. 1 disco compacto (72 min.): digital. 524534-2.
- CAYMMI, Nana. [1994] **Noite do meu bem, A**: as canções de Dolores Duran. Guarulhos: EMI-Odeon, 1994. 1 disco compacto (42 min.): digital, estéreo. 830776-2.
- CLÁUDIO, Luís. [2004] **Este seu olhar**. Curitiba: Revivendo, 2004. 1 disco compacto (56 min.): digital, estéreo. RVCD-227.
- DURAN, Dolores. [2000] **Dolores Duran** [série Bis]. Guarulhos: EMI, 2000. 2 discos compactos (81 min.): digitais. 526675-2.
- FARIA JR., Miguel (dir.) [2005] **Vinicius de Moraes**, disco 1. São Paulo: Paramount, 2006. 1 disco de vídeo (122 min.): digital, SDP655A.
- FARIAS, Roberto (dir.) [D1961] **Candango na Belacap, Um**. Barueri (SP): Cannes, 200?. 1 disco de vídeo (100 min.): preto & branco, digital, D442.
- FARNEY, Dick & SOARES, Claudette. [1976] **Tudo isto é amor**. S/l: EMI, s/d. 1 disco compacto (32 min.): digital, estéreo. 582637-2.
- FARNEY, Dick. [1967] **Dick Farney: piano & orquestra: Gaya**. São Paulo: Universal / Mercury / Elenco, 2003. 1 disco compacto (35 min.): digital, estéreo. 73145269542.
- FARNEY, Dick. [1999] **Dick Farney** [série Meus Momentos]. EMI: Guarulhos, 1999. 2 discos compactos (91 min.): digital, estéreo. 521485-2.
- GETZ, Stan & GILBERTO, João. [1964] **Getz/Gilberto**. Rio de Janeiro: Polygram/Verve, 1989. 1 disco compacto (34 min.): digital, estéreo. 810048-2 [gravado em mar. 1963].
- GIL, Gilberto. [1967] **Louvação**. Rio de Janeiro: Philips/CBD, 1967. 1 disco (36 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. R765005L.

- GIL, Gilberto. [1968] **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Philips/CBD, 1967. 1 disco (32 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. R765024L.
- GIL, Gilberto. [1969] **Gilberto Gil**. [Arranjos e direção musical de Rogério Duprat.] Rio de Janeiro: Universal / Mercury, 200?. 1 disco compacto (76 min.): digital, estéreo. 73145428122.²⁹
- GILBERTO, João. [1959] **Chega de saudade**. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. 1 disco (23 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. MOFB3073.
- GILBERTO, João. [1960] **Amor, o sorriso e a flor, O**. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. 1 disco (22 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. MOFB3151.
- GILBERTO, João. [1961] **João Gilberto**. Rio de Janeiro: Odeon, 1961. 1 disco (27 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. MOFB3202.
- GORDON, Izzy. [2005] **Aos mestres com carinho: homenagem a Dolores Duran**. São Paulo: Rio 8/Trama, 2005. 1 disco compacto (56 min.): digital estéreo. RIO8012.
- HIME, Olivia. [1986] **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 200?. 1 disco compacto (44 min.): digital, estéreo. BF500.
- JOBIM, Antonio Carlos. [1963] **Composer of Desafinado plays, The**. Rio de Janeiro: Polygram/Elenco, 199?. 1 disco compacto (36 min.): digital, estéreo. 848965-2.
- JOBIM, Antonio Carlos. [1981] **Antonio Carlos Jobim em Minas ao vivo**. Rio de Janeiro: Jobim Music/Biscoito Fino, 2004. 1 disco compacto (56 min.): digital, estéreo. BJ300.
- JOBIM, Antonio Carlos. [1987] **Tom Jobim inédito**. São Paulo: BMG-Ariola, 1995. Caixa com 2 discos compactos (70 min.): digitais, estéreo. 7432132920-2.
- LARANJEIRA, Elza. [1962] **Música de Jobim e Vinicius, A**. Rio de Janeiro: Som Livre / RGE, 2006. 1 disco compacto (35 min.): digital. 0486-2.
- LEÃO, Nara. [1964] **Nara**. Rio de Janeiro: Elenco/Polygram, 199?. 1 disco compacto (33 min.): digital. 848970-2.
- LEÃO, Nara. [1968] **Nara Leão**. São Paulo: Universal/Mercury, 2002. 1 disco compacto (36 min.): digital. 73145463442.
- LEÃO, Nara; KÉTI, Zé & VALE, João do. [1965] **Show Opinião**. São Paulo: Universal/Mercury, 2002. 1 disco compacto (46 min.): digital. 73145224002.

²⁹ A versão em cedê inclui 5 faixas extras, gravadas na mesma época do respectivo elepê, mas dele ausentes.

- LEÃO, Nara; LOBO, Edu & TAMBA Trio. [1965] **5 na bossa**. São Paulo: Universal, 2002. 1 disco compacto (38 min.): digital. 73145466622.
- LOBO, Edu. [1965] **Música de Edu Lobo por Edu Lobo, A**. Rio de Janeiro: Elenco/Polygram, 199?. 1 disco compacto (35 min.): digital. 848967-2.
- LOBO, Edu & BETHANIA, Maria. [1966] **Edu e Bethania**. Rio de Janeiro: Elenco / Mercury / Universal, 2003. 1 disco compacto (33 min.): digital. 73145120532.
- LOBO, Edu & JOBIM, Antonio Carlos. [1981] **Edu & Tom, Tom & Edu**. Rio de Janeiro: Philips / Polygram, 1981. 1 disco (37 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco, estéreo. 6328378.
- LUCIA, Ana. [1959] **Ana Lucia**. Rio de Janeiro: Warner, 2006. 1 disco compacto (33 min.): digital. 5051011128325.
- LUCIA, Ana. [1961] **Encanto e a voz de Anna Lúcia, O**. Rio de Janeiro: Philips, 1961. 1 disco (32 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. P630.443L.
- LUCIA, Ana. [1964] **Ana Lucia canta triste**. Rio de Janeiro: Som Livre / RGE, 2006. 1 disco compacto (30 min.): digital. 0488-2.
- LYRA, Carlos [2005] **50 anos de música**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. 1 disco de vídeo (150 min.): digital. BF-709.
- LYRA, Carlos. [1963] **Depois do carnaval: o sambalço de Carlos Lyra**. Japan: Mercury/Universal, 200?. 1 disco compacto (32 min.): digital. UICY-6820.
- MAMAS & the Papas, The. [1966] **Mamas & the Papas, The**. São Paulo: RCA / Dunhill, 1966. 1 disco (31 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. DLP5003.
- MANN, Herbie & GILBERTO, João. [1966] **Recorded in Rio de Janeiro**. In: MANN, Herbie. Man & a Woman, A / Recorded in Rio de Janeiro [série 2 lps on 1 cd]: fx. 12-23. Narberth (PA): Collectables, 2001. 1 disco compacto (60 min.): digital, estéreo. COLCD6833.
- MANN, Herbie. [1962] **Latin fever**. In: MANN, Herbie. Right now / Latin fever [série 2 lps on 1 cd]: fx. 10-19. Narberth (PA): Collectables, 2001. 1 disco compacto (70 min.): digital, estéreo. COLCD6828.
- MARISA (“Gata Mansa”). [2001] **Marisa** [série Bis]. Guarulhos: EMI, 2001. 2 discos compactos (80 min.): digital. 531353-2.

- MAYSA. [1958] **Convite para ouvir Maysa nº 3**. São Paulo: RGE, 1958. 1 disco (36 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. XRLP5027.
- MAYSA. [1961] **Barquinho**. Rio de Janeiro: Columbia, 1961. 1 disco (29 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. 37161.
- MEIRELLES, J. T. [1964] **Som, O**. Meirelles e os Copa 5. Rio de Janeiro: Dubas/Universal, 2001. 1 disco compacto (31 min.): digital. 325912001362.
- MIÚCHA & JOBIM, Antonio Carlos. [1977] **Miúcha & Antonio Carlos Jobim**. São Paulo: RCA Victor, 1977. 1 disco (36 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco, estéreo. 103.0213.
- MORAES, Vinicius de & LARA, Odette. [1963] **Vinicius & Odette Lara**. São Paulo: Universal, 2001. 1 disco (42 min.): digital, estéreo. 73145120572. [parte da caixa *Como dizia o poeta*. *Id. ibid.* 73145606862.]
- MUTANTES, Os. [1968] **Mutantes, Os**. [Arranjos de Rogério Duprat.] Rio de Janeiro: Universal/Polydor, 2005. 1 disco compacto (37 min.): estéreo, digital. 04228294982.
- MUTANTES, Os. [1969] **Mutantes**. [Arranjos de orquestra de Rogério Duprat.] Rio de Janeiro: Universal/Polydor, 2005. 1 disco compacto (43 min.): digital. 04228258862.
- NUNES, Dulce. [1965] **Dulce**. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 disco (38 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. FM13.
- OLIVEIRA, Aloysio de (org.). [1975] **Bossa nova: sua história, sua gente**. Rio de Janeiro: Philips/CBD/Phonogram, 1975. Caixa com 3 discos (101 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. 9229218-20.
- OLIVEIRA, Dalva de. [1996] **Rainha da voz, A**, disco 3. Guarulhos: EMI, 1996. 1 disco compacto (52 min.): digital. 854936-2.
- QUARTETO NOVO. [1967] **Quarteto Novo**. In: Quarteto Novo – Radamés Gnattali [série 2 LPs em um CD: fx. 1-8]. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1993. 1 disco compacto (68 min.): digital, estéreo. 827497-2.
- REGINA, Elis & RODRIGUES, Jair. [1966] **Dois na bossa número 2**. São Paulo: Universal/Philips, 1998. 1 disco compacto (33 min.): digital. 518061-2.
- REIS, Célia. [1962] **Samba é Célia Reis, O**. Rio de Janeiro: Philips / CBD, 1962. 1 disco (30 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. P632112L.
- RESENDE, Marcos & ORNELAS, Nivaldo. [1984] **Som e fantasia**. S/l: Barclay/Ariola, 1984. 1 disco (42 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco, estéreo. 821377-1.

- RICARDO, Sérgio. [1960] **Não gosto mais de mim**: a bossa romântica de Sergio Ricardo. Rio de Janeiro: EMI, 2003. 1 disco compacto (31 min.): digital. 581189-2.
- ROCHA, Glauber (dir.). [1967] **Terra em transe**. São Paulo: Versátil Home Video, 2006. 1 disco de vídeo (115 min.): digital. DVD-7610.
- SÁ, Wanda. [1964] **Vagamente**. Rio de Janeiro: Dubas/Universal, 2001. 1 disco compacto (39 min.): digital. 325912003532.
- SANTOS, Agostinho dos. [1963] **Vanguarda**. Rio de Janeiro: Som Livre/RGE, 2006. 1 disco compacto (31 min.): digital. 0520-2.
- SANTOS, Agostinho dos. [2000] **Agostinho dos Santos** [série Pérolas]. Barueri (SP): Som Livre, 2000. 1 disco compacto (48 min.): digital. 6069-2.
- SANTOS, Moacir. [1965] **Coisas**. Rio de Janeiro: Universal/MP,B, 2004. 1 disco compacto (32 min.): digital, estéreo. 325912006578.
- SETE, Bola. [1962] **Bossa nova**. *In*: SETE (D2001: fx. 1-12).
- SETE, Bola. [1963] **Bola Sete's "tour de force"**. *In*: SETE (D2001: fx. 13-22).
- SETE, Bola. [1964] **Incomparable Bola Sete, The**. *In*: SETE (D2004: fx. 1-10).
- SETE, Bola. [1966] **Autentico! Bola Sete and his new brazilian trio**. *In*: SETE (D2004: fx. 11-19).
- SETE, Bola. [2001] **Bola Sete Trios, The**: tour de force. Berkeley (CA): Fantasy, 2001. 1 disco compacto (67 min.): digital, estéreo. FCD-24766-2.
- SETE, Bola. [2004] **Voodoo village**. Berkeley (CA): Fantasy, 2004. 1 disco compacto (72 min.): digital, estéreo. FCD-24779-2.
- SOARES, Claudette. [1968] **Gil, Chico e Veloso por Claudete Soares**. Rio de Janeiro: Philips/CBD, 1968. 1 disco (28 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. P765021L.
- TAMBA TRIO. [1997] **Tamba Trio classics**. São Paulo: Polygram, 1997. 2 discos compactos (90 min.): digital, estéreo. 536958-2.
- TELLES, Sylvia. [1957] **Carícia**. *In*: TELLES (D1993: fx. 1-8).
- TELLES, Sylvia. [1958] **Silvia**. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. 1 disco (31 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco. MOFB3034.
- TELLES, Sylvia. [1959] **Amor de gente moça**. *In*: TELLES (D1993: fx. 9-20).

- TELLES, Sylvia. [1963] **Bossa balanço balada**. Rio de Janeiro: Dubas / Universal, 2002. 1 disco compacto (35 min.): digital, estéreo. 325912004102.
- TELLES, Sylvia. [1993] **Carícia / Amor de gente moça** [série 2 em 1]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1993. 1 disco compacto (57 min.): digital. 827535-2.
- TELLES, Sylvia;
ALVES, Lucio &
MENESCAL, Roberto. [1964] **Bossa session**. São Paulo: Polygram/Elenco, 1998. 1 disco compacto (29 min.): digital, estéreo. 558959-2.
- VÁRIOS Artistas. [1964] **Fino da bossa, O**. [S.l.]: RGE, 1994. 1 disco compacto (43 min.): digital. 347.6012.
- VÁRIOS Artistas. [1968] **Tropicalia ou Panis et circencis**. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1972. 1 disco (39 min.): 33¹/₃ rpm, microsulco, estéreo. 6436303.
- VÁRIOS Artistas. [1993] **Songbook Vinicius de Moraes v. 3**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993. 1 disco (73 min.): digital, estéreo. 107409.
- VÁRIOS Artistas. [2000a] **Tom Jobim: raros compassos, v. 1**. Curitiba: Revivendo, 2000. 1 disco (67 min.): digital. RVCD142.
- VÁRIOS Artistas. [2000b] **Tom Jobim: raros compassos, v. 2**. Curitiba: Revivendo, 2000. 1 disco (68 min.): digital. RVCD143.
- VÁRIOS Artistas. [2000c] **Tom Jobim: raros compassos, v. 3**. Curitiba: Revivendo, 2000. 1 disco (69 min.): digital. RVCD144.
- VOZ DO MORRO, A. [1965] **Roda de samba**. Rio de Janeiro: Musidisc, 1995? 1 disco (28 min.): digital. 777.6099.
- WINTER, Paul &
LYRA, Carlos. [1964] **Sound of Ipanema, The**. *In*: Winter (D2000: fx. 1-11).
- WINTER, Paul. [1962] **Jazz meets the bossa nova** (the exciting new south american rhythm). *In*: WINTER, Paul. *Jazz meets the bossa nova / Folk song* [série 2 lps on 1 cd]. Narberth (PA): Collectables, 2000. 1 disco compacto (80 min.): digital, estéreo. COLCD6673.
- WINTER, Paul. [1964] **Rio**. *In*: Winter (D2000: fx. 12-23).
- WINTER, Paul. [2000] **Sound of Ipanema, The / Rio** [série 2 lps on 1 cd]. Narberth (PA): Collectables, 2000. 1 disco compacto (72 min.): digital, estéreo. COLCD6672.
- ZÉ, Tom. [1968] **Tom Zé**. S/l: Sony, 2000?. 1 disco compacto (37 min.): digital, estéreo. 495712.