



ISSN: 2316-7858

ano 2, vol. 2,
jan.-jun. 2014

MÚSICA POPULAR EM REVISTA

Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes - Unicamp
Programa de Pós-Graduação em Música
Centro de Letras e Artes - UNIRIO

SOBRE A REVISTA

Música Popular em Revista (MPR) é uma publicação eletrônica, semestral, de circulação gratuita, vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

A MPR divulga artigos originais de estudiosos ligados a disciplinas distintas do campo das humanidades como musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, filosofia, linguística, letras e comunicação. Além de artigos, este periódico aceita outros tipos de contribuições como resenhas, entrevistas e partituras cujos conteúdos sejam compatíveis com a sua temática.

O objetivo desta publicação é se constituir num espaço destinado a estimular o debate intelectual e o intercâmbio de experiências entre pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que elegem a música popular como objeto de estudo. Desse modo, pretende-se contribuir para a consolidação de um novo campo acadêmico, de cunho multidisciplinar, que vem se formando nas últimas décadas, cuja finalidade é aprofundar a investigação sobre a música popular, um objeto que, devido à sua complexidade e ao seu caráter multidimensional, exige abordagens ancoradas em referenciais teóricos e metodológicos construídos a partir de várias epistemologias.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

- Rafael dos Santos (UNICAMP, Campinas)
- Luiz Otávio Braga (PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

- Cláudia Azevedo (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- José Roberto Zan (UNICAMP, Campinas)
- Claudiney Rodrigues Carrasco (UNICAMP, Campinas)
- Pedro Aragão (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- Esdras Rodrigues Silva (UNICAMP, Campinas)
- Sergio Barrenechea (UNIRIO, Rio de Janeiro)

CONSELHO CONSULTIVO NO EXTERIOR

- David Treece (King's College London, UK)
- Rubén López Cano (Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha)
- Juan Pablo González (PUC-Chile, Chile)
- Simon Frith (University of Edinburgh, UK)

CONSELHO CONSULTIVO NO BRASIL

- Adalberto Paranhos (UFU, Uberlândia)
- Marcos Nobre (UNICAMP, Campinas)
- Alberto Ikeda (UNESP, São Paulo)
- Maria Izilda Santos de Matos (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Dilmar Miranda (UFC, Fortaleza)
- Marth Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- Felipe Trotta (UFF, Niterói)
- Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
- Heloísa Valente (USP, São Paulo)
- Renato Ortiz (UNICAMP, Campinas)
- Heron Vargas (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Ricardo Goldemberg (UNICAMP, Campinas)
- Ivan Vilela (USP, São Paulo)
- Rita Morelli (UNICAMP, Campinas)
- José Adriano Fenerick (UNESP, Franca)
- Rúrion Soares Melo (UNIFESP, São Paulo)
- José Geraldo Vinci de Moraes (USP, São Paulo)
- Luiz Tatit (USP, São Paulo)
- Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC, Florianópolis)
- Tânia Costa Garcia (UNESP, Franca)
- Marcelo Gimenes (UNICAMP, Campinas)
- Tânia Costa Garcia (UNESP, Franca)
- Márcia Tosta Dias (UNIFESP, São Paulo)
- Walter Garcia (USP, São Paulo)
- Marcos Napolitano (USP, São Paulo)

Editor assistente, layout e capa: Adalcio Camilo Machado (UFSCar, São Carlos)

Música Popular em Revista / Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO – ano 2, volume 2, janeiro a junho de 2014 – Campinas: Instituto de Artes da Unicamp/CNPq, 2014.

Revista (on-line)

Periodicidade: semestral.

ISSN: 2316-7858.

1. Música Popular – Periódicos. 2. Música – Análise, apreciação. I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

BIA

CDD - 781.63

Sumário

Editorial	4
<i>Rafael dos Santos e Luiz Otávio Braga</i>	
DOSSIÊ CHICO BUARQUE	
<i>Organizador: Walter Garcia</i>	
“Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”:	
o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque.....	7
<i>Manoel Dourado Bastos</i>	
“Gente humilde”:	
um tema, duas canções.....	37
<i>Rodrigo Aparecido Vicente</i>	
“Beatriz” ou O lirismo de arranha-céu	67
<i>Gabriela Strozenberg Longman</i>	
“Pedro Pedreiro”, “Bye Bye Brasil”, “Pelos Tabelas”:	
rumo ao colapso do tempo histórico.....	82
<i>Daniela Vieira dos Santos</i>	
Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011)	110
<i>Walter Garcia</i>	
Uma reflexão a partir do rap “Vida Loka II”, do Racionais MC’s:	
valorização do jovem negro pelos signos de poder econômico.....	151
<i>Raquel Mendonça Martins</i>	
Entrevista com Hermelino Neder	176
<i>Anája Souza Santos</i>	
Resenha: <i>Intonations</i>, de Marissa J. Moorman	191
<i>Mateus Berger Kuschick</i>	

Editorial

No dia 19 de junho deste ano, Francisco Buarque de Hollanda completou 70 anos de vida, ocasião que deu margem a diversas comemorações e homenagens ao cancionista. O periódico *Música Popular em Revista* apresenta, na presente edição, um dossiê sobre o artista organizado por **Walter Garcia**.

O primeiro artigo dessa série, de autoria de **Manoel Dourado Bastos**, examina canções do primeiro LP de Chico Buarque, lançado em 1966. Partindo das considerações de Lorenzo Mammì sobre a “promessa de felicidade” na bossa nova, o autor mostra que, no repertório analisado, tal promessa se encontra suspensa. Para isso, Bastos analisa as canções “Pedro Pedreiro”, “Olê olá”, “Tem mais samba” e “A Rita”, cotejando-as com outras canções da fase inicial do compositor.

A canção “Gente humilde”, originalmente composta para violão por Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) e que ganhou uma versão bastante conhecida de Vinicius de Moraes e Chico Buarque, gravada por este em 1971, é analisada por **Rodrigo Vicente**. Contudo, mais do que se dedicar ao estudo dessa versão mais notável, o autor analisa igualmente uma primeira versão dessa canção, elaborada no ano de 1951 por um autor anônimo. Para isso, Vicente mobiliza referenciais da crítica literária de Antonio Candido combinados com ferramentas da análise musicológica, que fazem com que ele explore as contradições e ambivalências de ambas as versões, bem como a maneira que experiências históricas e sociais se sedimentam nas canções.

Gabriela Strozenberg Longman analisa a letra da canção “Beatriz”, música de Edu Lobo com letra de Chico Buarque, composta para o balé *O grande circo místico* em 1982. Longman mostra de que modo o cancionista vai retratando a bailarina da canção que, ao mesmo tempo, é inspirada na personagem Beatrice Portinari da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Para isso, a autora examina verso por verso da composição, revelando diversos significados implícitos no texto de Buarque e diferentes possibilidades de leitura e interpretação.

Daniela Vieira dos Santos examina as canções “Pedro Pedreiro” (1965), “Bye Bye Brasil” (1979) e “Pelas Tabelas” (1984). Em sua análise, a autora demonstra de que modo tais canções expressam o fim da perspectiva de entoar o país do futuro. Em “Pedro Pedreiro”, Santos nota a melancolia diante da inação (“esperando o trem”) do migrante, derivando daí uma frustração diante do mito de um futuro promissor do país. Já em “Bye Bye Brasil”, a autora chama a atenção para os percalços do personagem narrado na composição, um *aventureiro* inserido no contexto de globalização e mundialização da cultura. Por fim, a autora percebe em “Pelas Tabelas” a presença de um narrador transtornado, que não consegue estabelecer um ponto final para seu problema. Tal caráter se manifesta igualmente no plano formal da canção, que se apresenta como um *moto-perpétuo* que suspende o tempo num presente contínuo, sem espaço para perspectivas futuras.

O dossiê se encerra com o artigo do organizador **Walter Garcia**, cujo eixo central é a canção “Cálice”, composta em 1973 por Chico Buarque e Gilberto Gil. Inicialmente o autor traz informações sobre o contexto em que a canção foi composta, a censura que lhe foi imposta e a tentativa de seus autores de a apresentarem no festival *Phono 73*. Na sequência, analisa a forma artística que a canção adquiriu no disco de Chico Buarque, que contou com a participação de Milton Nascimento e do grupo MPB-4, em gravação realizada apenas em 1978 quando a composição foi liberada. Em seguida, Garcia analisa o vídeo divulgado no YouTube em 2010 no qual o rapper Criolo Doido entoa versos elaborados a partir de “Cálice”, retratando aspectos do cotidiano das periferias paulistanas. Por fim, o autor discute sobre a “resposta” de Chico Buarque para Criolo Doido, elaborada para sua turnê de 2011 e lançada em DVD do show no ano seguinte. A partir desse material, Garcia tece reflexões em torno do potencial crítico da produção contemporânea de Chico Buarque frente às realizações musicais das periferias urbanas.

A seção de artigos se completa com o texto de **Raquel Mendonça Martins**, que analisa o rap “Vida Loka parte II” do grupo Racionais MC’s. A autora explora o duplo caráter desse rap que ao mesmo tempo em que se configura como um produto da indústria cultural é portador de um conteúdo crítico ao abordar a questão da inserção na vida do crime do jovem negro e de baixa renda. Amparada

pelo referencial de Theodor Adorno, Martins discute que, embora os produtos da indústria cultural tendam para a redução da tensão entre obra e vida cotidiana, o que “Vida Loka parte II” faz é justamente explicitar a tensão da opressão e da violência.

O volume apresenta ainda a entrevista de **Anája Souza Santos** com Hermelino Neder, músico que fez parte da chamada Vanguarda Paulista, especialmente em parcerias composicionais com Arrigo Barnabé. Além de apresentar dados sobre a trajetória individual de Neder, a entrevista traz considerações do músico sobre sua convivência com outros personagens da Vanguarda Paulista na ECA/USP; sobre as relações, geralmente tensas, entre a busca por posições de vanguarda, a inserção no mercado fonográfico da época e a influência do Tropicalismo em sua produção e na de seus parceiros.

A resenha do livro *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, de Marissa J. Moorman, feita por **Mateus Berger Kuschick**, fecha este volume da MPR. O pesquisador destaca os aspectos mais importantes dessa obra na qual a autora faz uma análise do gênero semba e sua inserção num contexto contraditório da história recente de Angola e a formação do sentimento de nacionalidade desse país africano.

Desejamos uma excelente leitura a todos!

Os editores,

Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP)
Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO)

“Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”*:

o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque

MANOEL DOURADO BASTOS**

RESUMO: Chico Buarque de Hollanda, de 1966, primeiro LP gravado pelo cancionista, traz uma série de canções centradas na figura de indivíduos. Circulando entre as questões cotidianas de suas vidas, assim como entre o samba e a bossa nova, os indivíduos do primeiro disco de Chico Buarque apresentam-se como figurações singulares do sujeito brasileiro. Os antagonismos sociais que os caracterizam oferecem uma expressão histórica, como uma experiência musical dos traumas sociais vividos nos anos 1960 no Brasil. A partir da análise e interpretação de algumas canções desse primeiro LP, o texto mostra a suspensão da promessa de felicidade como a sedimentação do processo histórico no trabalho de Chico Buarque.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque de Hollanda (1966); suspensão da promessa de felicidade

“I have little to say beyond what is contained in these sambas”: the Brazilian subject and the suspension of the “Promesse du Bonheur” in some songs from Chico Buarque’s first LP

ABSTRACT: Chico Buarque de Hollanda, 1966 first LP recorded by the songwriter, brings a lot of songs centered on the figure of individuals. Circulating among the everyday issues of their lives, as well as between samba and bossa nova, this individuals in the first disc of Chico Buarque presents themselves as singular figurations of the Brazilian subject. Social antagonisms that characterize them offer a historical expression, like a musical experience of social traumas experienced in the 1960s in Brazil. From the analysis and interpretation of some songs of that first LP, the text shows the suspension of the “Promesse du Bonheur” as the sedimentation of the historical process in the work of Chico Buarque.

KEYWORDS: Chico Buarque de Hollanda (1966), suspension of the “Promesse du Bonheur”

* O texto que segue retoma, com pequenas alterações, capítulo da tese de doutorado que defendi em 2009 sobre Chico Buarque e Paulinho da Viola. O título do artigo é uma frase retirada do texto de contracapa escrito por Chico Buarque para seu primeiro LP, de 1966.

** **Manuel Dourado Bastos** é Professor Adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. **E-mail:** manoeldb@uol.com.br

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

Esperando, esperando, esperando

Em “Pedro Pedreiro” (1965)¹, o característico esmero artístico de Chico Buarque, desdobrado como uma necessidade de sempre dar ótimo tratamento cancional a seu assunto, aparece na forma de reconhecer dignidade aos problemas de consciência do personagem principal da canção. Não é preciso muito esforço para encontrar em Pedro um “tipo social”, que encarna não só o pedreiro, o operário da construção civil, mas sim toda uma classe – a dos explorados.

Nas angústias individuais de Pedro diante do sistema de cisão social à brasileira, deveria estar apresentada positivamente a consciência popular como um todo. Assim era de se esperar da apresentação de um “tipo social” em uma canção que guarda alguma filiação com a música engajada da época – a perfeita consecução de um assunto, a partir de sua apresentação típica, deveria demonstrar imediatamente o acerto da posição das forças populares diante da iniquidade do processo social. Neste sentido, “Pedro Pedreiro” convida a uma simpatia de esquerda, afinal seu assunto é absolutamente coerente com a dinâmica da “canção de protesto”, inclusive no que tange a sua organização propriamente cancional.

Porém, sua dinâmica não é redentora, não justifica nos termos geralmente utilizados pela “canção de protesto” a esperança final, ainda que não apresente um fim de linha desastroso e definitivo. Além disso, o conflito entre seu assunto poético e sua formalização musical, como veremos adiante, termina por desmontar a lógica já frágil da fração da música engajada nos anos 1960 que não desvinculou interesse político e estilo bossanovista (ou ainda, que transformou a bossa nova em um estilo passível de sustentar, a contragosto e sem muita convicção, um discurso político que buscava inflamar a luta popular).

A canção em questão é um longo desfiar das angústias de Pedro, sua personagem principal. De início, o personagem é caracterizado por sua profissão e, por assim dizer, estado de espírito (“pensamento”); logo após, apresenta-se sua atividade

¹ Aponto entre parêntesis o ano de composição das canções. Vale lembrar, de qualquer modo, que as canções aqui analisadas foram gravadas no LP de Chico Buarque de 1966.

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

prosaica de esperar o trem, que será motivo alegórico ao longo da canção. O impulso inicial diante das alegorias é associá-las ao contexto político de ditadura civil-militar e logo suspeitar que a canção sopraria uma esperança de que aquele momento violento, taciturno e de liberdades (ainda não tão) restritas em que se encontraria o pensativo Pedro, passaria com a chegada de um novo trem, aquele que faria a espera (e o sofrimento) passar.

Para um momento em que parcela significativa da esquerda estava desnorteada diante da derrota que significava o golpe civil-militar de 1964, tal canção, entendida de maneira imediatamente alegórica, tomando por centro os pensamentos de um proletário, que não escondia em nenhum instante o desastre social brasileiro, mas que indicava um caminho positivo, seria mais que uma lufada de esperança – seria o apontamento de que a certeza da vitória poderia virar uma convicção política.

Contudo, o vício de compreender a canção em relação imediata com o processo sócio-histórico deixa de observar aquilo que a canção aponta para além da contingência. Não resta dúvida de que o caráter alegórico da canção é forte e em boa medida lhe define o prumo, mas daí a definir sua fatura pela mera justaposição com os acontecimentos, sem nenhuma mediação crítica, desmereceria tudo o que ela pode nos levar a conhecer da história da época.

O que se configura em “Pedro Pedreiro”? Basicamente, a canção apresenta a configuração de um pensamento que se coloca diante da vida precária de um tipo social a partir de seu impulso contingente. Todo o desenrolar deste pensamento apresenta-se em conflito direto com as condições precárias de vida de Pedro, o que alça a canção a um movimento de totalização das condições de Pedro e retorno a um caráter individualista e privado. Para ser mais preciso, o pensamento de Pedro origina-se da “necessidade” imposta pelas condições precárias, como uma forma de esquecer a dureza do cotidiano ao mesmo tempo em que se reflete sobre ele, contrapondo-o.

Do ponto de vista literário, não há propriamente uma condenação pelo narrador deste ato do personagem esperar o trem, a manhã, o ano que vem, o sol, o carnaval, a festa etc., que podem ser entendidos como metáforas para o “dia que virá”, conforme sua caracterização por Walnice Nogueira Galvão (1976). Inclusive, ao contrário do que poderia nos fazer supor a categoria de Galvão, a disposição passiva

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

de Pedro, ainda que não seja propriamente desmerecida, é colocada em dúvida ao ser recolhida na estrutura geral de esbulho.

A crítica da canção reside, na verdade, no recurso da justaposição deste “dia que virá”, que é algo que Pedro mal sabe o que é, porém *deve esperar* (não por moto próprio, decisão espontânea, mas pela compreensão que o narrador da canção tem do momento), com um “aumento” ou “bilhete pela federal”, que o recolocam na roda da fortuna em outra posição, recusando a possibilidade de consciência que se avoluma pelo pensamento sobre aquilo que ainda não se sabe o que é. Ou seja, o “dia que virá”, em “Pedro Pedreiro”, também se mostra, por um lado, como uma farsa (ascender socialmente pela sorte) e, por outro, a mesma desgraça de sempre. Isso significa que o caráter do “dia que virá” não está decidido de antemão e, a se tirar pelo “ânimo” de Pedro, ele será o pior possível, principalmente porque o “trem” já vem.

Assim, estamos diante de um “tipo social” que não encarna imediatamente aquilo que deveria se esperar dele – a se tirar pelo estereótipo do povo insuflado rumo à revolução inexorável e vitoriosa da canção de protesto. Pedro não é só um “tipo social” singular, que age mecanicamente segundo o destino rumo à vitória, consciente de antemão de todo o processo; tampouco a consciência exterior do narrador lhe impinge uma guinada que lhe dê, sem volta e milagrosamente, o destino na mão.

Sendo um “tipo social” que caracteriza os explorados num emaranhado de contradições, Pedro expressa uma totalidade. A sociedade configurada em “Pedro Pedreiro” não tem necessariamente futuro redentor, ainda que a personagem (ao que parece, como frisa rapidamente o narrador) careça de uma manhã, aquilo que ele espera (melhor dizendo, *sonha*), mas que não sabe o que é, algo mais bonito que o mundo, maior que o mar – enfim, uma *utopia*, que contrasta com a materialidade prosaica do cotidiano de Pedro. Esta mesma sociedade que carece de mudança oferece a espera de uma festa, da sorte, da morte, de um retorno para o norte, bem como um filho (que continuará esperando) – em suma, momentos em que as iniquidades se repõem em novo formato. No campo daquilo que a sociedade oferece de forma imediata a Pedro, *não há promessa de felicidade* (Mas, qual promessa? Qual felicidade?).

O movimento de báscula dos problemas tomados por assunto na canção nos primeiros versos será repetido no desenrolar da canção. Após sermos

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

apresentados a Pedro, o indivíduo que aglutina a abordagem da matéria, passamos para a elucubração do narrador em torno de suas necessidades (sociais? existenciais?) e chegamos à conclusão totalizante: o que quer que seja esta manhã (revolução? liberdade? justiça? bonança?) que Pedro carece de esperar, ela será benéfica a todos, tanto para os que têm bem quanto para quem nada tem. Trem e manhã aparecem como pares levemente sugeridos como contrários – o desenrolar da canção pode ser entendido como a rendição da manhã (e do sol), a que Pedro espera (ou carece de esperar), ao trem que, estranhamente, não leva ao movimento, mas à passividade. Um progresso que mantém tudo no mesmo lugar, fazendo do sonho com a manhã em mais uma espera que não leva a lugar algum.

A partir do problema particular de Pedro, caminha-se para uma totalização social, de modo que todo o desmanche apresentado ao longo da canção diz respeito não só ao indivíduo, mas à sociedade como um todo. O estrago se apresenta como algo generalizado – mas, apenas porque seu padrão de medida é o indivíduo (no caso, Pedro), o que retroage o impulso totalizador inicial.

Por isso, o “tipo social” não cumpre o papel esperado. À primeira audição, é como se o problema do indivíduo fosse mostrado para além de seu caráter particular, ou seja, em sua dimensão coletiva. Porém, o pensamento hesitante de Pedro diante da totalidade que se apresenta devolve tudo ao patamar do indivíduo, que assim fica na eminência de deixar passar o trem da história, levando consigo toda a coletividade (o sujeito histórico aglutinado no tipo). Ou seja, tudo depende de um acerto individual – já não é mais o destino inelutável do êxito que preside o argumento, porém ao custo de particularizar a questão até o indivíduo isolado em que o “tipo social” se transformou. Sendo um achado formal, já que escapa de um possível maniqueísmo redentor da inexorável vitória popular, ele perde exatamente o elemento de classe que está aglutinado ao “tipo social” em sua subjetividade, ainda que em geral isso seja redutor.

Para interpretar melhor esta questão, é preciso perceber que toda a narrativa de “Pedro Pedreiro” está assentada em uma construção musical de corte bossanovista, ainda que o naipe de percussão tenha uma bateria com maior volume do que o padrão, o que se junta com os ataques de metais que quase suplantam o

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

violão, a voz e a flauta, estes todos em interpretação suave e que comandam o decurso cancional.

Nada disso está fora de esquadro, a se tirar pelo argumento apresentado até aqui. Lorenzo Mammì (1992) caracterizou de maneira acurada a bossa nova de Tom Jobim e de João Gilberto como um tipo de música calcada na “promessa de felicidade”, a expressão de uma totalidade que se fia na reconciliação de contrários pela elevação da música local (o samba) ao patamar cosmopolita (o jazz) – acompanhando o “primado da melodia” nas composições de Tom Jobim e sua expressão exata na interpretação de João Gilberto, chegamos a compreender este “humanismo doce” reconciliatório que se promete como felicidade. A suavidade de voz e violão, mais as entradas da flauta transversal em diálogo com os anteriores, funcionam como a figuração da “promessa de felicidade” em “Pedro Pedreiro”. Esta, por sua vez, é *historicamente determinada* – trata-se da “promessa bossanovista de felicidade”.

Em um sentido abstrato, seguindo Mammì, esta “promessa de felicidade” dormita, por exemplo, nos tempos perfeitos aludidos pelo jogo de defasagem entre voz e violão na interpretação de João Gilberto, bem como nas consonâncias latentes no jogo dissonante do primado da melodia e sua ornamentação harmônica. Num sentido historicamente determinado, podemos sugerir que tal “promessa de felicidade” fundamenta-se no deslocamento do samba ao patamar cosmopolita do jazz (ao suprássumi-lo), o que vale pela concretização do ideal (desenvolvimentista) de pacificação de contrários (aquilo que Walter Garcia (1999) chamou da “contradição sem conflitos” em João Gilberto, ou seja, a reconciliação dos pares socialmente antagônicos sem o fim da desigualdade entre eles) – a mitigação das diferenças sociais derivaria da internalização do poder decisório, ou seja, a nação como elemento de mediação (e de reconciliação) de antagonismos. Um dos principais aspectos desta “contradição sem conflitos” está no caráter intimista da bossa nova (o “banquinho e violão”), que toma exatamente o indivíduo isolado como padrão último de medida, de onde se depreenderia imediatamente a totalidade em jogo nas canções.

Recentemente, Walter Garcia (2013) deu um passo na discussão sobre a “promessa de felicidade”, a partir do aprofundamento do problema levantado por Lorenzo Mammì. Garcia se fixa em dar densidade ao contraste apresentado por

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

Mammì entre a “vontade de potência” do jazz (especificamente na passagem do *dixieland* ao *swing*, entre a década de 1920 e 1930) com sua organização da *big band* e a promessa de felicidade da bossa nova com seus traços de intimidade e a “carga utópica” emanada pela temporalidade suspensa, lembrando ainda da “boemia cruel de Noel Rosa”. Para Mammì (1992, p. 64), é como se os termos intimistas da bossa nova sinalizassem o “mal-estar de quem ficou suspenso entre uma antiga sociabilidade, que se perdeu, e uma definição nova, mais racional e transparente, que não conseguiu se realizar”. O passo de Garcia está em observar essa “suspensão” segundo a categoria da *cordialidade* de Sérgio Buarque de Holanda – assim, a bossa nova seria uma utopia *cordial*, como se, enfim, estabelecesse uma relação de ambivalência, em que a modernidade é alcançada sem deixar para trás o aspecto aristocrático, colonial que é, enfim, a determinante da cordialidade. Walter Garcia insere em sua discussão o viés melancólico de João Gilberto, comumente ignorado pela crítica. Por fim, o que nos interessa particularmente, adensando o debate em torno da concepção de Antonio Candido sobre os “radicalismos”, Walter Garcia aponta para certo caráter adocicado da radicalidade das canções de Chico Buarque, sustentada justamente por essa ambivalência cordial.²

Permanecem no trabalho de Chico Buarque os fundamentos desta “promessa de felicidade”. Porém, eles entram em tensão com aquele outro aspecto compositivo, que é seu principal assunto, aquele do “tipo social” que é Pedro e sua espera. Por exemplo, há a espera da esperança aflita, bendita, infinita do apito do trem – esperar a esperança de um sinal é a migalha da “promessa de felicidade” que se oferece para Pedro. Por isso, também na organização musical da canção, a bossa nova não aparece em sua inteireza, vindo à lume entrecortada por elementos estranhos ao esperado.

² Apenas para reforçar a questão, remeto a discussão para uma concepção diferente de “promessa de felicidade”, ensejada pelos sambas de Paulinho da Viola. Mammì sustenta sua argumentação identificando João Gilberto como um “projeto utópico” – a “promessa de felicidade” em estado de suspensão histórica. Como em Paulinho da Viola o “povo” apresenta-se como o elemento determinante, a “promessa de felicidade” que nele também se apresenta não tem a característica de *utopia*, mas sim de *esperança*. Uma promessa de felicidade em negativo, em devir. A esperança de Chico Buarque e seu “Pedro Pedreiro” mantém uma ambivalência entre a utopia e o devir. Sobre Paulinho da Viola e o pressentimento da promessa de felicidade, publiquei recentemente um texto. Ver Bastos (2014).

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

Assim, tomando o indivíduo como parâmetro para a consecução formal e expressiva de sua matéria, Chico Buarque dá uma determinação histórica de longo alcance para seu problema. Em certo sentido, esta “promessa de felicidade” comparece também no elemento literário da canção. De fato, a mera “promessa de felicidade”, em sua determinação bossanovista, reconciliada na matéria social da canção redundaria naquele “dia que virá”, acima referido conforme Walnice Nogueira Galvão (loc. cit). Contudo, o trabalho composicional de Chico Buarque não era descuidado. Tanto na letra quanto no trabalho musical, a “promessa de felicidade” é colocada em suspeita – quer seja pelo fatalismo no “destino” de Pedro (ou seja, sabemos que o destino de Pedro é morrer, caso continue esperando, enquanto ganha alguns paliativos esperançosos, apresentados como variantes inócuas), quer seja pela irrupção de elementos musicais estranhos à economia de sons bossanovista.

Significa dizer que em “Pedro Pedreiro” a antinomia estética dá um passo rumo à *suspensão* da “promessa de felicidade” segundo seu caráter bossanovista. A “promessa de felicidade” não desaparece e continua operando conforme os seus desígnios de classe, mas aquele caráter ingênuo do “humanismo doce” é posto em suspenso ao ser colocado em contraste com o antagonismo social que pretendia reconciliar. De sorte que o povo, na figura de Pedro, que tende a um “tipo social”, mas deve ser particularizado como indivíduo para poder vislumbrar uma nesga de esperança, está sempre aquém de seu papel histórico.

Do ponto de vista da experiência musical brasileira, estamos diante da suspeição crítica sobre sua própria dinâmica; o resultado sintético alcançado com a bossa nova é reaberto para nova avaliação, ainda que ao preço de continuar tomando-a como padrão de medida. Nisto a obra de Chico Buarque difere daquela de seus pares, que ou fizeram a mera justaposição de bossa nova e matéria social ou renegaram sem mais a bossa nova. Tratava-se de entender as fraturas da bossa nova a partir da verdadeira prova dos nove: a saber, confrontá-la consigo mesma, colocar em contraste sua fatura com seus pressupostos.

Sugeri anteriormente que uma das marcas dos primeiros quatro discos de Chico Buarque é a *comiseração*.³ Esta dimensão formal apresenta o fosso político (consolidado pela ditadura civil-militar) entre a intelectualidade de esquerda e o “povo”, na medida em que a primeira só consegue se aproximar do segundo pelo condoimento. A constatação do antagonismo social redundava em um engessamento do “povo”, transformado em uma categoria histórica diante da qual a “promessa de felicidade” deságua na mais absoluta falta de esperança, ainda que terna, caridosa, em estado de consternação.

Não deixa de ser uma expressão de época esta fatura cancional. Ainda que assentada na mais pura ingenuidade bem informada, o elemento formal da *comiseração* figura o despreparo da esquerda órfã do nacional-desenvolvimentismo diante da ditadura civil-militar, em que a suspensão da “promessa de felicidade” indica o estado apoplético de quem deveria dar combate à tragédia que se desdobrava diariamente.

Em “Pedro Pedreiro”, a relação mais complexa entre narrador e personagem, bem como os contrastes do aspecto musical, fazem com que esta suspensão adquira um caráter mais agudo, ainda que centrada no indivíduo, *o que mantém acesa a chama da comiseração*. A fratura social, politicamente intransponível nos casos interpretados no texto citado (salvo para o sentimento de *comiseração*, que o transpõe sem confrontá-la), é suturada não pela reconciliação pacificadora, mas pela consciência do beco sem saída em que todos se encontravam naquele momento e *que exigia crítica urgente*.

A centralização no indivíduo, que fica a um passo de figurar a totalidade social nos termos de um sintoma, força o achado ao patamar da *comiseração*, mas deixa a “promessa bossanovista de felicidade” sem chão histórico, exatamente porque, em seus próprios termos, o desdobramento cancional não tem consecução positiva. Ainda que limitado, o achado estético é poderoso.

³ Inicialmente desenvolvi o argumento a partir da noção de “solidariedade piedosa” (BASTOS, 2006). Ao desenvolver a tese de doutorado (BASTOS, 2009), de onde retirei o presente texto, passei a entender a “solidariedade piedosa” a partir do princípio cristão da “comiseração”.

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

O samba vem aí

Em “Olê olá” (1965), uma das primeiras canções de sucesso de Chico Buarque, alude-se à canção como um espaço ainda possível de felicidade – mais ainda, como a própria “promessa de felicidade”.⁴ A voz enunciativa da canção também avisa que este espaço possível de felicidade não se trata de um tipo de canção qualquer, mas sim de uma *forma de canção determinada* – o samba. Em tempos de clausura, na falta de liberdade e felicidade na vida imediata, esta canção apresentava-se como o momento de dizer ainda que se tinha o samba e, prestando atenção nele, não só se manteria a esperança, como se tornaria possível suspender as proibições e controles, especialmente naquele momento de regime militar.

O samba em “Olê olá” se organiza não apenas como o anúncio da felicidade, menos ainda como um refúgio para tempos sombrios, mas como um *modelo* de felicidade, disponível e abundante, que precisa ser agarrado a qualquer custo – enquanto não percebia isto e não se “engajava” no samba, o “povo” corria o risco de continuar preso ao mundo opressivo do trabalho, ainda mais em sua contingência violenta de ditadura militar. Samba e povo, aí, não se identificam de imediato. A condição de realização da promessa (o momento em que não será mais necessário chorar) se daria apenas quando a felicidade viesse a se reconhecer no samba. Porém, esta relação de identidade entre samba e felicidade (que não é imediata) dependia da aderência do povo ao samba e seu universo. De fato, trata-se de uma mediação: a felicidade precisa se reconhecer no samba, mas só o fará se o povo se reconhecer nele, ou seja, *se o povo tomar consciência de si*.

Diante da hipótese de que no samba estaria a resposta para a felicidade, o sambista convida em “Olê olá” sua amiga-ouvinte a se “engajar” no samba em vez de entregar os pontos e chorar. Porém, o que se ouve na canção é um desenrolar de esperança, promessas e a decepcionante frustração no final – o samba não encontra mais espaço, o povo não se “engaja” nele, não há nem mesmo quem mantenha seu

⁴ Walnice Nogueira Galvão (1976) já havia emitido argumento crítico sobre a condição utópica da promessa de felicidade com a ideia do “dia que virá”. Ao longo do texto, perceberemos que a promessa de felicidade definida nos termos das canções de Chico Buarque se determinam por essa dimensão proposta por Galvão.

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

anúncio ao cantar e o luar dá lugar para uma manhã em que o samba se perdeu; enfim, a amiga-ouvinte “já pode chorar”. Significa dizer que a experiência histórica abria naquele instante uma brecha para o samba, tal uma “promessa de felicidade”, acabar com a dor e se realizar – mas, esta chance foi perdida, afinal o sol chegou primeiro e a ausência do povo deixou o samba sem seu conteúdo próprio.

Se avaliarmos todo o decurso musical – o dedilhado das notas de encadeamento no registro grave e também do restante dos acordes ao violão, mais a voz de Chico Buarque no início, desdobrados todos num acompanhamento mais ao estilo bossanovista, somados a uma bateria, flauta e metais no decorrer da canção, quando a tessitura musical se adensa e se avoluma, porém constantemente interrompida pela tristeza do conjunto inicial – perceberemos que “Olê olá” é uma canção que busca manter acesa a “promessa de felicidade” no exato instante em que reconhece sua frustração historicamente determinada.

Repare-se que a canção começa como se fosse uma resposta do sambista a uma súplica da amiga-ouvinte – já pronta para chorar, avisa que irá fazê-lo ao sambista, que retruca com um dedilhado no violão e um canto de esperança; o esfacelamento desta diante de todos indica um fim de linha. Assim, ficou no passado o apontamento de que o samba é o espaço possível da felicidade, sua promessa, de cuja ausência a amiga-ouvinte possivelmente se ressentia e pela qual suplica, e que só seria cumprida se o povo, reconhecendo-se no samba, tomasse consciência de si, em vez de se encaminhar ao mundo do trabalho e ao silêncio imposto não só por ele, como também pelo governo ditatorial-militar.

Não há propriamente resignação na canção, mesmo com o final desconsolado, mas tampouco há um obnubilamento diante da contingência. E, se levarmos em conta que o samba é um resultado da experiência popular, “Olê olá” sugere que a “promessa de felicidade” só será reatada se o *povo* for tomado como seu princípio fundamental – a bossa nova revelava-se como o limite para a compreensão da relação entre povo e “promessa de felicidade”, a não ser quando ela surge a partir de uma autorreflexão.

Desde um ponto de vista imediatamente relacionado ao contexto histórico, a oportunidade de realizar a “promessa de felicidade” estava perdida naquele

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

momento, mostrando-se cindida em seus próprios termos, dada a lacuna entre a bossa nova e o povo – como este poderia tomar consciência de si por meio daquela, se a autodeterminação ficava duplamente impossibilitada, tanto pela contingência histórica (a ditadura) como pela forma (a bossa nova) por meio da qual ela chega a si? Isto está apontado na canção que, dada sua *perenidade*, continua ressoando a promessa ao mesmo tempo em que ela está historicamente desacreditada pela antinomia entre forma e conteúdo. A “promessa de felicidade” permanece, porém os termos em que ela se apresenta mostram seu limite.

O bom samba não tem lugar nem hora

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

Talvez um pouco do anedotário de Chico Buarque ajude-nos a compreender o problema. Conta-nos Humberto Werneck que em dezembro de 1964 estrearia o musical “Balanço de Orfeu”, produzido por Luiz Vergueiro, que é quem lembra a história. A narrativa é recheada de lances divertidos e explicativos – quer dizer, as diversas peripécias em torno da *encomenda* que Luiz Vergueiro fez para que Chico Buarque compusesse a música que daria o fecho ao espetáculo.

A primeira parte do show, *Na onda do balanço*, seria como um diálogo entre a Bossa Nova e a nascente Jovem Guarda, na qual muitos viam inquietante ameaça à música brasileira. De um lado, o jovem cantor Taiguara, de outro, uma cantora que acabaria não seguindo carreira, Claudia Gennari. Ele

“engajado”, ela “alienada”, conforme o imperioso jargão da época. No final, previsivelmente, triunfaria a Bossa Nova - e, para que não pairasse dúvida, a moral da história seria resumida numa canção, a tal encomendada a Chico, a ser cantada por todos os participantes do espetáculo (WERNECK, 1989, p. 11).

Depois de narrar o périplo algo engraçado de um Chico Buarque bêbado e mal dormido para entregar a encomenda em tempo, Werneck revela que esta canção é “Tem mais samba”.

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

Mas, nem só das intenções do compositor vive uma canção, menos ainda da transmissão de mensagens. É preciso compreendê-la em seu nexos cancional para além da primeira impressão de superfície, em que forma e expressão se organizam de maneira mais profunda - ainda que a indústria cultural a leve de volta ao chão. Adélia Bezerra de Meneses aponta para a conjuração do sofrimento, bem como para a anulação da distância como substâncias poéticas da canção:

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

Vejamos onde mais radica essa “concretude”: no chão, no som que vem da rua, no homem que trabalha: preocupação com o ‘popular’ na lírica de Chico Buarque? Mas o que importa aqui é que “samba” é sinônimo de amor e felicidade, e “sambar” é a grande proposta do poeta (MENESES, 2000, p. 52-53-54).

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

Não é para sugerir que o samba não deva ser compreendido como amor e felicidade ou seus contrários, enfim, como afeto, que será desenvolvido o argumento daqui por diante. Muito pelo contrário. Mas, é preciso apontar como fraturada, ou desorganizada de um ponto de vista lógico, a assertiva de que a canção que tem por princípio poético a anulação da distância se resolve na cisão do concreto em sensações corpóreas, de um lado, e preocupação com o popular, do outro, com ascensão das primeiras em detrimento da segunda.

O problema, claro, não é lógico, mas histórico. Assim, podemos observar a contradição em jogo na relação entre a aproximação pelo concreto e sua cisão interior como a revelação histórica de “Tem mais samba”. O corpo, na maneira como foi aludido por Adélia Bezerra de Meneses, aponta para a subjetividade centrada no indivíduo, com o que a autora garantiria a comprovação do lirismo absoluto das canções de Chico Buarque, porém sob pena de desprezar parcela significativa da

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

canção, aquilo que lhe foi designado como conteúdo, a “preocupação com o popular”, e que lhe exige por dentro soluções formais e expressivas. No esforço de fechar análise sobre Chico Buarque sob os desígnios do eu-lírico fixado na subjetividade do poeta, a autora deixa escapar o aspecto antinômico da obra a sua frente. Ao dar atenção para a totalidade da canção (e não apenas para sua dimensão literária), atinamos com a determinação histórica da canção.

Não é preciso muito esforço para reconhecer a bossa nova como um elemento formal da canção, mas não custa lembrar o anedotário biográfico de Humberto Werneck para ressaltar que este é seu escopo compositivo imediato. Notamos mais acima que em “Tem mais samba” o samba funciona mais como seu conteúdo do que como expressão musical, exceto ao final da canção. O cerne expressivo da canção está na bossa nova, já mediada por sua derivação engajada. O samba é matéria da canção, mas não consegue se sustentar como forma e expressão – a não ser como um apontamento para além da própria canção. A dinâmica cancional de “Tem mais samba” está exatamente no esforço de “anulação da distância” e sua frustração ao figurar de maneira cindida, na medida em que a matéria popular não se amalgama com a forma erigida em bossa nova, sustentada pelo indivíduo.

Ainda assim, o samba não é anulado como “promessa de felicidade”. Sua determinação bossanovista, ainda que se sobreponha à matéria popular, não elimina o apontamento para um final diferente, que desarme o lastro social definidor do conteúdo cancional. O que está figurado em “Tem mais samba” é o limite histórico de uma forma, sua desinência de classe e, assim, a fisionomia de uma época (ou, ao menos, de uma parte importante dela).

Quando se exige da bossa nova um contato com o samba (que é ele mesmo uma expressão cancional), tomado em seu caráter de matriz popular que acende a estatuto político, a “promessa de felicidade” da reconciliação de antagonismos presente naquela perde qualquer lastro interno à forma cancional, tendo em vista que o sentido centrado no indivíduo da “anulação da distância” se superpõe à “preocupação popular”. Revelada a fissura da “promessa de felicidade” em seu caráter bossanovista, a matéria social fica flutuando sem suporte expressivo que lhe dê forma – ou ainda, figura-se a irrelevância de fundo da matéria social para o padrão

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

bossanovista de modernidade cancional, expondo a reconciliação de contrários como o pedágio nacional a ser pago para adentrar no rol dos grandes feitos da música popular no mundo.

À revelia do compositor, que esperava demonstrar o acerto estético do uso da bossa nova como suporte cancional para a mensagem política, o esforço em erigir a matéria popular em conteúdo pleno, ao esbarrar nos limites formais do estilo, revela não só os fundamentos ideológicos da trilha sonora nacional-desenvolvimentista, como ainda a reincidência engajada.

Meus pobres enganos

Um dos princípios formais decisivos de “A Rita” está na relação de sincronia e defasagem dos ritmos verbal e musical da canção. Analisando esta relação de perto, podemos afirmar que ela se constitui por meio de uma ambivalência nos acentos rítmicos dos períodos verbais e musicais, em que nenhum assume preponderância sobre o outro, formando com isso uma *unidade do diferenciado*. Por exemplo, o fluxo verbal dos primeiros versos (“A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela / Meu assunto / Levou junto com ela / E o que me é de direito / Arrancou-me do peito / E tem mais etc.”) sugere diferentes formas de interpretação – em um caso, justapõem-se os dois primeiros versos como um período (“A Rita levou meu sorriso no sorriso dela”), os seguintes como os períodos subsequentes, sempre em pares de versos (“Meu assunto levou junto com ela”; “E o que me é de direito arrancou-me do peito”); noutra chave, podemos reconhecer o primeiro verso como isolado (“A Rita levou meu sorriso”) e os três versos seguintes como um período imediatamente deste desdobrado (“no sorriso dela meu assunto levou[,] junto com ela”), e os dois versos seguintes como outro período (“e o que me é de direito arrancou-me do peito”); podemos ainda sugerir que, na esteira da possibilidade anterior, o segundo período se resume a “no sorriso dela [levou] meu assunto” e outro período em “[e] levou junto com ela o que me é de direito”.

A prosódia poética, em que o trabalho de pontuação e organização de períodos não se fecha ao decurso padrão da sintaxe normativa, não subjuga o sentido das estrofes à mera justaposição de versos, na medida em que o desenvolvimento verbal progressivo, lógico e encadeado encontra-se em suspenso, adquirindo validade a tensão entre significados, que ganham sentido apenas na lei interna de seus procedimentos poéticos (metrificação, rimas etc.) – assim, num sentido literário, é preciso procurar as determinações poéticas como fundamentos formais para compreender o sentido de “A Rita”. Por exemplo, a rima de “direito” com “peito” exprime reciprocidade entre o mundo humano do ordenamento com o mundo humano do sentimento. As aliterações de “retrato”, “trapo” e “prato” reúnem objetos triviais e concretos que, assim em identidade garantida pela exposição em sequência dos termos com emparelhamento de sons, se comparam com os termos anteriores (de “sorriso” a “peito”, passando por “assunto” e “direito”), todos condizentes com alguma ordem de abstração do ser, em si mesmo ou social, justapondo objetos mundanos e determinações ontológicas (metafísicas ou históricas). E assim por diante, encontramos nos pormenores técnicos da canção, em seu aspecto literário, dinâmicas cuja contradição das partes se resolve na ambivalência determinada pela convivência delas.

Em se tratando de uma canção, não é demais afirmar também que a organização do decurso musical é determinante nesta construção de sentido. Assim sendo, o desdobramento rítmico dos períodos verbais aflora como elemento de musicalidade poética e é na conjugação deste termo com a música ela mesma que se encontra um fundamento da canção. Por isso, é possível perceber que o fraseado musical, a dinâmica rítmica da canção, nos leva a interpretar o aspecto verbal do primeiro verso como fechado em si e gerador dos demais por desdobramento de sua temática (poética e musical). “A Rita levou meu sorriso”; “No sorriso dela meu assunto”; “Levou junto com ela (e) o que me é de direito, arrancou-me do peito e tem mais” e assim por diante – neste terceiro período, seguindo a prosódia musical, ainda dormita a ruptura de elementos verbais, de sorte que ela guarda em si a finalização de um período (“levou junto com ela” como o significado de “meu assunto”, o que cria já também uma disjunção do período anterior), que pode ser compreendido também

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

como o início do período seguinte (“levou junto com ela” aquilo que “me é de direito”). Estes procedimentos poético-musicais não fecham os períodos a um só sentido, de sorte que o diferenciado aparece em uma unidade, cuja coesão se dá não pelo sentido fechado, mas por sua *indecidibilidade*. Interpretando os períodos assim cindidos em nós, por sua vez fracionados e reorganizados em novos nós, a unidade (do diferenciado) de sentido ganha nova importância.

Como se sabe, estamos diante de um discurso fundamentado no eu-lírico que, na presença de outro eu (Rita, que, sendo personagem, não ganha contornos dramáticos por não ser apresentada em diálogo), define o mundo por mediação apenas a si mesmo. Ou seja, este indivíduo nos aparece pelo influxo do eu-lírico, que é quem determina a partir de si as feições do outro. Mas, a depender do acento rítmico compreendido, este eu-lírico ganha relação diferenciada de reciprocidade ou distância com relação ao outro eu que é Rita. Vejamos: quando o período poético-musical é interpretado de maneira a se organizar em uma pequena unidade de sentido os versos “A Rita levou meu sorriso no sorriso dela” e em outra unidade os versos “Meu assunto levou junto com ela”, temos uma relação de *distância* entre o eu-lírico e o outro eu, dado que Rita leva para longe do eu-lírico determinações particulares suas; estas não dependem do outro eu, mas são por este alienadas do eu-lírico. Por outro lado, se as unidades de sentido se apresentam como “A Rita levou meu sorriso”, entendida como unidade originária, e “no sorriso dela meu assunto”, bem como “levou junto com ela [e] o que me é de direito [e] arrancou-me do peito” como seus desdobramentos, ressalta-se uma dependência da constituição do eu a partir do outro eu (o assunto do eu-lírico está no sorriso dela), e em seguida retornamos ao vazio e distância deixados pelo ato de Rita em levar e arrancar do eu-lírico feições dele. Neste caso, mais denso do que o primeiro, posto que convivam no mesmo fluxo de significação diversas relações entre o eu-lírico, suas feições individuais e o outro eu, a contraditória relação entre ritmo verbal (poético) e ritmo não-verbal (musical) mostram em uma unidade a tensão ambivalente de sentidos diferenciados. É este caso de tensão entre letra e música, em que uma não se reduz à outra, que a dimensão total da canção pode ser intuída. Ela indica a complexa relação entre os indivíduos como expressões do sujeito

cerne da canção. Esta subjetividade se dimensiona a partir da intrincada relação que o eu-lírico determina com Rita, o outro eu.

Em princípio o eu-lírico, como medida de todas as coisas, deveria ser o cerne constitutivo da subjetividade que se expressa na canção. Porém, em “A Rita” ativa-se outra dimensão deste eu-lírico, em tensão com a primeira, posto que o cerne em última instância da canção, dado por este eu, determina-se a partir de outro eu, próximo e ao mesmo tempo distante. Portanto, Rita adentra numa unidade que não se fecha apenas em sua mediação a partir do eu-lírico, mas este também só tem sua subjetividade definida por meio da compreensão do outro eu que é Rita. O fundamento decisivo do eu-lírico apresenta-se na configuração do outro eu (o assunto do eu-lírico é o sorriso de Rita; não por outra, a canção chama-se exatamente “A Rita”). *O eixo central da canção está no fato de que Rita é concomitantemente sujeito e objeto (mas, de quê?).* Porém, se esta definição do eu-lírico no outro eu fosse pacífica, estaríamos diante do mero jogo apaixonado de projeção de afetos. Acontece que este processo de determinação não é instruído sem atribuições – não é a mera expressão de Rita por meio do eu-lírico. Pelo contrário, somos colocados *in media res* no *conflito* entre o eu-lírico e o outro eu. A dependência e a diferença entre o eu-lírico e o outro eu se dão por meio do contraste de interesses; o eu-lírico se prende ao outro para tomar deste uma nova distância que não aquela definida pelo ato de liberdade de Rita em terminar (unilateralmente? sem motivos?) o enlace amoroso.

Nem só das alturas metafísicas da subjetividade vive a forma da canção, “A Rita” em especial – pelo contrário, seu caráter mais rés-do-chão, que não exclui as paragens do ser, exige a contrabalança da materialidade e sua determinação histórica tanto contingente quanto profunda. Sendo assim, algo de imediato se coloca para nós, desde o título da canção, que em princípio deve estar organizada para respondê-la: *Quem é Rita?* A imagem que temos dela não é das melhores. Seu ex-amante (o eu-lírico), que nos deixa um tantinho de sua paixão (por Rita?) à mostra, nos canta uma mulher que lhe tirou tudo o que possuía. Desde um sorriso, até o disco de Noel, passando pelo coração, Rita levou consigo tudo o que objetiva ou subjetivamente caracterizaria o ex-amante. Sem a alegria desprovida de seu conteúdo que seria o sorriso de Rita, e outras coisas mais, o ex-amante nos dá não só uma boa imagem de si (pelo recurso do eu-

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

lírigo como centro das atenções), na qual reconhecemos uma pessoa sensível e inteligente, além da juventude estiolada pelo golpe do abandono, como também a figura de Rita como uma mulher mesquinha, capaz de cometer o papelão de levar consigo até objetos irrelevantes. Deste ponto de vista, estamos inicialmente diante da enumeração levemente rancorosa do ex-amante que contabiliza “perdas e danos” do fim do amor e pelo qual somos levados a sentir uma enorme piedade pelo sofrimento causado a ele por Rita. O eu-lírigo não exige piedade, nem é piedoso consigo mesmo, mas todo o percurso cancional está interessado em demonstrar sua simpatia. Voz mansa, despojada, simples, numa alegria que disfarça o rancor das palavras, a imagem que a canção nos dá casa muito bem com a figura duplicada de Chico Buarque na capa do disco em que “A Rita” foi gravada – belo, olhos claros, cabelos bem penteados, sorriso bonito, um bom moço, enfim, de quem ninguém duvidaria. O resultado final não poderia ser pior: na presença do violão mudo deixado por Rita, com o que se esvai toda a poesia e sentimento que deveria pulsar antes do ocorrido, só podemos supor que ela é uma mulher impiedosa, impetuosa, vil – para não irmos muito além do bom tom na adjetivação. A audição superficial está assim completa: Rita é uma megera que deixou para trás, desconsolado e sem nem ao menos seus sentimentos mais íntimos, um ex-amante sensível, jovem e tão mais sem posses depois que foi largado à míngua.

Mas, o próprio ex-amante deixa escapar rapidamente o motivo porque Rita *matou* o amor deles: *vingança*. Além da ponta de ciúme que o ex-amante deixa escapar, já que *por certo Rita levou tudo o que lhe tirou para um outro* (mas, seria certo mesmo?), ele sem querer apresenta assim o real motivo do fim do amor: se Rita está se vingando, é porque o ex-amante fez algo. Mas, diante de toda a boa imagem que o ex-amante nos deixou de si, como supor que esta vingança se deu por motivos torpes, sobre os quais ele não tinha nenhum controle e, na verdade, dos quais era inocente? Aqui a artimanha do ex-amante se mostra mais complexa do que podemos supor – mesmo na brecha que ele dá, ainda há uma maneira de vê-la como positiva para ele. O desdobramento da canção, do começo ao fim, não é injurioso, não se trata de alguém com uma bruta dor de cotovelo lançando impropérios de baixo calão contra a mulher que lhe deixou na rua da amargura, ainda que o ex-amante vá deixando aqui e ali os motivos para que nós, ouvintes, tenhamos a pior avaliação possível de Rita e despejemos em sua direção

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

adjetivações cruéis. O ex-amante não se apresenta, não nos diz quem é, só sabemos o nome de Rita e pelo comportamento posto em dúvida dela é que retiramos a boa imagem dele: jovem, sensível, religioso, sem muitas posses. E, como só temos Rita como objeto de análise (aliás, desde o início somos instados a isso, pois, como já dissemos, o samba se chama “A Rita”), é nela que centramos o foco da audição, perscrutando de cima a baixo seu comportamento reprovável, do qual temos um péssimo juízo de antemão, enquanto não dirigimos em nenhum instante nossa mínima desconfiança para o ex-amante. Assim, somos levados no papo por uma pessoa de quem não sabemos nem mesmo o nome e nos alinhamos com sua percepção dos fatos. Estamos diante de um muito refinado e experto *malandro*, que quer determinar, a partir de seu ponto de vista interessado, a compreensão do caso, direcionando contra Rita os olhares críticos ao mesmo tempo em que, sem alarde, faz de si uma boa imagem, e sem dar alternativa ao ouvinte para compreender o ocorrido. Assim como na capa do disco, ao lado do bom moço há sua outra face, aborrecido, ainda que não raivoso. Sua principal estratégia é adotar o eu-lírico como verniz de boas intenções, para não atrair atenção para seu fundo inconfessável. *Aqui a poesia serve como forma de dar expressão, mais especificamente revelar os termos de um discurso opressor.*

A música que dá ossatura à canção é um samba suave, mesmo sensual, próprio para ser dançado na gafieira, local, aliás, que seu narrador possivelmente frequentaria. Ela sugere o tom das afirmações do ex-amante, a quem já podemos chamar de sambista. A ginga de corpo, ao mesmo tempo sutil e firme, com que o sambista dança no salão, está presente nos meneios da canção, naquela dinâmica ambivalente e nela acentuam um brilho vistoso que podemos nomear de *charme*. Assim, toda a estratégia cancional do sambista baseia-se neste charme que ele joga para o ouvinte, em favor de sua narrativa e em detrimento da imagem de Rita. Como geradora musical do malandro, o samba de fundo logo indica para quem quiser ouvir que o narrador não é uma pessoa absolutamente confiável, ainda que nos lance todo o encanto charmoso para despistar suas intenções de fundo. É a esse encanto que não se pode ceder na audição crítica – é essa audição que cede ao charme do sambista que se espera no seio mesmo da indústria cultural. A audição que aqui se propõe incorpora aquela que cede ao charme do sambista, mas o faz a contrapelo, para mostrá-la não só

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

como parte interessada, mas também como parte de uma forma cancional que indica mais do que aquilo que está na superfície. Então, temos uma audição proposta pelo ex-amante, se aproveitando também da credibilidade que a indústria cultural lhe dá como estrela principal e do eu-lírico como fundamento poético vistoso, nobre e de quem ninguém desconfiaria, e pequeníssimas, porém fundamentais, brechas para estipularmos uma crítica ao ponto de vista apresentado.

Convém perceber que a narrativa em dor de amor do sambista ex-amante vem com boa dose de pronomes possessivos (meu, seu), bem como de termos que indicam posse (dela, “levou junto com ela”, herança, tostão – que não levou porque “não tinha não” –, “perdas e danos”). O fundo da lamentação do ex-amante, que fala de amor e coração de forma comovente, diz respeito exatamente à destinação das posses – como quem, ao perder para a companheira aquilo que foi conseguido junto (ou enquanto se matinha uma relação), dá a cada coisa um valor acrescido de rancor e discórdia. Porém, se nos livrarmos finalmente do psicologismo como caminho de interpretação, perceberemos que tais rancor e discórdia, que se nos apresentam como oriundos do mal de amor, não deixam de ser também, ao revés, o desespero pela perda da propriedade. Rita é a protagonista do esfacelamento das parcas posses do ex-amante. Entendida (pelo ex-amante e por aqueles que o seguem na audição) como uma delas, Rita encabeça a rebelião empreendida contra um *proprietário*, o que é muito mais do que um ataque desferido contra o amor. O coração que sangra e lamenta a perda da poesia é aquele que nos induz pelo charme, que não mostra um pingão sequer de desconsolo (a música é levemente animada, o que realça ainda mais a necessidade de desconfiar deste malandro); quando ele entra no assunto vingança, os termos da posse, que já haviam sido anunciados anteriormente de passagem (primeiro, referindo-se ao direito sobre a propriedade, em seguida enunciando objetos levados por Rita), entram em primeiro plano (herança, tostão, perdas e danos). Habilmente, porém, com a malandragem e o charme peculiares, o sambista ex-amante desenrola o problema da propriedade, calmamente, até chegar ao emudecimento do violão, o que equivale dizer que ele ficava assim esvaziado de suas qualidades poéticas. Mas, não estamos exatamente ouvindo uma canção dele? Neste sentido, o argumento lircizado do sambista tenta nos induzir ao desenrolar da história que leve da depredação de suas

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

posses até o fim arrasador em que juventude, sentimentos e sensibilidade poética deixam por isso de existir para ele. A contrapelo, porém, a história muda de figura e podemos enxergar o lirismo como o véu que esconde o ódio que o sambista passou a nutrir pela decisão de Rita em abandoná-lo. Amor e ódio, aqui, são expressões da relação de propriedade que se estabelece entre os dois. Todo aquele problema do indivíduo (do eu e o outro eu), aqui ganha uma figura histórica. Assim, o ato de Rita fere a masculinidade do sambista como forma de expressão da lógica do proprietário – é, portanto, a crítica a uma *dinâmica de classe*.

Não se trata de reduzir ao antagonismo de classes a atitude firme da mulher contra o homem que lhe minora. O que está em jogo é perceber como tal antagonismo é fundamentado em dinâmicas sociais que não se fecham apenas nos dilemas de classe e que, assim, destes fazem parte, ampliando-o. O patriarca, enquanto máscara social acabada do proprietário, se cristaliza mesmo em quem não detém poses e é esta posição que o sambista assume quando Rita lhe deixa à míngua. Portanto, não é uma posição econômica, mas uma expressão da cisão social causada pelos imperativos da esfera econômica. Aquele eu-lírico que se aproxima e se distancia do outro eu é a expressão de um antagonismo social. A audição a contrapelo, assim, completa um argumento crítico, que sai do discurso charmoso do sambista ao seu desvelamento como discurso interessado e expressão de classe sedimentando em quem, em princípio, não deveria empunhá-lo. Não há dúvida, portanto, que o adocicado veneno do discurso patriarcal, envolto em plumas líricas, é um raciocínio de classe; enquanto tal, incorporado por alguém que dista dos proprietários (o que só pode operar como suposição, pela ausência de maiores indicações; mas, em se tratando de um samba, e pelo apontamento da falta de dinheiro, é razoável manter a hipótese), o gesto de raiva, encoberto pela sutileza e mansidão do samba e seu tom lírico, joga no polo oposto ao da urgência social dos espoliados, de quem Rita é uma figura.

Indivíduos entre si

Quando Adélia Bezerra de Meneses (2000) aponta o lirismo (nostálgico) do primeiro Chico Buarque como sua principal substância, ela está amparada num

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

fundamento objetivo encontrado na própria obra analisada, ainda que não deixe escapar a determinação história do mesmo. Na medida em que o lirismo se define pelo eu (lírico) como mediação do mundo, a figura do indivíduo emerge para primeiro plano como ponto culminante do conhecimento estético. O apontamento é correto, mas não encara de frente o perfil ideológico do problema. Em vez de reduzirmos ao psicologismo ou ao ser abstrato esta série de indivíduos que aparecem ao longo do primeiro momento da obra de Chico Buarque, podemos compreender esses indivíduos como expressões variadas e contraditórias do *sujeito brasileiro*, ou seja, a precipitação de um conteúdo histórico. O fundamento lírico não pode ser tomado ao pé da letra, sob pena de se cair na armadilha ensejada por partes interessadas na luta gerada pelo antagonismo social que se apresentam como detentores do eu-lírico. É nas semelhanças e nos contrastes desses indivíduos entre si que poderemos encontrar uma face do sujeito brasileiro como expressão histórica de uma época, pela forma que as canções de Chico Buarque oferecem.

Assim, podemos perceber que Rita, observada como elemento inicial de comparação, se conjuga com uma série de outros indivíduos que se fazem presentes nas canções de Chico Buarque neste primeiro período. Às vezes, tais indivíduos têm nomes próprios (Madalena, Pedro, Juca), por vezes são apenas pronomes (“Ela e sua janela”, “Você não ouviu”, “[Eu] estava à toa na vida”, caso de sujeito oculto que busca exatamente passar despercebido no meio dos demais indivíduos). Na maioria dos casos, seu substrato musical é alguma derivação bossanovista e apenas em raríssimos casos são sambas – o que implica uma relação contrastante entre o primado da melodia bossanovista (que ecoa nas canções mesmo que não esteja presente enquanto fundamento musical e que representa a parte do indivíduo em contraste com a sociedade) e a coletividade que se expressa pelo ritmo do samba. Por vezes, tais indivíduos formam pares: a mulher de “Ela e sua janela” paga um castigo e cuida de sua filha, enquanto imagina onde estará o pai da criança, que presumivelmente as largou ao deus-dará; mas Madalena, na canção logo em seguida, vinga esta mulher e vai para o “mar”, deixando o marido “vendo navios” e, como narrador da canção, clamando pela volta da esposa, a fim de que ela cuide dos filhos. (E não é demais destacar que ambas são subsequentes à Rita.) Em outros casos, estes indivíduos

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

entrecortam temáticas fundantes das canções: em “Amanhã, ninguém sabe”, o cantor avisa que segue passionalmente ligado ao samba, já em “Olê olá”, o samba que abunda não é dançado por ninguém, o que justifica a tristeza da ouvinte-intérprete. As ressonâncias são variadas, de maneira que elas vão organizando um ambiente comum de problemas dos quais os indivíduos aparecem como portadores ao circular entre eles. Já os títulos se referem aos indivíduos tanto quanto às matérias: “A banda”, “Tem mais samba”, “A Rita”, “Ela e sua janela”, “Juca” etc. etc.

Em princípio, a inflação de indivíduos particulares deveria nos prender à particularidade mais íntima como temática principal das canções de Chico Buarque. Creio não ser despropositado sugerir que a análise de Adélia Bezerra de Meneses de alguma forma se baseia nesta premissa, dando especial atenção ao indivíduo que sugere como inexorável o eu-lírico que fundamentaria o lirismo nostálgico da obra em questão. Assim, mesmo quando a matéria objetiva da canção se sobressai ao indivíduo, a análise fundamentada no eu-lírico busca repor o assunto nos limites da particularidade do indivíduo, em sua interpretação a mais abstrata possível, quando não meramente psicologista. Então, com o lirismo nostálgico, não estamos diante da compreensão da matéria objetiva mediada pela subjetividade cristalizada no indivíduo, mas no indivíduo como centro último de toda a matéria. Como já vimos em outros termos mais acima, tal força de pressão do indivíduo sobre a matéria das canções é historicamente determinada – não se trata apenas de uma estruturação do ser universal, nem mesmo a mera aparição fenomênica da singularidade que expressa de maneira psicologista o mundo por meio de si; sendo isso também, é preciso reconhecer a presença da determinação histórica, tanto contingente quanto mediada, especificamente de uma concepção cancional (a bossa nova), por meio da qual a matéria das canções se formaliza. Ainda assim, na medida em que a compreensão da obra de Chico Buarque por meio do lirismo aponta para a necessidade de atenção especial ao eu-lírico, acabamos por perceber o caráter crucial que o indivíduo, portador da palavra cantada nas canções, determina em sua fatura. De qualquer modo, deve se levar em consideração que os diversos aspectos da matéria cancional (desde o amor até o samba) giram não apenas nos determinantes abstratos da forma estética da bossa nova, mas em um conteúdo estético (portanto, mediadamente social) que lhe é próprio

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

e que se apresenta desde dentro, de sorte que em cada aspecto das canções apresentase a relação entre tais partes. Por isso, nem os diversos indivíduos, nem a matéria social das canções sobredeterminam a organização cancional. O mais exato seria dizer que a conjugação de assuntos e indivíduos entre si apresentam a figuração de uma lógica social. Se assim o é, não será exagero afirmar que *estamos diante de uma figuração da subjetividade brasileira, que é uma figura de classe* e da qual nos falta a fisionomia histórica.

Se retomarmos o raciocínio para “A Rita”, a especulação a respeito do caráter complexo da estrutura cancional por meio da qual se expressa o entrevero entre Rita e o sambista ex-amante em posse do eu-lírico ganha novo aporte. Qual é a relação entre o jogo sinuoso da malandragem do sambista, os entreveros do desenlace amoroso, o anseio pela posse que perpassa as contradições de gênero, de um lado, e a determinação histórica de forma, expressão e conteúdo da obra de Chico Buarque, de outro? O eu-lírico que nos fala é o sambista, centrado em sua posição de indivíduo vilipendiado, que recusa qualquer reconciliação com Rita, aquela que lhe surrupiou as posses, ainda que o ex-amante se mantenha coeso em não atacá-la frontalmente, fazendo jus ao lirismo de seu estilo, levando até o fim a pose e o charme que lhe são característicos. Este indivíduo, em quem se encontra um eco bossanovista, por sua presença leve e parcimoniosa oriunda de seu lirismo peculiar, engendra-se, por sua vez, em um samba propriamente dito. Se o sambista não se reconcilia com quem ele nos apresenta como uma usurpadora, por outro lado ele entra em comunhão com a sutileza do indivíduo bossanovista, que com isso revela uma de suas possíveis facetas. Assim, concretizando negativamente a fundamentação lírica da obra de Chico Buarque, o indivíduo apresenta aí um sujeito cindido. Esperando a reconciliação entre indivíduos singulares como forma de coesão social, conforme a promessa bossanovista que aqui ecoa, temos no reverso o distanciamento destes pela luta em torno da propriedade, em que mesmo os elementos técnicos da canção são uma arma, a ponto de negar à Rita seu lugar subjetivo. O caráter determinado da cisão da subjetividade é a luta pela posse, pela propriedade, em que um indivíduo ancora-se na “promessa de felicidade” para se sobrepor a outro indivíduo, granjeando a simpatia do ouvinte em seu favor. Sujeito e objeto, indivíduos e posses, são a expressão da cisão social e o

antagonismo resultante. Esta é a estrutura da imagem histórica que temos diante de nós em forma de canção.

Ainda que o queira e assim se apresente, o eu-lírico não determina sozinho o material que está em jogo na experiência cancional, pelo menos no que diz respeito ao primeiro LP de Chico Buarque. Se o eu que se expressa cantando não é fraturado, aqueles que com ele compõem o universo fechado da canção o são, e vice-versa – é na interpenetração de uns nos outros, naquilo em que se suplementam ou completam, que temos a fatura final do problema. Assim, por exemplo, em “A banda” a cisão do eu-lírico, que em aparência é coeso e unívoco, se apresenta na fratura da vida sem sentido dos demais personagens, que em última instância projetam as contradições do poeta-narrador. Em “Tem mais samba”, canta-se o samba como solução para quem sofre, de maneira a fazer o próprio samba ser sacrificado. O dúbio caráter de Rita se apresenta a partir do depoimento do sambista pouco confiável, restando apenas certezas em suspenso. Pedro é um atoleiro de problemas diante de sua interminável espera, que será em vão, como sabemos de antemão. Juca, o personagem caído dos anos 1930 no disco, “autuado em flagrante”, tenta convencer o delegado de suas boas intenções, emanadas da figura enigmática de Maria, que não responde à serenata e só se apresenta como espectro, ainda que seja o conteúdo fundador do samba. Os exemplos podiam continuar seguindo à exaustão pelos discos subsequentes. Para o que nos interessa, retenha-se a conjugação de liberdade e contenção de movimento do indivíduo, sua nota de classe.

Voltando mais uma vez a “A Rita”, na relação entre o sambista e Rita, o ex-amante se assenta num ambíguo jogo de disputa de propriedades, figurando como a vítima de um processo. Aí, estamos afeitos ao conteúdo da canção. Sua forma, porém, nos revela que o sambista, ao deter a posse da palavra cantada, faz uma figura parcial de Rita, deixando entrever o ressentimento pela perda de propriedades (entre elas, Rita, que, em última instância, teria desencadeado todo o processo). Como não é um proprietário, no que diz respeito a sua posição econômica, mas reconhece o mundo a seu redor a partir das categorias engendradas para justificar a cisão social, o sambista utiliza uma estratégia para lá de ambígua, a fim de afirmar sua identificação íntima com a subjetividade beneficiada pelos antagonismos históricos ao mesmo tempo em

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

que nega qualquer posição subjetiva a Rita, enxovalhada à vala de um indivíduo sem caráter. Não que Rita não seja reconhecida positivamente como um indivíduo (a música leva seu nome, suas diversas ações são narradas ao logo da canção, estas são reprovadas pelo sambista etc.) – mas, este reconhecimento tem por fundo a negação da subjetividade deste indivíduo, ou, para ser mais exato, a subjetividade em jogo não reconhece em si o indivíduo Rita. A relação destes indivíduos entre si é, sem tirar nem pôr, a expressão do fundamento social brasileiro.

Em “A Rita” figura-se o gesto de liberdade de Rita ao mesmo tempo em que se contém esse ato baixo o signo da vingança; o sambista, por sua vez, apresenta o livre desdobramento da opinião fundamentada na posse do eu-lírico. A liberdade de ação de Rita só se apresenta negativamente, ou seja, pela percepção depreciativa que desta tem o ex-amante, que apresenta ele também uma fluidez de movimento (e espírito) ao lamentar a perda de propriedades, porém, tomando para si a posse da palavra cantada. *Esta é a cesura da subjetividade herdada da bossa nova em encontro com os indivíduos que circulam pela matéria social da obra de Chico Buarque.* Colocada em contraste com o contexto imediato que lhe define, a figuração cancional apresenta novos elementos, posto que a contingência histórica de ditadura militar nos anos 1960 ampara-se no jogo contraditório de liberdades individuais suspensas em suposto favor da reconstrução da democracia. Este preceito das liberdades individuais, nas variadas formas com que se apresenta nas canções de Chico Buarque, mostra-se a partir de uma complexa diretriz de *privilégio social*, que dá nova figuração ao estatuto do indivíduo alcançado pela bossa nova. Este privilégio, que é por si só um elemento de dominação de classe, aparece, contudo, de forma paradoxal também naqueles que se encaixam na classe dos esbulhados. O sambista, ex-amante de Rita, por exemplo, nos dá a entender que, não tendo tostão, não é propriamente um representante da elite. Porém, pelo avesso, ele faz uso do privilégio de portar a palavra cantada, na qualidade de eu-lírico, para dar de Rita uma imagem sobre a qual não podemos ter certeza – ou seja, sua posição de eu-lírico não-confiável, sendo um estratagema cancional oriundo do privilégio de classe, ganha uma nova dimensão, tendo em vista que se apresenta também junto àquele que, em princípio, não deveria ser seu portador. O cerne do processo histórico sedimentado na obra de Chico Buarque está no *privilégio social como um princípio de*

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

totalidade. Por vezes, este privilégio é uma determinante material de cisão social, por outras ela se apresenta como fundamento ideológico, o que não deixa de ser uma expressão daquela materialidade. Em um ou outro caso (que, em última instância, são expressões do mesmo fundamento), os indivíduos são identificados a partir de sua relação com este privilégio, de forma que a subjetividade a que estamos buscando compreender aqui, em sua figura histórica, tem sua definição nele. Este privilégio se organiza como a pretensa liberdade, estabelecida em estado de exceção, que se conquista sobre os demais – o exemplo em questão é o sambista e a Rita, mas podemos reconhecê-lo ainda na atitude paternalista do eu-lírico narrativo de “A banda”, a título de contraste. Assim, os níveis de materialidade desta liberdade de classe conjugam-se com uma espécie de logro ideológico, que integra diferenças sociais, como uma pacificação de contrários que não se apresenta como problema. E, assim, a lição que a obra de Chico Buarque dá para o momento histórico contingente e a experiência em que ela se encontra é: *a sensação de liberdade, que se apresenta como uma suspensão do privilégio de classe (como observamos panoramicamente acima nas canções de Chico Buarque), sendo na verdade sua maior realização, já que não modifica a materialidade cindida em que se encontra, revela-se assim como o estratagema de mitigação da luta de classes, ou, por outro lado, sua permanência, por outros meios.*

Discografia

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD 4028-2, 1997 (1966).

Referências bibliográficas

BASTOS, Manoel Dourado Bastos. Solidariedade piedosa: a antinomia estética em “A Banda” (1966), de Chico Buarque. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, n. 21, ano 15. Brasília: 2006. pp. 167-180.

_____. *Notas de testemunho e recalque*: Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). Doutorado em História. Assis/SP, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2009.

BASTOS, Manuel D. “Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas”: o sujeito brasileiro e a suspensão da “promessa de felicidade” em algumas canções do primeiro LP de Chico Buarque. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 7-36, jan.-jun. 2014.

_____. Pressentimento da promessa de felicidade: o “samba da desilusão” de Paulinho da Viola. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, p. 299-324, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. In: _____. *Saco de gatos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades: 1976.

GARCIA, Walter. *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

_____. “Radicalismos à brasileira”. *Celeuma*, n. 1, vol. 01, mai. 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 34, pp. 63-70, nov. 1992.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. 2ª edição. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: *Chico Buarque: Letra e Música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

“Gente humilde”: um tema, duas canções

RODRIGO APARECIDO VICENTE*

RESUMO: Neste estudo, são analisadas duas versões de “Gente humilde” (Garoto), obra originalmente composta para violão que recebeu, entre 1950 e 1970, duas interpretações na forma de canção. A primeira, de autoria desconhecida, é uma narrativa em terceira pessoa que busca representar um espaço sócio-geográfico habitado pelos grupos menos favorecidos economicamente, traduzindo um imaginário para o qual esse espaço se constitui enquanto reserva de “pureza” e “felicidade”. Já na segunda versão, assinada por Vinicius de Moraes e Chico Buarque, ouve-se um momento de autorreflexão de um indivíduo sensibilizado com a precariedade das condições sociais de existência dos mais “humildes”, oscilando, contudo, entre uma postura mais consequente do ponto de vista político e outra marcada pela tentativa de retorno a um modo de vida comunitário. Tanto na primeira versão, narrada por uma espécie de “voz social”, quanto na segunda, que aponta para a crise de uma autoimagem orientada pelo ideal de “povo” e “nação” enquanto “totalidade”, constata-se que a condição de pobreza acaba por ser naturalizada. Neste artigo, procurar-se-á demonstrar como essa naturalização pode ser identificada a partir de uma análise formal das obras que enfatize as ambivalências e contradições inscritas em suas estruturas.

PALAVRAS-CHAVE: Canção Popular Brasileira; décadas de 1950 e 1960; “Gente Humilde”; condição de pobreza.

“Gente humilde”: a theme, two songs

ABSTRACT: In this paper, two versions of the lyrics written between 1950 and 1970 for “Gente Humilde”, originally composed by Garoto for guitar, are analyzed. The first one, written by an unknown songwriter, is a third-person narrative that seeks to represent a socio-geographical environment inhabited by economically disadvantaged groups, reflecting an imaginary for which this environment is constituted as reserve of “purity” and “happiness”. In the second version, than signed by Vinicius de Moraes and Chico Buarque, it is possible to hear a moment of self-reflection of a sensitized individual to the precarious social conditions of existence of the “humble”, oscillating, however, between a more consequent political point of view and by the attempt to return to a communal living. The condition of poverty turns out to be naturalized both in the first version, narrated by a kind of “social voice”, and the individuality expressed in the lyrics of Vinicius and Chico, which points to the crisis of self-image guided by the ideal of “people” and “nation” as “totality”. In this paper, we intend to demonstrate how this naturalization can be identified from a formal analysis of the works that emphasize the ambivalences and contradictions inscribed in their structures.

KEYWORDS: Brazilian Popular Music; 1950s and 1960s; “Gente Humilde”; Poverty Condition.

* **Rodrigo Aparecido Vicente** é doutor em Música pela UNICAMP. Tem experiência na área de Estudos de Música Popular e História da Música Popular Brasileira. Em 2014, ingressou no curso de graduação em Filosofia da UNICAMP. **E-mail:** rodrigovicente86@gmail.com

O anonimato de uma voz social

*Cada pessoa só é capaz de dizer “eu” se e porque pode,
ao mesmo tempo, dizer “nós”.*

Norbert Elias - *A sociedade dos indivíduos*

De volta à Rádio Nacional no início dos anos 1950, Garoto – Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955) –, que havia deixado esta emissora em meados de 1948, protagoniza a estreia de diversos programas como o *Música em Surdina*, *Dedos Mágicos* e *Solistas da Rádio Nacional*. O multi-instrumentista gozava à época de amplo prestígio no meio artístico, sendo frequentemente destacado pelos seus pares em função de sua versatilidade, virtuosismo e pela qualidade de suas composições. A este domínio, aliás, Garoto vinha se dedicando com mais intensidade desde a década anterior, compondo canções – quase sempre com um parceiro letrista – e músicas instrumentais, sobretudo para violão solo (ANTONIO & PEREIRA, 1982).

Foi nesse contexto que surgiu “Gente humilde”. De acordo com um de seus biógrafos, o pesquisador Jorge Mello, Garoto compôs essa obra por volta de 1945, então inspirado por uma de suas visitas ao subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, ocasião em que havia se sensibilizado com a paisagem humana, com as condições materiais e sociais de existência das pessoas que ali viviam. Além disso, sabe-se que “Gente humilde” integrava uma pequena suíte para violão ao lado de outras duas composições: “Vivo sonhando” e “Meditação” (MELLO, 2012, p. 119-20).

Mas foi apenas em 1951 que “Gente humilde” recebeu a sua primeira letra. Em depoimento, o cantor e arranjador Badeco (Emmanuel Barbosa Furtado), ex-integrante do conjunto vocal Os Cariocas e amigo íntimo de Garoto por essa época, afirmou que o interesse em escrever uma letra para a composição partiu de um antigo parceiro, chamado Moacir Portes. Este, por sua vez, pediu a Garoto as partituras de “Gente humilde” e “Meditação”, a fim de mostrá-las a alguns amigos numa viagem que faria ao estado de Minas Gerais. Assim que retornou com as respectivas le-

tras para as composições, Moacir Portes logo as apresentou a Garoto, tendo este se entusiasmado com o resultado e indagado acerca da autoria das mesmas. A resposta, todavia, foi a de que o suposto autor, um amigo muito discreto, que não queria “aparecer” – um verdadeiro “bicho do mato”, segundo suas próprias palavras – era o responsável pelas letras. Este autor havia apenas recomendado que, caso Garoto aprovasse o trabalho, bastava apenas mencioná-lo como “autor desconhecido”.¹

A primeira apresentação de “Gente humilde” se deu em novembro de 1951, no programa *Ondas Musicais*, da Rádio Nacional.² Badeco escreveu, na ocasião, um arranjo apenas para vozes, de caráter contrapontístico e grandiloquente, que contava com a participação dos conjuntos vocais Os Cariocas, Trio Madrigal e Trigêmeos Vocalistas; das cantoras Zezé Gonzaga e Belinha Silva; e do coro da Rádio Nacional. Juntos, esses artistas formavam o coral *Cantores do Céu*. A letra dessa versão, de autoria desconhecida, era a seguinte:

Em um subúrbio afastado da cidade
Vive o João e a mulher com quem casou
Em um casebre onde a felicidade
Bateu à porta foi entrando e lá ficou.

E à noitinha alguém que passa pela estrada
Ouve ao longe o gemer de um violão
Que acompanha
A voz da Rita numa canção dolente
É a voz da gente humilde que é feliz.

A escassez de informações acerca do autor e do ambiente a que este pertencia impõe uma série de dificuldades para uma análise formal que revele em igual medida os dados sociais e históricos sedimentados na estrutura da obra. No entanto, há algumas indicações na própria letra que, uma vez cotejadas com o contexto de sua

¹ Essas informações se encontram disponíveis na série *Cancioneiro Garoto*, organizada por Jorge Mello em parceria com o site *Sovaco de Cobra*. Ver: MELLO, 20 set. 2013.

² O áudio da primeira versão está disponível para audição em: MELLO, 20 set. 2013. Por ter sido gravada a partir dos acetatos de 16 polegadas da Rádio Nacional, sua qualidade sonora é bastante precária, impedindo-nos de empreender uma análise mais precisa acerca dos elementos e procedimentos constituintes da performance.

produção e conduzidas à luz da estrutura musical e das motivações iniciais de Garoto quando da sua criação, possibilitam-nos empreender alguns comentários.

Observa-se de saída a intenção do autor em respeitar e aproveitar a ideia e a inspiração primeira de Garoto, a saber, a de tentar traduzir esteticamente o que havia sentido e percebido quando esteve em contato com o espaço do subúrbio. Esta coerência é igualmente mantida na letra escrita por Vinícius de Moraes e Chico Buarque, em 1970, conforme discutiremos no próximo item. Ocorre, porém, que no verso inicial do autor mineiro nota-se logo a oposição subúrbio x cidade, ou seja, a ligação entre ambos parece ser mais remota do que propriamente a de um bairro localizado nas adjacências do centro urbano. Essa dicotomia é reforçada no quinto verso (início da segunda estrofe), quando o sujeito lírico se refere a “alguém que passa pela estrada”. É provável que “estrada”, aqui, não corresponda a uma simples rua ou avenida, mas a uma estrada de terra, remetendo o ouvinte, dessa forma, a um meio situado entre o campo e a cidade, talvez já em vias de urbanização.

A partir desses comentários iniciais, tem-se uma ideia mais clara do ambiente e das fontes que orientaram o “autor desconhecido” em seu processo criativo. Isso porque as imagens por ele erigidas parecem representar poeticamente um espaço (real ou não)³ situado na fronteira que separa os universos rural e urbano. De maneira mais remota, o caráter narrativo de sua letra aponta ainda para uma característica própria das manifestações artísticas do “homem rústico”, para falar com Antonio Candido: a coletividade na criação, no trabalho, nas atividades da comunidade de uma forma geral, em contraposição à individualidade, tão cara ao homem civilizado,

³ Ao relativizar a possibilidade de o autor estar representando uma realidade “concreta” ou “fictícia”, estamos interessados menos em identificar as correspondências entre o poema e um meio social real, que em apreender a coerência “interna” da elaboração artística, ou seja, importa-nos, sobretudo, investigar como as escolhas estéticas e a organização interna da obra podem constituir e representar uma “realidade” própria. Para Antonio Candido, esta é uma das características centrais da obra de ficção, qual seja, a de sempre fornecer uma “interpretação” da realidade, mas nunca a realidade “de fato”, uma vez que o trabalho do artista é o de “modificação” desta, e não o da sua “reprodução” – se assim o fosse, não teríamos obras de arte, mas simples descrições da realidade. Ainda segundo o autor, “dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.” (CANDIDO, 1992, p. 64).

ao artista “moderno”.⁴ Todavia, a opção pelo anonimato denuncia, ao mesmo tempo, uma postura igualmente cara àqueles que não desejam confundir suas atividades profissionais com o ramo do entretenimento, denotando em última análise uma estratégia de distinção social.⁵ Acredita-se que esta hipótese é a mais plausível para este caso, conforme discutiremos ao longo deste estudo.

Logo após a indicação do lugar que está procurando representar, o sujeito lírico menciona as personagens centrais do poema e especifica um pouco mais o cenário em que se situam. “João e a mulher com quem casou” constituem, possivelmente, uma união recente, e encerram o núcleo familiar. A mulher é identificada apenas na segunda estrofe (Rita), cuja voz é acompanhada pelo violão “numa canção dolente”. No geral, percebe-se que se trata de um ambiente humilde de fato, composto de um “casebre”, e não de uma casa comum. Apesar da precariedade estrutural daquele meio, apreendida neste fragmento, João e Rita vivem, na percepção do sujeito lírico, em harmonia, num lugar “onde a felicidade bateu à porta, foi entrando e lá ficou”. Note-se que a “felicidade”, entendida enquanto estado de alegria permanente, é mencionada aqui como uma “conquista”, ou seja, supõe-se a partir dessa referência que houve um momento inicial em que o casal sofria os dissabores causados pelas condições materiais e sociais de existência da “gente humilde”. Mas é igualmente notável o fato de que a nova condição – a conquista da felicidade – parece ter se instaurado sem uma mudança “estrutural” efetiva, afinal, João e Rita continuam no “casebre”, no “subúrbio afastado da cidade”. Nesse sentido, é como se o autor estivesse naturalizando a condição, historicamente determinada, de pobreza, visto que esta não foi superada pelo casal – retornaremos a essa discussão mais adiante.

Com os elementos reunidos até aqui, podemos partir para uma análise mais extensiva da obra. A primeira estrofe já indica a dinâmica e o caráter geral do

⁴ Em alguns estudos de Antonio Candido, termos como “homem primitivo”, “rústico” e “civilizado” são empregados enquanto parâmetros analíticos que diferenciam manifestações artísticas de meios sociais específicos, afastando-se, portanto, da intenção valorativa ou depreciativa que essas classificações podem eventualmente engendrar. Uma das particularidades da arte e literatura de tradição oral (primitiva e rústica), por exemplo, é a autonomia reduzida do artista ou autor, cuja obra, por outro lado, exerce papel mais significativo na organização da sociedade. Ver: CANDIDO, Antonio. “Estímulos da criação literária”. In: CANDIDO, 2010, p. 54.

⁵ Sobre a noção de distinção, ver: BOURDIEU, Pierre. “O senso da distinção”. In: BOURDIEU, 2008, p. 241-7.

poema, a saber, de que se trata da tematização de um espaço social (real ou não) habitado pelos grupos de baixa renda, cujas condições de vida são precárias – ainda que não possamos saber o nível dessa precariedade. Acontece, porém, que essas imagens não são erigidas por alguém que se encontra nas situações descritas, ou seja, por alguém que fala “de dentro”. Ao contrário, o sujeito lírico é o observador, que fala “de fora”, aquele que passa pelo subúrbio, mas não vive ali. No primeiro caso, poderíamos supor, as dificuldades e limitações inerentes às condições de vida não seriam articuladas num discurso em que a felicidade parece prevalecer, pois, uma vez situado *naquele* contexto, o sujeito lírico deixaria transparecer ao menos um tom nostálgico, aludindo a um estado de alegria menos imediato, talvez um pouco distante no tempo e no espaço. Deixando de lado o plano hipotético, deve-se ressaltar que esse caráter até pode ser identificado no poema, mas em um nível secundário. Referimo-nos aqui a dois versos específicos presentes na segunda estrofe, que falam do “gemer de um violão, que acompanha a voz da Rita numa canção dolente”. Não se trata de uma canção “alegre”, “eufórica”, como se pode notar, embora o autor conclua dizendo que a voz que a interpreta “é a voz da gente humilde que é feliz”. São suscitados, ainda que em sentido figurado e de maneira periférica no contexto da obra, gestos e sentimentos aflitivos, internos às personagens, como se o “gemer” do violão e a “canção dolente” estivessem representando, metaforicamente, a manifestação de impulsos e necessidades situados num plano mais subjetivo e sensível da própria “gente humilde”. Isso nos remete invariavelmente à própria subjetividade e sensibilidade do autor, à sua “visão de mundo”, a qual inclui a “dolência” onde supostamente predomina a “alegria”.

Não obstante, prevalece na obra uma visão otimista e, portanto, distante do contexto narrado, haja vista o modo como cada estrofe é concluída, por exemplo: “a felicidade” que “bateu à porta, foi entrando e lá ficou”, de um lado; “a voz da gente humilde que é feliz”, de outro. Em ambos os casos, o sentimento de felicidade ganha força justamente porque os versos estão localizados nos instantes conclusivos. Daí sustentarmos a hipótese de que prevalece a visão “externa”, não integrada ao meio social do subúrbio e que, ao voltar-se para este, o interpreta em chave idílica. Diga-se de passagem, esta visão distanciada em relação ao “populário” constitui um

imperativo no cancionário popular nacional, encerrando uma visão de determinados setores da classe média que tenciona superar as contradições sociais no plano estético.

No entanto, nesse processo de transfiguração estética, as marcas do meio social e cultural que inspiraram o autor desconhecido, assim como as marcas das manifestações artístico-literárias típicas de um mundo situado entre o campo e a cidade, que também possivelmente o inspiraram, estão presentes na forma e no conteúdo da canção. Em outras palavras, há indícios de que a “poiese” do autor anônimo não corresponda tão somente a uma transfiguração estética em que a realidade – as forças sociais reais, o espaço sócio-geográfico etc. – é dissimulada a tal ponto que não seja possível identificá-la. Na verdade, os traços propriamente sociais que o conteúdo poético desta primeira versão representa são também constituintes da sua estrutura, ou seja, inscrevem-se na sua forma, encontram-se diluídos na mesma solução daquilo que identificamos até aqui como sendo o especificamente “estético”. De certo modo, o caráter narrativo e um tanto quanto linear da letra, a descrição do espaço social representado, enfim, remetem-nos às canções de temática sertaneja ou caipira, tendência em voga no campo da música popular na década de 1950, ao lado do samba-canção, do baião e da música folclórica. A autonomia do autor inserido nessa tradição parece ser menos evidente, embora sua obra adquira maior relevância numa organização social de tipo comunitário, por exemplo (CANDIDO, 2010, p. 54). Daí talvez a relevância da narrativa em terceira pessoa nesta versão, como que representando uma coletividade, um “nós” mais do que um “eu”. Antes de avançar nessa discussão, julgamos necessário nos remeter ao conteúdo propriamente musical de “Gente humilde”, articulando-o com a letra que vimos comentando anteriormente.

De acordo com a versão original composta por Garoto, essa canção está localizada na tonalidade de Sol Maior.⁶ Metricamente, encontra-se dividida em compassos de quatro tempos, afastando-se, nesse sentido, do samba e do choro, assim como do samba-canção – neste caso, devido à ausência de acentos nos tempos 1 e 3, considerando-se a sua escrita em compasso quaternário –, gêneros recorrentes na

⁶ A fim de facilitar os cotejamentos, as versões analisadas neste estudo foram transpostas para a tonalidade de Sol Maior.

produção desse violonista. Outro elemento que reforça essa distinção é a sua figuração rítmico-melódica, formada basicamente por colcheias regulares, com alguns repousos em notas de longa duração nas conclusões de frases. Seria arriscado, portanto, associar “Gente humilde” a algum gênero específico, ao menos dentre os mais conhecidos no campo da música popular na época de sua criação e divulgação. Seu andamento lento, sua pulsação regular, a ausência de síncopas e sua figuração rítmico-melódica baseada em colcheias, de fácil memorização, aproximam-na de algumas serestas, toadas, canções folclóricas (cf. a partitura completa no anexo).

É importante lembrar que estamos considerando, até aqui, sua versão instrumental. Além disso, não devemos esquecer os aspectos harmônicos, os quais assumem importância decisiva na interpretação e na construção de sentidos da composição. E é no confronto entre melodia, harmonia e letra que se observa logo nos versos iniciais certos contrastes e correspondências entre a estrutura musical e o conteúdo poético.

Quando se canta “Em um subúrbio afastado da cidade”, as notas de apoio da melodia sublinham notas estruturais dos acordes: a quinta justa do acorde de G6; a quinta diminuta de Bb°; e a sétima menor de Am7, já na conclusão da primeira frase. Este fragmento pode ser considerado como o *antecedente*. Como se pode observar, as notas que compõem a melodia pertencem às estruturas dos acordes, desenhando uma linha ascendente e pouco dissonante, reforçando assim o caráter “singelo” – não eufórico, portanto – tencionado pelo sujeito lírico – a resolução momentânea num acorde menor parece corroborar esse caráter.⁷ Já no *consequente* – a “resposta” à frase anterior, construída descendentemente – um sentido análogo pode ser identificado. Em “vive o João e a mulher com quem casou” as notas da melodia apresentam, respectivamente, uma consonância *imperfeita* e uma dissonância em relação aos acordes que secundam o referido trecho: a décima terceira maior de D7 (a dominante da tonalidade); e a sétima maior de G7M (acorde de tônica), já na resolução. As consonâncias *imperfeitas*, vale lembrar, estão situadas a meio caminho das *perfeitas* e daquilo que

⁷ A relação consonância/dissonância, adotada neste estudo para fins analíticos, não deve ser entendida enquanto uma generalização. Acreditamos apenas que cada obra apresenta uma gama de sonoridades que oscila entre um grau maior ou menor de tensão, ainda que esta classificação não seja precisa e tampouco válida para outras obras.

conhecemos como dissonância, ou seja, são passíveis de adquirir, dependendo do contexto, algum nível de tensão. E é isso o que se constata na relação melodia/harmonia nesse momento: o acorde dominante (D7) é formado, como se sabe, pelo trítono (quarta aumentada ou quinta diminuta), uma tensão acentuada; e o fato de a melodia repousar na sétima maior (dissonância) de G7M – a *sensível* da tonalidade – já na conclusão, e não em sua nota fundamental (Sol), confere um grau de tensão ao fragmento (ver Fig. 1).

G6 B^b7 Am7 D7(13) D7(9) G7M

Em um su - búrbio a - fas - ta - do da ci - da - de Vive o Jo - ão e a mulher com quem ca - sou Em um ca -

Fig. 1: Fragmento inicial de “Gente Humilde” (primeira versão com letra - 1951).

Os versos seguintes corroboram o sentido descrito anteriormente, sobretudo no instante conclusivo da primeira estrofe. O eu lírico se refere ao “casebre onde a felicidade bateu à porta, foi entrando e lá ficou”. Ao final deste verso, a melodia também repousa na sétima maior do acorde de G7M, sendo este igualmente precedido por um acorde dissonante – Ab7(#11), substituto da dominante (D7) –, enfraquecendo assim, ainda que discretamente, a representação de um ambiente isento de conflito, então explícito na letra (ver Fig. 2).

Bm7 B^b7 Am7 Ab7(#11) G7M

6 rit. 3 a tempo

se - bre on - de a fe - li - ci - da - de Ba - teu à por - ta foi en - tran - do e lá fi - cou E à noi -

Fig. 2: Conclusão da primeira estrofe de “Gente Humilde” (primeira versão com letra - 1951).

Em contraste, no final da segunda estrofe, o fragmento que corresponderia à estrutura melódico-harmônica comentada anteriormente apresenta um sentido distinto. Trata-se do instante em que se canta o verso “É a voz da gente humilde que é feliz”. Até a primeira sílaba da palavra “humilde”, a nota da melodia permanece na quinta diminuta do acorde de Am7(b5), estrutura que pode ser interpretada como

uma substituição da subdominante menor (Cm6). Porém, após a passagem pela dominante da tonalidade (D7), a melodia conclui no acorde de G6 e, para reforçar o sentido de resolução, ocorre o repouso na nota fundamental (Sol). Este procedimento acaba por reiterar o conteúdo da letra, dirimindo as tensões antes prevalentes, ainda mais quando se ouve a palavra “feliz” coincidindo exatamente com a fundamental do último acorde (G6) – que, por sinal, é formado por uma tríade maior (ver Fig. 3).



Fig. 3: Último verso da primeira versão de “Gente Humilde” (primeira versão com letra - 1951).

Diante dessas considerações, é preciso destacar o aspecto que vem se revelando imperativo neste estudo: a oscilação entre sentidos opostos, conflitantes, mas que não se anulam, que coexistem. Em outras palavras, devemos considerar a ambivalência de “Gente humilde” um traço constitutivo da obra. Ambivalência que, como se viu, torna-se mais evidente na medida em que a interpretação inter-relaciona o conteúdo poético, que remete a um estado de felicidade, e a estrutura musical, que parece tensionar esse estado. E é neste instante que devemos retomar a argumentação iniciada antes da análise formal, a fim de esclarecer o modo como se constitui o caráter dialético da obra e redimensionar as hipóteses levantadas até aqui.

No tocante à dimensão social tornada aparente pelo conteúdo poético, tanto em função do caráter descritivo daquele cenário – procedimento típico na música de temática caipira ou sertaneja, conforme já destacamos, em que a remissão à subjetividade do sujeito lírico é dissimulada em favor da objetividade do contexto narrado –, quanto pela presença de versos como “Em um subúrbio afastado da cidade” e “E à noitinha alguém que passa pela estrada” (remissão a um espaço situado na fronteira do meio rural e urbano), vimos que a tonalidade maior, a figuração rítmica regular e a recorrência de acordes e intervalos melódicos consonantes sublinhando esses ver-

tos vão ao encontro do caráter algo “ingênuo”, “simples” e “feliz” tencionado pelo letrista anônimo. Todavia, o modo como Garoto concebeu sua obra comporta, na mesma proporção, estruturas melódico-harmônicas dissonantes, resoluções em tensões e progressões harmônicas que se afastam da ideia de “simplicidade” e conferem à composição sentidos mais ambíguos. Em versos como “Ouve ao longe o gemer de um violão que acompanha// A voz da Rita numa canção dolente”, por exemplo, aquele estado de “felicidade” hegemônico se enfraquece, deixando transparecer a face “melancólica” da letra, haja vista o sentido metafórico que adquirem as palavras “gemer” e “dolente”, denotando certa “tristeza” ou “sofrimento”.

O primeiro desses versos é secundado por uma progressão formada pelos acordes de D7(13) - D7(b9) / Bm7(b5) - E7(b9), ou seja, estruturas na maior parte do tipo dominante acrescidas de extensões (ver Fig. 4).

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes. Above the staff, four chords are indicated: D7(13), D7(b9), Bm7(b5), and E7(b9). Below the staff, the lyrics are written: "Ou-ve ao lon-ge o ge mer de/um/vi-o - lão que/a-com-pa - nha".

Fig. 4: Instantes finais da primeira versão (com letra) de “Gente Humilde”.

Quanto ao verso seguinte, destaca-se a presença de uma *fermata* sobre a nota Fá sustenido, que coincide com a última sílaba da palavra “dolente”, enquanto a progressão harmônica apresenta o acorde de Bb^o(b13). A tensão resultante dessa combinação parece reforçar o caráter aflitivo explícito na letra (ver Fig. 5).

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes. Above the staff, four chords are indicated: Am7, Cm6, G/B, and Bb^o(b13). Below the staff, the lyrics are written: "A voz da Ri - ta nu - ma canção do - len - te". A fermata is placed over the final note, F#.

Fig. 5: Penúltimo verso de “Gente Humilde” (primeira versão com letra - 1951).

Esses versos assinalam um momento em que a descrição de um cenário real, então predominante na obra, tende a se desvanecer, permitindo ao sujeito lírico

representar traços mais subjetivos e sensíveis das personagens, remetendo-nos então, conforme sublinhamos, à sua própria subjetividade e sensibilidade, a qual parece apreender aquele meio enquanto reserva de “alegria” e “inocência” mesmo quando é manifestado um sentimento de “tristeza”.

O fato de esta letra traduzir uma representação que certos grupos da classe média brasileira sustentam ante o nosso “populário”, a qual parece naturalizar a condição de pobreza ao transfigurá-la esteticamente, não significa que este gesto corresponda a uma ação plenamente consciente, deliberada ou voluntária. De certa forma, enquanto ideologia, essa representação encerra um momento de verdade e um momento de falsidade⁸: por um lado, é verdadeira na medida em que o eu lírico se identifica e se mostra sensibilizado ante os menos favorecidos e suas condições materiais e sociais de existência; por outro, é falsa por este acreditar na superação desse estado conflituoso sem que antes tenha havido uma transformação social concreta, acabando assim, contraditoriamente, por naturalizar esse estado via elaboração estética. Em suma, para além de uma manifestação artística individual, cuja “identidade” nos foi ocultada, ouve-se na primeira versão de “Gente humilde” uma voz que, no fundo, é social, à medida que traduz um imaginário que orienta certas frações da classe média brasileira, as quais tomam o elemento popular enquanto fonte de “pureza”, “inocência” e “felicidade”.

Um “eu-nós” em crise

Contradições e ambivalências análogas podem ser encontradas na versão composta por Vinicius de Moraes e Chico Buarque, que integra o disco *Chico Buarque de Hollanda nº 4*. Todavia, o modo como esta nova interpretação se estrutura é sensivelmente distinto da primeira, adquirindo novos sentidos à luz de seu contexto de produção.

⁸ Sobre a noção de “ideologia”, na perspectiva da crítica dialética de orientação marxista, ver: ADORNO, 1986.

Segundo Vinicius de Moraes,⁹ numa fala registrada em 1975 quando de um show realizado no Teatro Castro Alves, em Salvador (BA), “Gente humilde” havia sido lhe apresentada por Baden Powell, ainda em sua versão instrumental, no início da década de 1960. Este violonista, por sua vez, afirmou que fora Zé Menezes – José Menezes França (1921-2014) –, multi-instrumentista e amigo íntimo de Garoto, quem havia lhe apresentado essa composição.¹⁰ O importante a destacar é que nesse processo de transmissão oral a melodia e a harmonia dos últimos quatro compassos da canção foram sensivelmente modificadas, conforme discutiremos a seguir, embora não se saiba quem é o responsável por tais alterações – se Zé Menezes, Baden Powell ou o próprio Garoto.¹¹

Voltando ao testemunho de Vinicius de Moraes, este logo esclarece que procurou respeitar “a ideia de Garoto”, tendo sido “muito condicionado pelo título que ela tinha há muito tempo”. O poeta conta que se inspirou na paisagem do subúrbio do Rio de Janeiro, então vista da janela dos trens da Central do Brasil no caminho entre Rio e São Paulo. Por essa época (de 1965 a 1967), Vinicius viajava constantemente à capital paulista para participar do programa de Elis Regina, “O Fino da Bossa”, apresentado pela TV Record. As viagens se davam de trem em virtude do “medo total de avião” que o acometia naquele período, medo este superado anos depois graças à sua “Mãe Menininha do Gantois”.¹² E, sempre que retornava de São Paulo, passando pelo subúrbio carioca, o “tema de Garoto voltava”, e ele “sentia então ligado com aquele mundo empoeirado, aquela gente sem ver... Aqueles velhinhos de

⁹ Ver: MELLO, 20 set. 2007.

¹⁰ Em entrevista concedida ao autor deste trabalho em julho de 2011, Zé Menezes lembra que, em meados dos anos 1950, o então jovem Baden Powell costumava frequentar sua casa a fim de tomar algumas aulas de violão.

¹¹ Aliás, Zé Menezes executa “Gente humilde” com essas alterações em várias performances, algumas das quais podem ser ouvidas através dos seguintes endereços eletrônicos: <http://www.youtube.com/watch?v=VMI43XoxlUc>; <http://www.youtube.com/watch?v=zN4K2k7iZiU>. Neste vídeo, Zé Menezes frisa que aprendeu as músicas de Garoto com o próprio violonista, dispensando as partituras.

¹² Este é o nome como ficou conhecida Maria Escolástica da Conceição Nazaré (1894-1986), soteropolitana e principal Iyálorixá do histórico “Terreiro do Gantois”, de Salvador-BA. Entre os anos 1960 e 1970, Mãe Menininha do Gantois gerou polêmica ao permitir a participação de brancos e católicos nas atividades do terreiro. Esse fato coincide com a fase em que Vinicius se aproxima da cultura afro-brasileira, ao lado de Baden Powell. A principal expressão artística resultante desse trânsito, como se sabe, é o disco *Os Afro-sambas* (1966).

pijama naquelas varandas. (...) sentia que Garoto tinha realmente querido falar daquela gente, da gente do subúrbio”.

A segunda letra para a canção seria composta pouco tempo depois, quando Vinicius visitou Chico Buarque no período de seu autoexílio, na Itália. De acordo com o então jovem compositor, sua participação na letra se deu após muita insistência do poeta, e se resume aos versos “Pela varanda flores tristes e baldias, como a alegria que não tem onde encostar”. Em uma entrevista concedida anos mais tarde, Chico admitiu que, embora esses versos tenham recebido aprovação imediata de Vinicius, ele próprio não sabia o que significavam. O incentivo do amigo e poeta consagrado foi importante para o jovem compositor que, àquela altura, não vivia uma boa fase, haja vista o seu afastamento do país motivado pela opressão, repressão e censura instauradas durante o governo militar, então em pleno recrudescimento (WERNECK, 1989).

A nova versão, registrada no *LP Chico Buarque de Hollanda nº 4*, de 1970, conta com os seguintes versos:

Tem certos dias
Em que eu penso em minha gente
E sinto assim
Todo o meu peito se apertar
Porque parece
Que acontece de repente
Como um desejo de eu viver
Sem me notar

São casas simples
Com cadeiras na calçada
E na fachada
Escrito em cima que é um lar
Pela varanda
Flores tristes e baldias
Como a alegria
Que não tem onde encostar

Igual a como
Quando eu passo no subúrbio
Eu muito bem
Vindo de trem de algum lugar
E aí me dá
Como uma inveja dessa gente
Que vai em frente
Sem nem ter com quem contar

E aí me dá uma tristeza
No meu peito
Feito um despeito
De eu não ter como lutar
E eu que não creio
Peço a Deus por minha gente
É gente humilde
Que vontade de chorar

A localização sócio-geográfica do subúrbio, neste caso, é mais precisa que na situação analisada anteriormente. O pano de fundo sobre o qual o eu lírico discorre é a periferia de uma metrópole, distante do meio rural, ainda que suas condições estruturais estejam muito aquém daquilo que se vê nos espaços modernos e desenvolvidos do centro urbano.

Outra característica evidente que distingue esta letra da anterior é o domínio do discurso em primeira pessoa, que não procura exatamente narrar ou descrever um cenário. É a manifestação inequívoca de um momento de autorreflexão do sujeito lírico, que não se confunde na paisagem cantada, tampouco com seus tipos humanos. No entanto, ao se enternecer, o poeta fala em “minha gente”, um sentimento de identificação que constitui o timbre do poema. Trata-se de uma ressonância do imaginário nacionalista de esquerda em vigor na década de 1960, período em que certos grupos de artistas e intelectuais se orientavam pelo ideal de “povo” e “nação” enquanto “totalidade” – ideal que não deixa de dissimular as relações de força intrínsecas à sociedade de classes.

Um dos pontos culminantes da sensibilização do sujeito lírico é talvez o instante em que ele expressa o *desejo de viver sem se notar*, denunciando como que uma crise de existência enquanto indivíduo numa sociedade bastante desigual. É possível ainda que essa postura esteja ligada ao desejo do indivíduo “moderno” de retornar a um modo de vida comunitário, em que a coletividade sobrepuja a individualidade. Todavia, deve-se sublinhar que essa sensibilização floresce quando ele “passa” no subúrbio, estando ele “muito bem, vindo de trem de algum lugar”, para daí então sentir “como uma inveja ‘dessa’ gente”, haja vista a sua “inocência” – “aquela gente sem ver (...)” – e persistência diante de tantas adversidades. E é nesse ponto que se restabelece o distanciamento real entre o sujeito lírico e o contexto versado. O sentimento de inveja é suscitado quando ele reflete sobre a “inocência”, “força” e “resistência” supostamente intrínsecas àquela “gente”, e não quando pensa em suas condições materiais e sociais de existência.

Ao contrário do que observamos no caso anterior, em que predominava o caráter descritivo de um cenário mais preciso, numa espécie de prosa em verso em terceira pessoa e que, por isso, era menos passível à manifestação da subjetividade do

autor desconhecido, constata-se na segunda versão uma transfiguração estética específica do meio social e cultural representado pelo sujeito lírico: não se comenta sobre esta ou aquela pessoa, este ou aquele casal, mas sobre aquela “gente” que não tem “com quem contar”; o olhar não se fixa num “casebre” específico, mas, como se estivesse diante de um livro antigo recém-encontrado, folheia um sem-número de páginas que trazem estampadas as “casas simples” que compõem um “mundo empoeirado”. Assim, a narrativa de Vinicius e Chico Buarque se aproxima mais do registro da iconicidade, sintetizando imagens e emoções, enquanto que a letra do autor anônimo se aproxima de uma tendência narrativa em sentido estrito, ou seja, em que prevalece a descrição de um cenário (real ou não), ainda que em linguagem poética.¹³

Além disso, ouvindo o registro de 1951, logo concluímos que a paisagem construída e descrita sugere que esta era bem conhecida pelo sujeito lírico – referimo-nos aqui menos ao autor “real” que ao “poeta-narrador” implícito na obra, passível de ser “identificado” a partir da sua manifestação artística, e que pode assumir personalidades diferentes de acordo com a sua elaboração estética. Não que ele estivesse integrado àquele meio, conforme apontamos, mas, talvez por passar com frequência pela “estrada” de onde se podia ouvir “a voz da Rita numa canção dolente”. Em outras palavras, a imagem que concebe é a de um instantâneo, o recorte de um microcosmo em que é possível nomear as personagens, descrever o cenário, enfim, um mundo em que o tempo não corre, divaga. Já na interpretação de 1970, ao contrário, a visão panorâmica e efêmera do poeta sentado na poltrona do trem em movimento não lhe permite fitar o pormenor, ainda que aqueles trilhos sejam percorridos constantemente. O único instante em que o tempo se dilata é quando o poeta se debruça na criação artística, introspecção necessária para que suas ideias, sentimentos e im-

¹³ Ao falar em tendências “narrativa” e “iconicista”, estamos nos baseando num referencial proposto por Luiz Tatit em algumas análises de canções. Partindo de reflexões oriundas da filosofia e história da arte, o autor afirma que também na música popular é possível identificar oscilações e inter-relações constantes entre essas tendências. Segundo Tatit, “a tendência narrativa se opõe e se complementa com a tendência iconicista, representada com radicalidade pelo concretismo em artes plásticas e literatura. Tudo ocorre como se a construção de um ícone (plástico ou linguístico), a partir da matéria de expressão do código, pudesse abstrair a narratividade já fartamente disseminada em quase todos os fenômenos sociais ou, com mais precisão, pudesse sintetizá-la na forma compacta de um objeto multifacetado. De outro lado, é como se a forma analítica da narrativa destrinchasse as dimensões ocultas de nossos conteúdos sociais e afetivos, animando e dinamizando suas relações em escala antropomórfica” (TATIT, 1995, p. 236-7).

pulsos sejam traduzidos e materializados. Mesmo nos versos “São casas simples com cadeiras na calçada, e na fachada escrito em cima que é um lar”, somos levados a imaginar um conjunto de casas, às quais se somam o toque singelo e enobecedor da palavra “lar”. Singeleza igualmente impressa em “Pela varanda flores tristes e baldias, como a alegria que não tem onde encostar”, versos que, diga-se de passagem, acentuam a componente icônica da letra.

Assim, notamos também que o ponto de vista predominante na segunda versão é o do indivíduo não integrado ao espaço sócio-geográfico retratado, o que é absolutamente coerente com a posição social de Vinicius e Chico. Daí ser menos difícil identificar o sentimento impresso na canção: a melancolia, que subjaz todas as estrofes, matizando o enternecimento do poeta e conferindo a alguns versos um caráter “dolente”.

Uma série de elementos e procedimentos musicais nos conduz a esses resultados: primeiro, quando as frases melódicas, sobretudo nas resoluções do *consequente*, apoiam-se em dissonâncias, como nas sétimas maiores do acorde de tônica (G7M), as quais sublinham as últimas sílabas dos versos “E sinto assim// todo o meu peito se apertar” (ver Fig. 6) e “Como um desejo de eu viver// sem me notar” (ver Fig. 7), por exemplo, reforçando a “tristeza” do sujeito lírico; segundo, quando se observa a recorrência de extensões nos acordes do tipo M7 (maior com sétima menor), como na dominante da tonalidade (D7), que vem acompanhada do intervalo de nona menor (b9) – uma dissonância – isso sem contar a nota da melodia que, na maioria desses casos, encontra-se na décima terceira maior (13) – uma consonância *imperfeita*.

Am7(9) D7sus4 D7(b9) G7M

E sinto-assim todo o meu pei-to se-aper-tar

Fig. 6: Fragmento da primeira estrofe (seção A) de “Gente Humilde” (segunda versão - 1970).

A \flat 7(#11) G7M

3
Como um de-se - jo de-eu vi-ver sem me no-tar

Fig. 7: Versos finais da primeira estrofe (seção A) de “Gente Humilde” (segunda versão - 1970).

Ao longo da música, ouvem-se ainda acordes dominantes apoiados pela décima primeira aumentada (#11): de um lado, A \flat 7(#11), substituto da dominante, secundando os fragmentos “viver sem me notar” e “alegria que não tem onde encostar”; de outro, F7(9)(#11), substituto da subdominante menor, presente tanto em “como uma inveja dessa gente”, quanto em “Peço a Deus por minha gente” (cf. partitura completa no anexo). Essas tensões resultam da imbricação entre harmonia e melodia, apresentando-se ora mais, ora menos dissonantes, enfraquecendo de qualquer forma o teor meramente “singelo” que possa eventualmente ser suscitado numa leitura pura e simples desses versos.

Apontando para uma crise de identidade do indivíduo que se depara cotidianamente com os inúmeros conflitos e contradições de uma sociedade desigual, o sentimento melancólico identificado nesta segunda versão de “Gente humilde” encerra ambiguidades que não se restringem ao contraste entre a posição social do sujeito lírico e o meio social que o inspirou. Referimo-nos, em especial, a um sentido passível de ser apreendido do único trecho da obra que foi alterado estruturalmente em relação à composição de Garoto e à primeira versão com letra. Trata-se do instante localizado entre os versos “Eu muito bem// vindo de trem de algum lugar” e “E aí me dá// como uma inveja dessa gente” (ver Fig. 8), ambos situados na segunda estrofe. Se considerássemos sua forma original, a progressão harmônica que corresponderia a essa passagem seria formada pelos acordes de Bm7(b5)-E7(b9)-Am7, ou seja, uma progressão do tipo II-V-Im que caminha por quintas descendentes e adquire uma sonoridade relativamente dissonante em função da estrutura dos dois primeiros acordes. Além disso, cabe ressaltar, sua resolução numa tríade menor (Am) conferiria à passagem, ainda que de maneira breve, certo teor de “tristeza”.

Por outro lado, na interpretação de 1970, a transição entre os versos citados é pautada pelos acordes de Dm7-Em7-F7M-G7(b9)-C7M, progressão que, ao contrário da anterior, possui um movimento ascendente que caminha diatonicamente, concluindo num acorde maior (C7M). Esses fatores atenuam o caráter “dolente” da obra, ainda mais quando se ouve, no arranjo, a entrada mais substancial da família das cordas acompanhada de maior intensidade na execução instrumental, elevando a dinâmica da performance como um todo, pois, até então, o cantor era acompanhado apenas por violão e contrabaixo em *pizzicato*, em dinâmica *mezzo piano*, aos quais se somavam intervenções sutis dos contrabaixos (com arco) e violoncelos.

The image shows a musical score for the second stanza (seção A') of 'Gente Humilde' (1970 version). It consists of two staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the lyrics 'Eu mui-to bem vindo de trem de-algum lu-gar E-af me dá' and is accompanied by chords D7sus4, D7(9), Dm7, Em7, F7M, and G7(b9). The second staff contains the lyrics 'como-uma-inve-ja des-sa gen-te' and is accompanied by chords C7M, F7(9)(#11), and Bm7. Both staves feature triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a measure number '14' at the beginning of the second staff.

Fig. 8: Fragmento da segunda estrofe (seção A') de “Gente Humilde” (segunda versão - 1970).

Esse breve momento de expansividade da composição e do arranjo vai ao encontro do sentimento de conforto daquele que, “muito bem”, vinha “de trem de algum lugar”, enfraquecendo por um instante o tom melancólico predominante na canção – embora este ressurgja logo em seguida com o F7(9)(#11), um acorde dissonante que acompanha o verso “como uma inveja dessa gente”, em que a melodia sublinha as notas que compõem a estrutura harmônica num movimento descendente (ver Fig. 8).

Todavia, ocorre o inverso no fragmento que corresponde a essa passagem localizado na última estrofe. Neste caso, a estrutura musical comentada anteriormente - Dm7-Em7-F7M-G7(b9)-C7M - marca a transição entre os versos “Feito um des-

peito// de eu não ter como lutar” e “E eu que não creio// Peço a Deus por minha gente” (ver Fig. 9). É nítida, aqui, a manifestação de certa angústia do sujeito lírico ao ver tolhida a possibilidade de agir ou reagir em prol dos desfavorecidos. Mas a sua crise é ambígua, haja vista sua disposição em recorrer à “ajuda divina”, pois, enquanto intelectual, imagina-se que esse tipo de atitude não lhe conviria. Aliás, tem-se aqui a expressão da autoimagem de um intelectual que ainda se vê enquanto “sujeito da história”, representação em voga entre grupos de esquerda na década de 1960. No entanto, coincidindo com o momento em que a performance apresenta um *crescendo*, seguido de uma resolução num acorde maior, o sentimento “afetivo” explícito nesses versos é atenuado, afastando-se do mero sentimentalismo. Ou seja, entre a angústia e a expansão afetiva, chegamos mais uma vez à melancolia.

D7sus4 D7(9) Dm7 Em7 F7M G7(b9)

Fei-to-um des-peito de eu não ter como lu - tar E eu que não

C7M F7(9)(#11) Bm7

creio peço a Deus por minha gen-te

Fig. 9: Fragmento da última estrofe (seção A') de “Gente Humilde” (segunda versão - 1970).

O mesmo procedimento analítico nos conduz a resultados análogos quando avaliamos os instantes finais de cada exposição do tema (segunda e quarta estrofes). Na conclusão da primeira parte, por exemplo, ouvem-se os versos “Que vai em frente// sem nem ter com quem contar” sendo sublinhados pelos acordes de A7(13)-D7(b9)-G7M, uma progressão do tipo II7-V7-I (ver Fig. 10). Na primeira versão, o trecho correspondente havia apresentado o acorde de Am7(b5) no lugar de A7(13). Além disso, a melodia se encontrava apoiada exatamente na quinta diminuta (b5) daquele acorde (Am7(b5)). Ocorre, porém, que na mudança harmônica entre as ver-

sões a nota de apoio também foi alterada, deslocando-se no segundo caso para a quinta justa do acorde de A7(13). Este, curiosamente, mostra-se mais coerente com a resolução em G7M que o acorde de Am7(b5), pois, as progressões do tipo IIm7(b5)-V7 concluem normalmente em tríades menores – se assim o fosse, encontraríamos um Gm em vez de G7M.

E7(b9) A7(13) D7(b9) G7M

Que vai em frente sem nem ter com quem con-tar

Fig. 10: Verso final da segunda estrofe (seção A') de "Gente Humilde" (segunda versão - 1970).

Não obstante, é no findar da progressão, quando a nota da melodia repousa na fundamental do acorde de tônica (G7M) e coincide com a última sílaba do verso "sem nem ter com quem contar", que o caráter "dolente" aí impresso se transforma, passando a coexistir com o toque "singelo" oferecido pela sonoridade da música.

Mas não há um instante em todas as estrofes da canção que expresse melhor a dor sentida pelo sujeito lírico que nos últimos versos. Em "É gente humilde// que vontade de chorar" (ver Fig. 11), ouve-se o poeta no momento grave da sua sensibilização, estando ele prestes a chorar. É como se ele estivesse no último suspiro, no silêncio trêmulo que precede as lágrimas, como se aquela "tristeza" estivesse consumando sua capacidade de "lutar".

E7(b9) A7(13) D7(b9) G7M

tempo rubato

É gente hu - mil-de que von-ta - de de cho - rar

Fig. 11: Último verso de "Gente Humilde" (segunda versão - 1970).

Na interpretação de Chico Buarque, vale ressaltar, o andamento regular da performance é suspenso a partir dessa passagem, sendo conduzido em *tempo rubato* até o fim da canção. Além disso, o violão silencia e cede espaço às breves intervenções das cordas. Esse procedimento contribui sobremaneira para que a expressividade aflorada seja acentuada, assim como o prolongamento das vogais empreendido pelo cantor, sobretudo quando alcança e sustenta a décima terceira do acorde de D7(13) – consonância *imperfeita* –, nota localizada na região aguda, e que precede a resolução na fundamental do acorde de G7M, situada uma terça maior abaixo. E por concluir na estrutura mais consonante de toda a música, a dor manifestada pelo sujeito lírico neste final é novamente amenizada, tornando-se “derramada para dentro”,¹⁴ sem ser meramente sentimental. Em suma, entre a dor dos versos e a alegria contida da música, encontramos uma vez mais a melancolia.

Conforme apontamos em alguns momentos, o sentimento melancólico pode estar relacionado à crise de identidade do sujeito no mundo moderno, que se vê inserido numa sociedade profundamente desigual e que parece se transformar num ritmo cada vez mais intenso. No entanto, vale lembrar, essas transformações não se restringem ao plano infraestrutural. Não por acaso, Vinicius de Moraes e outros intelectuais e artistas do período se aproximaram do universo popular – o morro, o campo e o nordeste foram as tônicas dessa fase –, vestindo por vezes *personas* sensivelmente contrastantes se comparadas às suas origens sociais ou aos seus capitais culturais. Vinicius, por exemplo, identifica-se em “Samba da Benção” (1962) como “o capitão-do-mato (...), poeta e diplomata, ‘o branco mais preto do Brasil’, na linha direta de Xangô”. É possível que essa remissão seja um mero recurso estético da canção. Mas, se voltarmos ao ano de 1953, época em que o poeta e diplomata ainda falava em “negro de alma branca” quando pensava estar elogiando algum sambista da “velha guarda” (MORAES, 2008, p. 65); época em que era capaz de recomendar à gravadora Continental que esta colocasse “no *groove* música cada vez melhor – com um pouquinho menos de baiões” (MORAES, 12-18 jul. 1953, p. 2), entretanto; se considerarmos a recorrência da temática afro-religiosa em algumas de suas obras tardias; e, por fim, se

¹⁴ Essa expressão foi cunhada por Chico Buarque, e se refere às composições de Tom Jobim. Ver: SOUZA & ANDREATO, 1979, p. 49-56 (publicado originalmente na revista *Veja* de 12 mai. 1971, *apud* GARCIA, 1999, p. 127-8)

lembrarmos que foi graças a tais aproximações e inspirações que o seu “medo total de avião” desapareceu, a despeito do caráter anedótico desse fato, somos obrigados a reavaliar transformações estético-ideológicas como essas e tomá-las enquanto metamorfoses reais, ou seja, enquanto auto-imagens redefinidas de acordo com o processo sócio-histórico, e que podem estar apontando para um fenômeno mais amplo e complexo.

Nesse sentido, se pensarmos na conjuntura política do Brasil entre os anos 1960 e 1970, quando a expectativa da “revolução social” de alguns grupos parece ter desaparecido sob o impacto do AI-5; bem como na condição *sui generis* de artistas-intelectuais assumida por Vinicius e Chico – mas também por Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil e muitos outros –, nesse contexto de grande turbulência e repressão aos opositores do regime militar, as crises intersubjetivas que afligiram os agentes sociais ligados ao ideário de esquerda são mais bem compreendidas, embora não plenamente explicadas. Vale mencionar ainda que, a essa conturbação política, somava-se o agravamento da exclusão social dos contingentes populacionais de baixa renda concentrados nas periferias dos centros urbanos, um processo sócio-histórico diretamente relacionado ao intenso êxodo rural em curso entre os anos 1950 e 1960 no Brasil (FERNANDES, 2008). Outro ponto de vista em vigor nessa fase de transição era o tratamento idílico e folclorizante mantido por alguns grupos intelectualizados ante o elemento popular (negro ou rural), a exemplo do que apontamos na primeira versão de “Gente humilde”, chegando a interpretá-los por vezes em chave humorística, pejorativa ou caricatural.

Todavia, os momentos de crise apontam também para a “possibilidade de novas significações” das manifestações artísticas (GAGNEBIN, 1994, p. 18). É isso o que observamos, por exemplo, na produção de Chico Buarque entre as décadas de 1960 e 1970. Nessa fase, o compositor se alinha a uma tendência da esquerda brasileira que privilegiava a temática popular, por vezes voltada ao trabalhador, ao proletário – a classe potencialmente revolucionária, segundo a orientação marxista ortodoxa. Daí encontrarmos obras de relevo como “Funeral de um lavrador”, “Pedro Pedreiro”, “Até segunda-feira” e, principalmente, o disco *Construção* (1971). Além da composição homônima, este *Lp* traz canções como “Cotidiano”, “Deus lhe pague” e

“Minha história (Gesúbambino)”, por exemplo, todas alinhavadas pela temática da classe trabalhadora e o seu dia-a-dia, estabelecendo um confronto “velado” com o regime ditatorial. Aliás, embora afirme que a sua participação na letra de “Gente humilde” tenha sido irrisória, o breve retrato do subúrbio da grande cidade nela inscrito vai ao encontro da temática recorrente em sua produção nesse período.

A partir desses dados, pode-se dizer que, na segunda versão de “Gente humilde”, a manifestação do sujeito lírico não engendra apenas uma crise intersubjetiva do artista-intelectual, e tampouco se restringe à sua identificação e sensibilização ante o elemento popular. Mais do que individual, ouve-se a expressão de uma representação social que circulava no imaginário de setores da esquerda na década de 1960. Acontece, porém, que esse imaginário é tensionado pelos desdobramentos políticos do pós-1968, encontrando-se em vias de redefinição, na medida em que valores e projetos estético-ideológicos que orientaram e marcaram uma parte da produção artística nacional daqueles anos se mostram contraditórios ante a nova realidade. Daí propormos, a partir do referencial de Norbert Elias, a possibilidade de a versão composta por Vinicius e Chico constituir a manifestação de um “eu-nós” (ELIAS, 1994, p. 146-51) em crise, ou seja, considerando o fato de que toda expressão individual é sempre social, uma vez que todo indivíduo carrega consigo o *habitus* de um grupo – uma “composição social” interiorizada pelos indivíduos que responde pelos “automatismos” e “condicionamentos” que precedem nossas ações e a nossa consciência – (ELIAS, 2006, p. 127-52) é lícito supor que essa obra traduz, até certo ponto, a crise do artista-intelectual que se vê enquanto “sujeito da história”, uma autoimagem em vias de decomposição entre 1960 e 1970. Em última instância, a própria ideia de “nação” enquanto “totalidade”, implícita nessa autoimagem igualmente arraigada num *habitus* social mais amplo, parece se enfraquecer com os desdobramentos políticos e sociais que pautaram a fase mais repressiva da ditadura militar no Brasil.

Considerações finais

Cotejando os resultados das análises anteriores, torna-se evidente o caráter contraditório e ambivalente das criações artísticas de agentes sociais intelectualizados ou de classe média ligados à canção popular de massa. Igualmente significativo é o

fato de que tais contradições e ambivalências são evidenciadas pelo confronto entre letra e música. Em outras palavras, é como se a composição de Garoto, em sua versão instrumental, fosse capaz de revelar o momento de falsidade da parcela ideológica sedimentada nas letras compostas futuramente.

Como vimos, na primeira versão de “Gente humilde” a condição de pobreza é naturalizada. Nela, a transfiguração estética da realidade parece limitada em função do caráter narrativo e descritivo da letra. Todavia, esta é acentuada na medida em que tenta dissimular uma concepção tipicamente “burguesa” acerca do populário nacional, ao qual são imputadas “inocência”, “pureza” e “felicidade” mesmo conhecendo-se a precariedade das suas condições materiais e sociais de existência.

Já a segunda versão dissimula esse imaginário da “classe média esclarecida” brasileira de modo distinto. A remissão do sujeito lírico ao populário e a sensibilização ante suas condições de vida tingem a superfície da obra. Este enternecimento se mistura à identificação do poeta com a “gente humilde”, os quais supostamente se confundem, formando uma “totalidade”, sobretudo quando se ouve expressões como “minha gente”. Uma das contradições dessa postura reside no conflito entre a autoimagem do autor enquanto “sujeito da história”, então corrente no meio artístico e intelectual de esquerda dos anos 1960, e a sua tentativa de transformação do “povo” em “sujeito da história” (KRAUSCHE, 1984, p. 6), movimento mais bem representado pela atuação e produção artísticas dos CPC’s da UNE no mesmo período. Segundo Marilena Chauí, esses grupos também imputavam às massas “passividade, imaturidade, desorganização e, conseqüentemente, um misto de inocência e violência” que justificavam “a necessidade de educá-las e controlá-las para que” subissem “corretamente ao palco da história” (CHAUÍ, 1980, p. 61 *apud* KRAUSCHE, 1984, p. 10). Nesse sentido, Sebastião Uchoa Leite destaca que, se a “politização” era uma maneira de conscientizar o “povo” em direção à sua autonomia política, “apossar-se de suas formas artísticas para lhe oferecer um novo conteúdo político” era “implicitamente uma negação da sua capacidade de arbítrio” (LEITE, 1965, p. 279 *apud* KRAUSCHE, 1984, p. 9). Daí o caráter contraditório e, porque não, autoritário desse “iluminismo vanguardista” da década de 1960 (CHAUÍ, 1980, p. 60 *apud* KRAUSCHE, 1984, p. 10).

Assim, pode-se dizer que a segunda versão também atua no sentido de naturalizar uma hierarquia social profundamente desigual, condição esta historicamente determinada, mas que se revela na obra apenas enquanto elemento interno (forma) – de modo não aparente e não imediato – que foge às intenções do autor, o qual se mostra, no plano externo (conteúdo), sensibilizado e relativamente politizado ao “pensar” na “gente humilde”.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. A indústria cultural. COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

ANTONIO, Irati. & PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto, vols. 1 and 2*. San Francisco-CA: GSP, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento de gosto*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____(org.). *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Editora Moderna, 1980.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *Escritos & Ensaios, 1: Estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. (Prefácio) In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história*

da cultura; tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.7-19.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

KRAUSCHE, Valter. *A Rosa e o Povo: arte engajada nos anos 60 no Brasil*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 1984.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, setembro de 1965.

MELLO, Jorge. *Gente Humilde: Vida e Música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

_____. Gente humilde (versão original). *Sovaco de cobra*, 20 set. 2007. Disponível em: <<http://sovacodecobra.uol.com.br/2007/09/gente-humilde-versao-original/>>. Acesso: 12 set. 2013.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado: crônicas musicais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. Diz-que-Discos. *Flan*, Caderno “Mulher, mundanismo, arte e passatempo”, n. 14, 12-18 jul. 1953, p. 2.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virginia. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1984.

SOUZA, Tárík de. & ANDREATO, Elifas. Entrevista: João Gilberto. Em: _____. *Rostos e Gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1979, pp. 49-56.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: Letra e Música*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

Anexo

Gente Humilde (1ª versão)

Garoto e letrista anônimo

G6 B^b Am7 D7(13) D7(9) G7M

Em um su - búrbio a - fas - ta-do da ci - da - de Vive o Jo - ão e a mulher com quem ca-sou Em um ca-

Bm7 B^b Am7 A^b7(#11) G7M

6 se - bre on - de a fe - li - ci - da - de Ba-teu à por-ta foi en-tran-do e lá fi - cou E à noi-

rit. *a tempo*

G6 B^b Am7 D7(13) D7(9) Bm7(9) E7(9)

10 tinha/alguém que pas-sa pe - la/es - tra - da Ou-ve ao lon-ge o ge mer de/um/vi-o - lão que/a-com-pa - nha

A7 Cm6 G/B B^b(b13) Am7(9) D7(13) G6

14 A voz da Ri - ta nu - ma canção do-len - te É a voz da gen-te/hu-mil - de que/é fe - liz E à noi-

G6 B^b Am7 D7(13) D7(9) Bm7(9) E7(9)

18 tinha/alguém que pas-sa pe - la/es - tra - da Ou-ve ao lon-ge o ge mer de/um/vi-o - lão que/a-com-pa - nha

A7 Cm6 G/B B^b(b13) Am7(9) D7(13) A^b7M G7M

22 A voz da Ri - ta nu - ma canção do-len - te É a voz da gen-te/hu-mil - de que/é fe - liz

Gente Humilde

Garoto, Chico Buarque, Vinicius de Moares

G7M B^b° Am7 Am7(9) D7sus4 D7(♭9) G7M D7(♭9)

Tem certos dias em que eu penso em minha gente E sinto assim todo o meu peito se apertar Porque pa-

Bm7 B^b° Am7 A^b7(♯11) G7M D7(♭9)

re-ce que aconte-ce de repen - te Como um de-se - jo de eu vi-ver sem me no-tar I-gual a

G7M B^b° Am7 D7sus4 D7(9) Dm7 Em7 F7M G7(♭9)

como quando eu passo no su - búr-bio Eu mui-to bem vindo de trem de algum lu-gar E af me dá

C7M F7(9)(♯11) Bm7 E7(♭9) A7(13) D7(♭9) G7M D7(♭9)

como uma inve - ja des-sa gen-te Que vai em frente sem nem ter com quem con - tar São casas

G7M B^b° Am7 Am7(9) Am7 D7(♭9) G7M D7(♭9)

simples com cadei-ras na cal - ça-da E na fa - cha-da escri - to em cima que é um lar Pela va-

Bm7 B^b° Am7 D7(♭9) G7M D7(♭9)

ran-da flo-res tris-tes e bal - di - as Como ale - gri-a que não tem onde encostar E ai me

G7M B^b Am7 D7sus4 D7(9) Dm7 Em7 F7M G7(9)

26 dá u - ma tris - te - za no meu pei-to Fei-to-um des-peito de eu não ter como lu - tar Eu que não

G7M F7(9)(#11) Bm7 E7(9) A7(13) D7(9) G7M

creio peço a Deus por minha gen-te É gente hu - mil-de que von-ta - de de cho - rar

tempo rubato

“Beatriz” ou O lirismo de arranha-céu

GABRIELA STROZENBERG LONGMAN*

RESUMO: *Sobre melodia de Edu Lobo, Chico Buarque escreveu “Beatriz” em 1982, como parte do balé O grande circo místico. O presente ensaio propõe uma análise quase que verso a verso para a letra da canção, buscando mapear as referências – literárias, arquitetônicas, políticas, geográficas – presentes e propondo uma interpretação geral baseada nos conceitos de contemplação, ascensão celestial e melancolia. Embora a Divina Comédia, de Dante, seja o principal universo referencial evocado, diversos outros textos e contextos se conjugam para descrever a figura feminina da “bela atriz”, numa sucessão de indagações e suposições sobre sua figura. Pensando em separado sobre cada uma das imagens evocadas, partimos, num segundo momento, para uma análise sobre os grandes fios que perpassam e costuram a composição.*

PALAVRAS-CHAVE: *Beatriz; Chico Buarque; Grande Circo Místico; Divina Comédia; contemplação; melancolia*

“Beatriz” or The Skyscraper Lyricism

ABSTRACT: *Chico Buarque wrote the lyrics of “Beatriz” in 1982, for a melody by Edu Lobo as part of the ballet O grande circo místico. This essay proposes a “verse by verse” analysis of the words in the song aimed at mapping its ambitions – literary, architectonic, political, geographical – and at providing a general interpretation based on concepts of contemplation, heavenly assumption and melancholia. Although Dante’s Divine Comedy is the main evoked reference, other texts and contexts conjugate to describe the female character of the “bela atriz” – beautiful actress – in successive questions and suppositions about her figure. We begin by thinking separately about each image evoked at the composition to, only then, analyze the countless threads that intertwine in the composition.*

KEYWORDS: *Beatriz; Chico Buarque; Grande Circo Místico; Divine Comedy; contemplation; melancholia*

* **Gabriela Strozenberg Longman** é Mestre em Théories et Pratiques du Langage et des Arts – École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) – França. **E-mail:** gabriela.longman@gmail.com

“O autor cruza o abismo e chega ao outro lado”

José Saramago, sobre Chico Buarque

Brevíssima história

Publicado em 1938 no livro *A túnica inconsútil*, o poema *O Grande Circo Místico*, do alagoano Jorge de Lima serviu como inspiração primeira para um espetáculo homônimo do Balé Guaíra (Paraná). Concebido pelo dramaturgo e cenógrafo Naum Alves de Souza¹, o balé estreou em 1983, com trilha especialmente criada por Edu Lobo (melodias) e Chico Buarque (letras) e lançada em LP naquele mesmo ano².

É sobre a letra de “Beatriz”, segunda música do álbum, que se concentra este ensaio. Interessante notar que, ao contrário de Lily Braun, que dá título a outra canção do LP, a personagem Beatriz não existia no poema original. O próprio Chico, numa entrevista de 1989, descreve o nascimento da canção:

E só tem graça aceitar uma encomenda quando você pode ser infiel ao que foi encomendado, quando você pode tomar certas liberdades. Quando eu estava fazendo as letras para as músicas de Edu Lobo, no balé *O Grande Circo Místico* havia um tema para a equilibrista que eu não conseguia solucionar. No poema de Jorge de Lima, a equilibrista se chamava Agnes, que aliás é um belo nome, mas a letra não saía. Então troquei Agnes por Beatriz, transformei a equilibrista em atriz e coloquei-a no sétimo céu, em homenagem à Beatrice Portinari, de Dante. Beatriz carregando minhas obsessões (BUARQUE, 1989).

A Beatriz original é, então, a equilibrista Agnes, aquela que logo no início do poema de Jorge de Lima casa-se com o filho do médico e torna-se a matriarca da

¹ “Tudo começou com uma almofada ganha de uma amiga chamada Grace. Nela estavam escritos alguns versos de ‘O Grande Circo Místico’ de Jorge de Lima. Interessado em conhecer o resto, fui atrás da obra do poeta e não teve jeito, aquele Circo entrou na minha vida. Primeiro fiz muitos desenhos e costurei à mão bonecos inspirados em Oto, Lily Braun, Charlotte, Ludwig, Rudolf, nas gêmeas Marie e Helene etc. Comecei, então, a pensar na possibilidade de transformar o poema em peça teatral, ópera, ou mesmo balé. Quando estávamos em Curitiba finalizando *Jogos de Dança* (música de Edu Lobo, coreografia de Clyde Morgan, cenários e figurinos por mim desenhados), Edu perguntou se eu tinha alguma ideia para um novo trabalho. O Ballet Guaíra estava pedindo uma nova obra. ‘Eu tenho’ – falei na hora – ‘O Grande Circo Místico!’. Aprovada a ideia, convidamos Chico Buarque para escrever as letras” (SOUZA, 2004, s/p)

² Para a redação deste ensaio consultamos a reedição do disco. Ver: BUARQUE, LOBO, 2004. CD.

dinastia circense Knieps³. O texto do poema não deixa dúvidas de que Agnes foi responsável por desviar o rapaz do caminho liberal-tradicional (a medicina) imaginado pelo pai, ponto que retornaremos ao final deste artigo.

Pois bem. Criada a música e a letra, era preciso escolher um cantor para a difícil interpretação. A canção ganharia uma gravação definitiva na voz de Milton Nascimento, que não hesita em afirmar “‘Beatriz’ é minha”. De acordo com o jornalista Zuza Homem de Melo:

A escolha de Milton para intérprete foi escolhida de imediato pelos autores, pois somente ele, com a naturalidade com que é capaz de fazer a passagem da voz normal para o falsete, poderia gravar “Beatriz”. Na hora da gravação, Milton ficou no estúdio apenas com o pianista Cristovão Bastos e na terceira tomada cantou a versão escolhida. Posteriormente foram acrescentadas umas pinceladas de cordas pelo arranjador Chiquinho de Moraes. (MELO, 1997, p. 32)

Música de Lobo, voz de Nascimento e letra de Chico Buarque. É nesta última que concentramos nossa análise.

Verso a verso

I.

Olha
 Será que ela é moça
 Será que ela é triste
 Será que é o contrário
 Será que é pintura
 O rosto da atriz
 Se ela dança no sétimo céu
 Se ela acredita que é outro país
 E se ela só decora o seu papel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

³ O médico de câmara da Imperatriz Teresa – Frederico Knieps – resolveu que seu filho também fosse médico

mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes, com ela se casou, fundando a dinastia do circo Knieps de que tanto tem se ocupado a imprensa (LIMA, 1997, p. 44)

II.

Olha
 Será que é de louça
 Será que é de éter
 Será que é loucura
 Será que é cenário
 A casa da atriz
 Se ela mora num arranha-céu
 E se as paredes são feitas de giz
 E se ela chora num quarto de hotel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

III.

Sim, me leva para sempre, Beatriz
 Me ensina a não andar com os pés no chão
 Para sempre é sempre por um triz
 Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
 Diz se é perigoso a gente ser feliz

IV.

Olha
 Será que é uma estrela
 Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz
 Se ela um dia despencar do céu
 E se os pagantes exigirem bis
 E se um arcanjo passar o chapéu
 E se eu pudesse entrar na sua vida⁴

Num primeiro momento, é preciso dizer o óbvio: a estrutura é composta por três blocos de dez versos cada. Cada um deles é introduzido pela expressão *Olha*, seguida por uma sequência do que denomino *inquietações* (marcadas pela

⁴ BUARQUE, LOBO, 1982. Os algarismos romanos foram adicionados por mim para organizar a análise subsequente.

repetição da partícula *Será*) e pela apresentação do objeto que é contemplado: o rosto, a casa e a vida da atriz respectivamente⁵.

Num segundo momento, surge em cada bloco uma série de quatro *suposições* (assinaladas pela expressão *e se?*) que se encerra sempre do mesmo modo (*e se eu pudesse entrar na sua vida*). Repete-se, ainda, no sétimo verso de cada bloco o uso da palavra *céu* (*mora no sétimo céu – mora num arranha-céu- e se ela um dia despencar do céu*).

Entre o segundo e o terceiro blocos existe uma quebra e a entrada de uma estrofe com cinco versos que foge do padrão anteriormente descrito em termos de melodia, arranjo e letra. Trata-se, portanto, uma estrutura de esquema A-A-B-A.

Finalmente, fato já amplamente remarcado, existe uma coincidência entre a nota mais aguda e a palavra *céu*, da mesma forma que a nota mais grave coincide com a palavra *chão*⁶.

I.1. *Olha*

Interessante pensar na palavra *Olha*, que abre cada um dos blocos A. Teoricamente, o verbo no imperativo serviria para introduzir um discurso sobre o mundo. “Olha, está chovendo na roseira”, cantaria Tom Jobim. “Olha as minhas meninas”, cantaria o próprio Chico, também autor de “Olha aí, aí o meu guri, olha aí, é o meu guri”. Na letra de *Beatriz*, porém, o “Olha” parece tratar-se de uma pista falsa, pois que ao invés de apresentação do mundo, o que se segue não é mais que uma sequência de dúvidas.

Ora, mas por que, então, a palavra? De alguma maneira, a expressão parece servir como porta de entrada ao universo da contemplação, elemento que permeia toda a letra e se relaciona diretamente com a temática do espetáculo circense/teatral.

⁵ Na sequência rosto-casa-vida, o movimento de ampliação na escala do olhar (como uma lente que se distancia) parece ser inversamente proporcional a uma aproximação metafísica.

⁶ “Conversei com Chico a respeito. Perguntei a ele se era intencional ou se se devia a um estranho acaso. Você conhece o Chico. Não respondeu, e até hoje não sei o que aconteceu.”, conta Edu Lobo em entrevista à imprensa (MÁXIMO, 2011, s/p)

I.2. *Será que ela é moça/ Será que ela é triste/ Será que é o contrário/ Será que é pintura/ O rosto da atriz*

Se a palavra *será* remete à ideia de dúvida ou de inquietação, as divagações sequenciadas sobre a idade, ao estado de alma e à natureza do rosto da atriz estão todas misturadas. Ao invés de ordenar as perguntas logicamente, Chico preferiu misturar duas naturezas distintas, numa estrutura que parece refletir o funcionamento da mente, onde as associações entre as inquietações, ponderações e pensamentos não se dão por um percurso lógico-linear, mas por uma vastidão de conexões inconscientes.

Será que é pintura o rosto da atriz? Por que seria? Em se tratando do universo cênico-teatral, podemos pensar na questão da representação. Como nas pinturas, talvez estejamos diante de algo que ao mesmo tempo *é e não é*; um jogo de alternâncias pouco confiável e nada exato. Fazendo alusão à grande quantidade de maquiagem usada em espetáculos, tratar de pinturas de rosto (ou de um rosto *feito em pintura*) é tratar da questão da máscara, onde o sujeito oculto e manifesto⁷.

I.3. *Se ela mora no sétimo céu/ Se ela acredita que é outro país/ E se ela só decora o seu papel/ E se eu pudesse entrar na sua vida*

O sétimo céu é a primeira referência à *Divina Comédia*, de Dante – outras, cada vez mais explícitas, surgirão ao longo da letra. Ao contrário do que se poderia pensar, o Sétimo Céu não é o mais elevado do Paraíso (que tem, no total, nove círculos angélicos), por que então a escolha deste, sétimo, justamente? Recorrendo à obra de Dante, descobriremos que o sétimo céu é a “morada das almas dos contemplativos” (ALIGHIERI, 1998, *Paraíso*, p. 7-9), o que reforça a temática anteriormente citada. A escolha, no entanto parece estar ligada sobretudo ao fato de

⁷ É de Lacan a famosa alegoria do indivíduo usando uma máscara cujos contornos ele mesmo desconhece; um sujeito que não sabe ao certo com que aparência ele se apresenta ao Outro. Esse estado de abandono diante do desejo desconhecido do Outro onipotente constitui para Lacan a base do afeto de angústia, constituinte da inserção do sujeito na linguagem. (LACAN, 2004, p.57)

que existe, em meio ao bairro carioca do Leblon, no alto do morro dois irmãos, a ladeira e mirante Sétimo Céu⁸.

Finalmente, não bastasse a geografia, *Sétimo Céu* era ainda o título de uma revista de fofocas/celebridades com tiragem de mais de cem mil exemplares em 1975⁹. Ao tomar sétimo céu como possível endereço da atriz, Chico constrói um verso de triplo sentido que situa a musa *simultaneamente* no plano celeste e mundano; erudito e popular; universal e local.

A questão nacional/local se manifesta com ênfase no verso subsequente: *se ela acredita que é outro país*, numa menção política cuidadosamente encaixada na letra lírica. “Outro país”. Existe um país real e um imaginário nacional? Como ambos se relacionam? Em pleno processo de redemocratização¹⁰, Chico se vê num país em que a censura ainda pode vetar *Para Frente Brasil*, filme de Roberto Farias sobre os anos de chumbo. “Eu vi um Brasil na TV”, cantaria o próprio Chico no filme *Bye Bye Brasil*, de 1980, sobre um momento em que múltiplas representações da nação parecem disputar espaço no universo da mídia e do espetáculo. O que é o “outro país” imaginado pela atriz num momento de crise econômica acompanhado por lenta e gradual retomada de utopias?

A estrofe continua: “E se ela só decora o seu papel/ E se eu pudesse entrar na sua vida”. Trata-se da primeira referência ao encantamento do eu-lírico diante da atriz, marcada pelo aparecimento do pronome pessoal *sua*. No entanto, se o papel dela for só decorado (e portanto pré-definido, pré-determinado), que espaço existe para realização amorosa – território da surpresa por excelência?

Encerrado o primeiro bloco da letra, somos invadidos pela sensação de que tudo é dúvida, mas existe algo que de alguma maneira relaciona amor, utopia e espetáculo. É nessa trilha que seguimos.

⁸ Nos diz um site de turismo: “De lá, a 70 metros de altitude se descortina uma bela vista das praias do Leblon, Arpoador e São Conrado, a estátua do Cristo Redentor e boa parte das ruas da Zona Sul, além do verde do Morro Dois Irmãos. Todo o parque ocupa uma área de 140.000 metros quadrados com trilhas de terra, um pequeno teatro de arena, quadra de futebol, playground, outros pontos de observação e muito verde” (Sem autoria. Disponível em www.tempero.com.br/dicas/mirantes.htm. Acesso em 08. jun. 2014)

⁹ BEREZOVSKY, M. CAMARGO, 1978, p. 45

¹⁰ O TSE acabara de conceder registro definitivo ao Partido dos Trabalhadores; as primeiras eleições diretas para governadores, senadores, prefeitos e deputados, em quase 20 anos, seriam realizadas em novembro daquele ano.

II.1 *Será que ela é louça/ Será que é de éter/ Será que é loucura/ Será que é cenário/ A casa da atriz.*

O segundo bloco repete a estrutura padrão (*Olha* + 4 indagações + apresentação do objeto contemplado + 3 suposições + *E se eu pudesse entrar na sua vida*) com indagações sobre o material (de louça, de éter) e sobre a própria natureza (loucura, cenário) da casa da atriz.

Se a louça é dotada de uma materialidade frágil e se quebra com facilidade, o éter remete à imensidão disforme e fluida do espaço celeste, num conceito ligado à física antiga e medieval¹¹. Se a loucura é a falta de discernimento (podendo também remeter à loucura amorosa), o cenário é a casa inventada, numa descrição que mais uma vez não faz que apresentar contornos de pouca nitidez.

II.2 *Se ela mora num arranha-céu/E se as paredes são feitas de giz/ E se ela chora num quarto de hotel/ E se eu pudesse entrar na sua vida.*

Após os questionamentos sobre a casa da atriz, começam as suposições. O uso do termo arranha-céu vem dialogar com um vocabulário celestial cada vez mais presente, ao mesmo tempo em que traz à tona o processo de crescimento das grandes metrópoles pós-industriais¹². Produto genuíno da América do Norte, a arquitetura de arranha-céu é a representação mais fidedigna da metrópole capitalista do século 20¹³, ponto ao qual retornaremos na conclusão deste ensaio.

O giz, como o éter, remete a imaterialidade. Mais uma vez, trata-se de um paradoxo, já que paredes são, teoricamente, o que existe de sólido e concreto na estrutura de uma casa e o giz se dissolve com qualquer sopro. Avançando um pouquinho mais é possível pensar em paredes feitas de giz que compõem o jogo

¹¹ Em Aristóteles, o elemento etéreo compõe as esferas celestes, distinto em sua quase imaterialidade das quatro propriedades naturais (terra, água, fogo e ar) que constituem os corpos densos no mundo sublunar (LLOYD, 1968, p. 133-139).

¹² Na década seguinte, Chico César escreveria os versos “O olhar vê tons tão sudestes/e o beijo que vós me nordestes/arranha-céu da boca paulista”.

¹³ Um dos melhores estudos a respeito é já o clássico de Rem Koohaas “Nova York delirante”.

infantil da Amarelinha, mais uma metáfora do percurso celestial que vai do inferno ao céu (e consagrada por Julio Cortázar em seu clássico *Rayuela*).

A melancolia já anunciada no bloco 1 (“Será que ela é triste?”) volta com mais ênfase (“E se ela chora num quarto de hotel?”). Acompanhando a reflexão sobre arquitetura, me parece que podemos citar o quarto do hotel como o reduto da solidão derivada da vida nômade/errante dos profissionais viajantes, entre eles os profissionais do espetáculo¹⁴.

III. Depois de dois blocos de indagações e suposições, eis que chegamos então ao umbigo da canção, aquele que rompe com o universo de dúvidas e devaneios para começar com a primeira sentença afirmativa da canção.

Sim, me leva para sempre, Beatriz

A quebra semântica é impressionante. Numa letra marcada pelos indicativos de dúvida “será” e “se”, o verso começa justamente com a partícula indicativa de certeza “Sim” e vai mais adiante: “Me leva para sempre”. Apesar das dúvidas e mistérios que permeiam a figura feminina, o encantamento aponta para a eternidade (e não poderia ser outro o tempo, numa canção dessa natureza).

O nome é uma referência explícita à Beatriz de Dante, amada que guiava o poeta pelo paraíso, daí o pedido tão claro *Me leva*. Ao mesmo tempo, é um nome composto por Bela-Atriz, juntando em si os dois grandes universos que permeiam a canção (o universo celestial e o universo teatral).

¹⁴ É difundida da ideia do artista como o errante sem morada fixa. Em “Na Carreira”, última faixa do mesmo *Grande Circo Místico*, Chico fala sobre o assunto (“Hora de ir embora quando o corpo quer ficar/ Toda alma de artista quer partir/ Arte de deixar algum lugar/ Quando não se tem para onde ir”)

Me ensina a não andar com os pés no chão

A referência a Dante continua, mas existem outros elementos que se poderia evocar: o primeiro é do sentimento de transcendência gerado pelo gozo da união erótica/amorosa, o segundo refere-se ao papel da arte (do teatro, no caso), cuja função é justamente tirar o espectador de sua realidade nua e crua (chão) e transportá-lo para outras esferas por meio de um processo de identificação (catarse).

Para sempre é sempre por um triz/ Ai, diz quantos desastres tem na minha mão

Eis que chegamos à frase do meio da canção, praticamente metafísica pura. “Para sempre”, “sempre”, “um triz”, como entendê-la? Trata-se, justamente no umbigo da canção, do aparecimento da efemeridade e da morte. Apesar do plano do desejo – desejo do infinito, do eterno, do sublime, do “para sempre” – a eternidade é aquilo que nos escapa, justamente porque existe a inconstância e no limite, a morte. No verso seguinte, a melancolia latente torna-se angústia manifesta: a morte (ou o desamor, a finitude) já está marcada na mão e não existe nada que se possa fazer para evitá-la. O “por um triz” talvez seja justamente esse momento súbito.

Diz se é perigoso a gente ser feliz

É justamente como consequência da finitude que surge o perigoso. O perigo é saber que a qualquer momento a felicidade termina e dá lugar à perda (seja pela morte real do ser amado, seja pela morte simbólica do amor quando termina), à dor, ao não. “Viver é muito perigoso”, escreve Guimarães¹⁵.

¹⁵ “Viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e abaixa....” (ROSA, 1994, p. 62). Tanto em Dante, quanto no *Grande Sertão*, trabalha-se com a ideia de travessia como metáfora da vida, travessia esta cheia de perigos, surpresas e arrebatamentos; altos e baixos.

IV

Após a quebra, o último bloco retoma a primeira parte da canção. No momento das indagações, surge a referência agora explícita ao livro de Dante (*Será que é divina/ Será que é comédia/ A vida da atriz*). Mais uma vez, cabe a pergunta: O que é a vida divina? O que é a vida comédia? Serão antônimos, sinônimos ou sem relação os dois conceitos?

Assim como nos blocos anteriores, surgem novamente elementos celestiais (*E se ela um dia despençar do céu¹⁶*) mesclados aos elementos do universo teatral (*E se os pagantes exigirem bis*). O arcanjo que passa o chapéu é uma síntese unívoca entre os dois universos. Será que a canção, ela própria, não passou de uma encenação? O arcanjo que recolhe o dinheiro no fim do espetáculo é também o que de algum modo encerra a sucessão de imagens da canção. A última frase repete o apelo do encantamento. *E se eu pudesse entrar na sua vida.*

Conclusão ou Da melancolia

Escrita um ano antes de “Beatriz”, a canção “As Vitrines” e seus últimos versos (*“Passa sem ver teu vigia/ Catando a poesia/ Que entornas no chão”*) oferecem um ponto interessante para se pensar o argumento de “Beatriz”.

De que trata, basicamente, “As Vitrines”? De uma voz contra uma luz. A voz do sujeito lírico que, em vão, soará em advertência a outra pessoa tentando impedi-la de escapar de seu domínio. Ainda assim, a mulher se vai, atraída pela luminosidade (SECCHIN, 2004, p.179)

Se os letreiros e luminosos embaçam a visão do “poeta-guardião” da galeria, a figura feminina de uma atriz rodeada de mistérios serve para confundir os sentidos do “poeta-espectador”, deixando dúvidas sobre o que é verdade e que é representação. Em ambas, predomina um olhar de pouca nitidez em relação ao mundo, acompanhado de uma espécie de oscilação entre êxtase e desespero. Se em “As Vitrines”, o contraponto é expresso pela variação barroca entre a luz e sombra

¹⁶ Podemos pensar no anjo caído Lúcifer, que quis competir com Deus.

(clarão x vão), em “Beatriz”, é a metáfora renascentista da ascensão celestial (céu x chão) que descreve as variações líricas.

Ao definir o gênero lírico, Rosenfeld escreve:

Sendo apenas a expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (O Eu lírico que se exprime), nem outros personagens [...] Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e dos seus traços. Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. (ROSENFELD, 2004, p. 22)

Analisar “Beatriz” implica perceber Chico em seu lirismo mais enfático. O universo (re)criado na canção é amplamente marcado pela livre associação subjetiva/onírica e sem fronteiras claras entre o plano real e o imaginário.

Não há ontem, não há amanhã, e o tempo não transcorre (narrativa). Existe apenas o presente da contemplação e o tempo do desejo – pela permanência, pelo infinito. Trata-se de um “fora do tempo” que mais uma vez nos remete à tríade amor/teatro/misticismo, apresentadas como três circunstâncias capazes de driblar o tempo real.

Assim, entre indagações e suposições, o encantamento com a figura feminina percorre a letra bem como a melancolia de observar – de longe – o mundo. A contemplação é triste na medida em que ela é a não-comunhão. *E se eu pudesse entrar na sua vida*, único verso que se repete, deixa quase que por adivinhar um *mas não posso*. É essa impossibilidade o cerne da melancolia.

Pensando sobre a proliferação de temas ligados ao universo circense na produção artística do fim do século XIX e início do século XX, Jean Starobanski analisa uma tradição estética que, penso eu, costura trabalhos tão díspares como os de Toulouse-Lautrec e Picasso, Flaubert e Huysmans, Charles Chaplin e Fellini. É nesse ensaio de algumas poucas dezenas de páginas, que o filósofo e crítico literário nos propõe uma interpretação sobre a figura feminina que se exhibe no circo/espetáculo (pensemos na acrobata sobre o cavalo em “O Circo”, de Seurat¹⁷):

¹⁷ “O Circo” (SEURAT, 1890/1891) pertence à coleção permanente do Musée D’Orsay, em Paris. A imagem da obra está disponível em www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-

La femme, telle qu'on a le droit de contempler en payant, n'est pas seulement différente de toutes les autres femmes: est est, de plus, secrètement différente de son apparence féminité. Elle possède un immense pouvoir de métamorphose, associé à son agilité – d'où son aptitude à revêtir, pour le spectateur, un rôle sexuel changeant. Elle se prête au caprice imaginaire de l'amateur. À première vue, elle n'est qu'un objet merveilleux, qui paraît attendre d'être cueilli comme un fruit. Elle semble appartenir virtuellement au plus offrant. Elle est une chose, presque une victime; on se la représente captive d'une tyrannie implacable: un directeur cruel la séquestre et l'exploite. Princesse prisonnière, elle attend d'être délivrée. Mais cette victime, cet objet vénal, a des muscles d'acier: par la force, par ses ressources surhumaines, par son animalité superbe, elle échappe à toute sujétion. Selon la dialectique polaire de l'imagination, la victime idéale se transforme rapidement en bourreau: dans la souplesse de ce corps féminin se cache en fait une virilité agressive et dangereuse. Quelque chose l'apparente aux fauves que l'on exhibe sur la même piste. Malheur à l'imprudent qui prétendrait la posséder" (STAROBINSKI, 2004, p. 44)¹⁸

Espécie de aviso, este, "Malheur à l'imprudent qui prétendrait la posséder" vai ao encontro direto de "diz se é perigoso a gente ser feliz". Sim, muito perigoso, nos diz a resposta. Basta lembrar da equilibrista Agnes, que tirou o filho do médico do bom/burguês caminho imaginado pelo pai neste "mito fundador" do circo dentro do poema de Jorge de Lima. A figura feminina em sua aparente fragilidade (*Será que é de louça? E se ela chora num quarto de hotel?*) parece conter em si outras dimensões (*Será que é o contrário? Será que é loucura?*) tão intercambiáveis quanto os papéis de uma atriz.

Assim como "As Vitrines", "Beatriz" propõe um olhar sobre a vida moderna. Se a primeira canção vai ao chão das galerias (impossível não pensar nas "Passagens" de Benjamin), a segunda sobe ao céu do teatro para fugir da cidade, com

commentees/peinture/commentaire_id/the-circus-7145.html?cHash=44843b6258 (acesso em 20.jun.2014)

¹⁸ A mulher, tal como temos o direito de contemplá-la pagando [pelo espetáculo] não é somente diferente de todas as outras mulheres; ela é, em especial, diferente de sua aparente feminilidade. Ela possui um imenso poder de metamorfose associado à agilidade – daí sua aptidão a assumir, para espectador, um papel sexual mutante. Ela se presta ao capricho imaginativo do amador. À primeira vista, ela não é mais que um objeto maravilhoso que espera por ser colhida como um fruto. Ela parece pertencer virtualmente àquele que der o maior lance. Ela é uma coisa, uma quase vítima – nós a representamos cativa de uma tirania implacável em que um diretor cruel a sequestrou e a explora. Princesa prisioneira, ela espera ser entregue. Mas essa vítima, esse objeto venal, tem músculos de aço; pela força, por seus recursos sobrehumanos, por sua soberba animalidade, ela escapa a toda sujeição. Segundo a dialética polar da imaginação, a vítima ideal se transforma rapidamente em carrasco: na suavidade desse corpo feminino se esconde na verdade uma virilidade agressiva e perigosa que guarda algum parentesco com as feras exibidas no mesmo picadeiro. Pobre do imprudente que pretender possui-la. (STAROBINSKI, 2004, p.44, minha tradução.)

sua solidão de arranha-céus e arcanjos com cobranças de outra espécie. Outra ascensão é possível?

Em sua análise sobre o lirismo utópico de Chico, Renato Janine Ribeiro lança uma pergunta:

A felicidade que deseja Chico Buarque, o que é? Um estado simples e permanente, estável, pois, à custa de apenas zerar os males – ou uma euforia com os riscos, portanto, da posterior ressaca, da queda no real, do vale que suceda os picos? (RIBEIRO, 2004, p.152)

Em “Beatriz”, o desejo seria de que as duas concepções se juntassem numa espécie de pico permanente de estupor (“o céu” e o “para sempre”). A melancolia deriva da percepção de que o plano humano comporta céus e infernos, todos eles perigosos, e que o espetáculo – amoroso, teatral, místico como metáfora da vida – inevitavelmente termina.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.

BEREZOVSKY, M. CAMARGO, P. F. C. Comunicação de Massa: a Mulher e o Sonho. In: *A ambiguidade de uma ideologia – Instituições e Reprodução Humana no Brasil* – Cadernos Cebrap, n. 29, 1978, p. 45-58.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Beatriz*, 1982. Disponível em: www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=beatriz_82.htm Acesso em 11 jun. 2014.

_____. *O Grande Circo Místico*, Dubas Música, 2004, CD.

BUARQUE, Chico. *A busca solitária e silenciosa de quem conta e reconta a vida em textos e canções*. Entrevista a revista *Nossa América*, 1989. Disponível em www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1989.htm Acesso em 11. jun. 2014.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse*: Paris: Seuil: June 9, 2004.

LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LLOYD, G.E.R. *Aristotle: The Growth and Structure of his Thought*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1968.

MÁXIMO, João. *Edu Lobo: o grave e o agudo, música e letra em Beatriz* in *O Globo*, 24.abr. 2011. Disponível em:
www.vermelho.org.br/tvvermelho/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=152568
Acesso em 11. jun. 2014.

RIBEIRO, Renato Janine. *A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda*. In: Heloisa Starling; Berenice Cavalcante; José Eisenberg. (Org.). *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. 1ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Nova Fronteira/ Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 1, p. 149-168.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SECCHIN, Antonio Carlos. 2004: "As Vitrines: A poesia no chão" in FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.179-183

SEVERIANO, Jairo. DE MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo - 85 anos de músicas brasileiras - Vol.2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOUZA, Naum Alves de. In: BUARQUE, Chico e LOBO, Edu. *O Grande Circo Místico*. Dubas Música, 2004. CD, texto no encarte s/p.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

“Pedro Pedreiro”, “Bye Bye Brasil”, “Pelas Tabelas”: rumo ao colapso do tempo histórico

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS*

RESUMO: *A questão do tempo histórico no cancionário de Chico Buarque de Hollanda não é algo novo. Desde as suas primeiras composições essa problemática foi abordada, ainda que sob diferentes pontos de vista. Nesse artigo, buscarei somar o assunto a duas diretrizes que, de certo modo, estão relacionadas: o processo de modernização à brasileira e o fim da perspectiva de entoar o país do futuro. Para tanto, o texto divide-se em duas partes. Primeiro, demonstro como a obra de Chico Buarque perpassada pela melancolia radical vincula-se à perda da imagem do país do futuro e, em segundo, analiso como esse “futuro” se concretizou. O primeiro ponto sintetiza-se em várias canções do início da carreira de Chico, porém, a questão será aqui considerada por meio da análise sócio-histórica de “Pedro Pedreiro” (1965) que materializa o declínio das utopias à esquerda. Para sintetizar as consequências desse declínio, já no contexto da redemocratização, me deterei em “Bye Bye Brasil” (1979) e “Pelas Tabelas” (1984). Saliento que “Pedro Pedreiro” servirá como uma espécie de introdução ao principal motivo do texto: o diagnóstico do tempo preso em si mesmo no capitalismo tardio, em conjunto com as transformações do processo de modernização à brasileira.*
PALAVRAS-CHAVE: *utopia; progresso; modernização à brasileira; capitalismo tardio.*

“Pedro Pedreiro”, “Bye Bye Brasil”, “Pelas Tabelas”: towards the collapse of historical time

ABSTRACT: *The issue of historical time in the repertoire of Chico Buarque de Hollanda is not new. In this article I seek to add this subject to two guidelines that, in a sense, are related: the process of Brazilian conservative modernization and the end of the prospect of singing the country's future. Therefore, the paper is divided into two parts. First, I demonstrate how Chico Buarque's songs are permeated by the radical melancholy linked to the loss of future country's image. Second, I analyze how this “future” was materialized. The first point can be summed up in several songs from the beginning of Chico's career. However, I will consider the socio-historical analysis of “Pedro Pedreiro” (1965) which comprises the decline of the left's utopias. To summarize the consequences of this decline, into the context of democratization, I will analyze “Bye Bye Brazil” (1979) and “Pelas Tabelas” (1984). I would like to underline that “Pedro Pedreiro” song will be as a sort of introduction to the main subject of the paper: the time diagnosis's stuck in the late capitalism, together with changes in the modernization of the Brazilian process.*

KEYWORDS: *utopia; progress; Brazilian modernization; late capitalism.*

* **Daniela Vieira dos Santos** é Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia do IFCH - UNICAMP. Autora do livro *Não vá se Perder Por Ai: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2010. **E-mail:** santos.danielavieira@gmail.com. Este artigo é o desdobramento de algumas questões trabalhadas em sua tese de doutoramento.

“Pedro Pedreiro”: a busca pelo bonde da história colocado em dúvida

“**P**edro Pedreiro” (1965) – canção do início da carreira de Chico Buarque – expressa, dentre outras orientações, a bancarrota da crença em um projeto nacional progressista por meio do retrato sobre a condição do trabalhador imigrante. Segundo Chico, foi a partir dessa canção que ele começou a gostar das suas composições: “eu senti que era uma coisa mais minha [...] era diferente de tudo, eu já comecei a gostar mesmo do que eu fazia como eu gostava das coisas que os outros faziam” (HOLLANDA, 1966, entrevista ao MIS). Ela se divide em duas partes e não apresenta grandes sofisticções harmônicas; as suas harmonizações nesse momento equiparam-se, de modo geral, a alguns sambas urbanos da década de 1930 e, particularmente, com as canções de Noel Rosa e Cartola que inspiraram Chico. Mas ao contrário desses sambas, é notável o quanto “Pedro Pedreiro” contém estilizações bossanovistas. Isso me convida a pensar, em oposição à memória social forjada na década de 1960 de que Chico Buarque é um passadista (sobretudo pela forte referência do samba em suas canções), como o compositor realiza uma leitura do passado a partir da modernidade musical propiciada pela bossa nova. Essa canção manifesta o cuidado do compositor para a interação entre música e letra que, entoada, soa de forma onomatopeica e numa espécie de trava línguas, conferindo um vínculo entre melodia e divisão rítmica. A sua escuta também revela o quanto a música dialoga com a letra, procedimento corriqueiro nas canções da bossa nova: o isomorfismo, uma relação intertextual entre letra e música, tal como acontece em “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, compostas por Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça¹.

Pela audição de “Pedro Pedreiro” o ouvinte é tomado por um sentimento de pressa, correria, e certa impaciência (ansiedade), embora o coadjuvante da canção, Pedro, em grande parte da narrativa concilie-se com a utopia – frustrada – de esperar por melhorias que passam pela simples expectativa da chegada do trem, da festa (carnaval), do aumento salarial, até à mudança de vida através do ganho na loteria. É uma

¹ Para uma análise detalhada sobre essas canções conferir: Brito (1974); Naves (2010, p. 30-2).

canção em que, grosso modo, o narrador descreve o cotidiano, os sonhos, e as ilusões de um trabalhador das classes populares, e constata, no limite, como a sua condição social será reproduzida por seus “herdeiros”.

O uso neste samba de cromatismos na harmonia, outro elemento que associa a leitura do passado de Chico através do filtro da bossa nova, tensiona a canção e o ouvinte, contribuindo para os sentimentos que elenquei acima. A sua performance vocal, ao contrário do canto exortativo de várias canções engajadas, limita-se ao intimismo. Diferente da “promessa de felicidade” expressa nas canções da bossa nova, em “Pedro Pedreiro” ocorre a “suspensão” dessa perspectiva redentora, como já observou Manoel Dourado Bastos (2009)².

O narrador descreve Pedro como “pensador” e não como um trabalhador totalmente alienado. Pensar seria uma forma de fazer com que o tempo passasse mais rápido, ainda que o tema da canção manifeste como as mudanças não se realizam somente através do pensamento (teoria), e “a gente vai ficando pra trás” apenas almejando as melhorias, aqui metaforizadas pelo sol, a vinda do trem (que imprime mudança) e o aumento no salário. De modo sutil o narrador assevera a necessidade de ação, dado que ao final ele descreve duas opções: “Pedro Pedreiro tá esperando a morte/ou esperando o dia de voltar pro Norte”; ou seja, se ele permanecer na sua condição de *desterrado em sua própria terra*, nada além do que a morte lhe aguarda. Embora não tenha consciência de como seriam as mudanças, como “pensador”, ele almeja algo maior, uma verdadeira transformação: “Pedro não sabe mas talvez no fundo/espera alguma coisa mais linda que o mundo/menor que o mar”. Mas o cansaço da espera dilui-se em frustração e no declínio dos seus sonhos, e segundo o narrador da canção, o migrante Pedro se acomoda. “O desespero de esperar demais/Pedro Pedreiro quer

² De acordo com o autor, em sua tese sobre a *comiseração* em Chico Buarque, em “Pedro Pedreiro” “a ‘promessa de felicidade’ não desaparece, e continua operando conforme os seus desígnios de classe, mas aquele caráter ingênuo do ‘humanismo doce’ é posto em suspenso ao ser colocado em contraste com o antagonismo social que pretendia reconciliar [...]. *Do ponto de vista da experiência musical brasileira, estamos diante da suspeição crítica sobre sua própria dinâmica; o resultado sintético alcançado com a bossa nova é reaberto para nova avaliação, ainda que ao preço de continuar tomando-a como padrão de medida.* Nisto a obra de Chico Buarque difere daquela de seus pares, que ou fizeram a mera justaposição de bossa nova e matéria social ou renegaram sem mais a bossa nova. *Tratava-se de entender as fraturas da bossa nova a partir da verdadeira prova dos nove: a saber, confrontá-la consigo mesma, colocar em contraste sua fatura com seus pressupostos*” (BASTOS, 2009, p. 217-8, grifos meus).

voltar atrás/quer ser pedreiro pobre e nada mais/ sem ficar esperando, esperando, esperando”.

O tema da migração nordestina e do norte do país para o sudeste em busca de prosperidade não encontrada, contribuindo para o aumento da pobreza e para a exploração da sua mão de obra, foi amplamente discutido entre os setores artísticos e intelectuais da sociedade. De maneira geral, essa questão vinculava-se ao empreendimento desenvolvimentista brasileiro desde a era Vargas, na qual o sonho de modernização e progresso abriu caminho para que um contingente de trabalhadores e/ou desempregados servisse como mão de obra barata; essas pessoas ao deixarem as suas cidades de origem, viam nessa empreitada a possibilidade de melhora socioeconômica. Para contextualizar a narrativa da canção, pode-se supor que o papel ocupado por Pedro conjuga-se a esse empreendimento do projeto desenvolvimentista nacional que, como se sabe,

arrancou populações a seu enquadramento antigo, de certo modo as liberando, para as reenquadrar num processo titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento. (SCHWARZ, 1999, p. 159)

O trabalhador singularizado na imagem de Pedro divulga esta situação pela qual um grande número de imigrantes do norte e do nordeste brasileiros passava na década de 1960. Essa discussão foi problematizada, por exemplo, no documentário *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno. Na canção, é visível não apenas o lugar social ocupado pelo pedreiro Pedro como, igualmente, a sua condição miserável de classe, colocando-se como mais um daqueles que estão “numa condição histórica nova, de *sujeitos monetários sem dinheiro*”, para usar a expressão de Schwarz (1999, p. 150-60). Um imigrante que não tem dinheiro nem para voltar a sua cidade, restando-lhe apenas a menor das esperas com aflição: a vinda do trem. Neste aguardo, o procedimento isomórfico fica explícito, pois ao cantar a espera do sujeito da canção pelo trem, que supostamente estaria por vir, a música alude ao movimento da máquina que o ouvinte percebe que não chegará, embora ironicamente a letra anuncie que ele “já vem”. Isabel Travancas – numa outra interpretação – sugere que a canção exprime certa esperança³. Mas

³ Conforme a autora, a esperança expressa na canção estaria no “próprio personagem”, ao contrário do drama trágico observado em “Construção”. Cf. Travancas (2003).

de acordo com Medaglia, Chico “se serve da sonoridade de ‘que já vem’, cuja reiteração constante nos dá (...) a ideia do avanço mecânico do trem, que não corresponde ao nível emotivo, a nenhuma abertura otimista (...)”. Com relação aos aspectos melódicos das suas músicas assevera “o intimismo de sua linguagem” como sugestiva de um “tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são aspectos essenciais” (MEDAGLIA, 1968, p. 82-3). Assim, o futuro libertário do “dia que virá” é colocado em xeque. O narrador não aposta em um futuro promissor, positivo, ao imigrante que cansado da espera acomoda-se em “ser pedreiro, pobre nada mais, sem ficar esperando, esperando, esperando...” ao dia da transformação da sua condição de classe. A estridência perceptível, sobretudo, pelo ataque dos metais, torna a canção mais tensa e pode ser associada à aflita (e constante) espera do imigrante.

Outro aspecto a destacar encontra-se nos versos “Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém” em que, além do caráter onomatopéico, o tema sugere a ideia de que tanto os afortunados quanto os que estão à margem da sociedade encontram-se na mesma condição de espera por um amanhã diferente daquele colocado pelo contexto em que a canção foi escrita, o da ditadura civil militar. Contudo, o tema da canção ao aproximar “quem tem bem de quem não tem vintém”, sugere um aspecto conciliatório entre classes que têm posições dissonantes na sociedade. A narrativa coloca na mesma espera os que “tem bem” e os despossuídos, apresentando um ponto de inflexão. Estaria também a classe detentora de “bens” à espera do “dia que virá”? Obviamente que não. Ainda que o verbo *parecer* aponte para a incerteza dessa espera comum e, de certa maneira, coloque em dúvida a certeza do “bem” futuro, a conjunção da espera por dias melhores entre proprietários e “quem não tem vintém” faz com que a canção ganhe força. Os versos de “Pedro Pedreiro” parecem, a princípio, aludir a uma reconciliação, ao propor que todos estão “no mesmo barco” à espera de melhorias. Não obstante, “Pedro Pedreiro” problematiza essa perspectiva de conciliação, gerando certo tensionamento, na medida em que Pedro fica à espera de uma utopia que não se realizará na matéria histórica cantada. Dito isso, vale a pena uma breve contextualização cultural e política da época para a busca do lugar social e ideológico que a canção apresenta.

No plano da cultura o espetáculo *Opinião* (1964), dirigido por Augusto Boal e encenado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Keti, é modelar de uma concepção conciliatória das classes sociais, representando simbolicamente a concepção do PCB de *frente única* que, em linhas gerais, baseava-se na ideia de que todas as classes sociais poderiam se unir através de um compromisso comum para lutar e libertar o Brasil da sua condição de dependência e subdesenvolvimento. Essa perspectiva aliava-se, embora de maneiras diferenciadas, à teoria desenvolvimentista do ISEB e da CEPAL (Comissão Econômica para o Desenvolvimento da América Latina e do Caribe), no sentido de que ambas as instituições acreditavam no fortalecimento de uma burguesia nacional em contraponto à hegemonia econômica internacional. Diante disso, uma das possíveis soluções para o problema do atraso encontrava-se na parceria com a burguesia nacional, estratégia do PC no pré-1964. Isso demonstrava o quanto “o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes” e, como consequência, se estabelecia a imagem de um marxismo “desdentado” e “patriótico”. Ainda nas palavras de Roberto Schwarz,

formou-se um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante [...]. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical [...]. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos aos trabalhadores (SCHWARZ, 1992, p. 63).

Com esse breve panorama, voltamos à perspectiva da esquerda, especialmente a do PCB, no pré-64. A canção de Chico, no entanto, foi composta após o golpe, momento em que parte da esquerda elaborava uma espécie de autocrítica, e as suas produções culturais figuravam-se na resistência e na crença do futuro redentor. “Pedro Pedreiro” dialoga com as canções de protesto dessa época, mas não aponta para um destino otimista quanto à espera para o fim das diversas opressões pela qual passava (passa!) a classe trabalhadora, sobretudo, os imigrantes. Segundo afirmou Bastos:

O “dia que virá”, em “Pedro Pedreiro”, também se mostra, por um lado, como uma farsa (ascender socialmente pela sorte) e, por outro, a mesma desgraça

de sempre. Isso significa que o caráter do “dia que virá” não está decidido de antemão, e, a se tirar pelo “ânimo” de Pedro, ele será o pior possível”. (BASTOS, 2009, p. 215)

A ilusão da espera do trem, similar ao do “dia que virá”, de certa forma associada com a frustração de um projeto nacional integrador fracassado, são as bases contextuais para o desenrolar dessa narrativa. Pedro expressa o caráter efetivo dessa (des)ilusão sobre o desenvolvimento nacional. Ao narrar a trajetória individual do pedreiro que em busca de sorte não acolhida recolhe-se na espera do trem, a canção abre margem para ampliarmos a investigação que, embora relate num primeiro plano a vida danificada do imigrante Pedro, esconde algo maior:

Pedro não é só um “tipo social” singular, que age mecanicamente segundo o destino rumo à vitória, consciente de antemão de todo o processo; tampouco a consciência exterior do narrador lhe impinge uma guinada que lhe dê, sem volta e milagrosamente, o destino na mão. Sendo um “tipo social” que caracteriza o “povo” num emaranhado de contradições, Pedro expressa uma totalidade [...]. A partir do problema particular de Pedro, caminha-se para uma totalização social, de modo que todo o desmanche apresentado logo em seguida diz respeito não só ao indivíduo, mas à sociedade como um todo (BASTOS, 2009, p. 225).

Além da expressão de totalidade que se revela em Pedro, de acordo com Dourado Bastos, as suas hesitações fazem com que o “tipo social” representado pelo personagem recaia numa perspectiva individual, ofuscando a dimensão coletiva do problema. Ainda em diálogo com o autor:

À primeira audição, é como se o problema do indivíduo fosse mostrado para além de seu caráter particular, ou seja, em sua dimensão coletiva. Porém, o pensamento hesitante de Pedro diante da totalidade que se apresenta devolve tudo ao patamar do indivíduo, que assim fica na eminência de deixar passar o trem da história, levando consigo toda a coletividade (o sujeito histórico aglutinado no tipo). Ou seja, tudo depende de um acerto individual — já não é mais o destino inelutável do êxito que preside o argumento, o que é um ganho à esquerda, porém ao custo de particularizar a questão até o indivíduo isolado em que o “tipo social” se transformou. (BASTOS, 2009, p. 226)

Mesmo que a canção descreva em Pedro um “tipo social” representativo das classes populares, ele perde o “elemento de classe” concentrando-se numa perspectiva individual. Na mesma linha de Bastos, percebo o caráter totalizador expresso na trajetória do personagem da canção, todavia, não compartilho da tese de que o “tipo social” figurado no personagem se esvaia. Nessa condição, retomo o argumento sobre

a vida danificada do imigrante que, talvez, só possa ser narrada nessas condições pela crença do mito do futuro em conexão com as ideias desenvolvimentistas.

A partir desse ponto, a postura ideológica do narrador assim como o seu lugar social tornam-se explícitos: trata-se de um representante de classe média à esquerda, talvez um intelectual que, hesitante, coloca a possibilidade da conciliação das classes, especialmente nos versos já citados: “Manhã parece, carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém”. Para falar segundo Paulo Arantes (2004, p. 53), pensa na “integração ao invés da emancipação”⁴. Nessa medida, a construção da personagem Pedro vai além do trabalhador imigrante explorado; ela simboliza certa visão mitificada sobre o “país do futuro” em que o trem representa a alegoria irônica de que “é melhor esperar sentado”, pois as mudanças não se concretizarão. Entretanto, o canto singelo da canção desconsidera o sentimento apressado e aflito que a música impõe e, em conjunto com o ataque de metais, sobressai a tensão.

No relato das aflições do pedreiro, o narrador encontra-se igualmente aflito, porém, não na mesma direção do imigrante sobre quem ele nos conta a história. Enquanto Pedro caracteriza-se pelo “mito do futuro”, não obstante a canção demonstre o quanto esse futuro é utópico, o narrador se apresenta como um intelectual cheio de dúvidas com relação às certezas e utopias do seu passado recente. Tais incertezas se apresentam nos citados versos “Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém” que, como descrevi, tentam conciliar duas perspectivas antagônicas e, ao mesmo tempo, colocam em xeque tanto essa composição quanto a esperança sobre a certeza do “dia que virá”. Em síntese, o sentido expresso em “Pedro Pedreiro” traz à tona uma série de reavaliações, frustrações e sonhos sobre a possibilidade de mudança. Colocam-se duas posições: a do narrador e de Pedro. Ainda que divergentes, ambas estão em buscas, aflitas, de um caminho. Se o tema da canção se desenvolve em meio a essa busca, e em algumas passagens ocorre o sentimento da total descrença, a música contribuiu para essa tensão e, no desfecho, manifesta o desencantamento dessa espera. A espera é inviável, a possibilidade da vinda

⁴ Embora Paulo Arantes não se refira à canção de Chico Buarque, tomo de empréstimo as suas observações sobre a classe média que, em boa medida, figuram na postura do narrador de “Pedro Pedreiro”.

do trem, do trem da história “que já vem”, é uma perspectiva cujos versos de “Bom Conselho” (1972) colocam-se como uma boa dica ao personagem da canção: “espere sentado ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança”. Há em “Pedro Pedreiro” uma dupla perspectiva: a indicação do narrador sobre a possível conciliação entre classes e, ao mesmo tempo, uma ironia com relação à espera do trem do progresso, do desenvolvimento nacional, que foi incorporada às diretrizes da esquerda “desdentada” da época. É manifesto como essa canção não é uma música que convida à ação imediata (como ocorre em “Bom Conselho”), porém, traz a perspectiva crítica quanto aos rumos de uma (in)ação revolucionária que se conciliava com o projeto desenvolvimentista. Diante disso, o mito do futuro promissor encerra-se em frustração. Ao imigrante e à esquerda, se continuarem na ilusão da espera, não restará nada mais do que aguentar a vida fatigada e danificada. Frustração e melancolia orientam essa canção de Chico Buarque, sentimentos que, aliás, perpassam grande parte do seu cancionário⁵.

Pois, tomo como pressuposto que a inserção de Chico na cena da música popular brasileira ocorreu num contexto em que a canção (MPB) foi representativa de diversificados projetos nacionais à esquerda que, dentre outros aspectos, apresentavam perspectivas ao futuro. “Pedro Pedreiro”, portanto, além de apontar para o processo de modernização à brasileira, expressa igualmente a busca de modernização da canção, iniciada em fins da década de 1950 com a Bossa Nova. Contudo, me parece que o sentido social dessa canção demonstra que o país materializado pela Bossa Nova não era mais viável, assim como as crenças promissoras da esquerda.

Em conjunto com as referências bossanovistas e toda a suavidade e leveza ligadas a ela, o cancionário de Chico Buarque – herdeiro da cultura política dos anos

⁵ Antes de prosseguirmos com a análise, gostaria de sublinhar que caracterizo a melancolia nas canções de Chico Buarque tendo como referência a descrição de Freud. Ao transpor esse conceito como chave a algumas canções de Chico Buarque, penso sobre a perda dos projetos de nação à esquerda que deram o tom da cultura-política brasileira entre fins da década de 1950 e meados dos anos 1960. Para o Psicanalista, tanto o luto quanto a melancolia decorrem de uma sensação de perda objetiva (de uma “pessoa querida”) ou abstrata (“pátria, liberdade, ideal”). Se para alguns indivíduos a perda resulta no luto, em outros se observa a melancolia. Ao contrário da melancolia, o luto não apresenta um estado patológico, pois será superado. Dada a perda do objeto ou coisa amada, a libido se desvincula desse objeto, “[...] as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido” (FREUD, 2011, p. 49), dando liberdade e desinibição ao ego. A perda do luto é reconhecível, enquanto na melancolia não se tem consciência do que “realmente morreu” a partir da sua perda.

1950 – ajudou a construir e também incorporou aspectos da cultura política do pós 1964. Em outras palavras, ele conjugou em suas canções tanto a beleza bossanovista quanto os diversos problemas de um país periférico sob as intempéries de um governo autoritário, revelando as incertezas e as frustrações de uma derrota política à esquerda, visto a força simbólica da MPB para condensar aspectos salutarés da nação.

O processo de formação da chamada MPB, especificamente as canções que estruturaram essa “instituição sociocultural”, além de expressarem o Brasil como projeto de nação, ou melhor, diversificados projetos nacionais tentando articular “as falas dos intelectuais e do ‘povo’” (NAPOLITANO, 2001, p. 174), esteve, igualmente, pautado pela chave da derrota. Ou seja, os artistas da chamada MPB elaboraram as suas obras pela chave da derrota. Derrota essa que até certo momento acreditava-se ser reversível, por isso o caráter de resistência simbólica na aura da MPB, bem como a possibilidade de conjugar canção e projetos nacionais à esquerda.

Contudo, no pós 1964 e, especialmente, depois do AI-5 em 1968, as possibilidades para projetos futuros encontravam-se congeladas. Já antes do “golpe dentro do golpe”, as canções de Chico Buarque descrevem a perda de algo consubstanciada na chave da melancolia, dado que não se observa o passo para a superação daquilo que foi perdido. “Pedro Pedreiro”, como visto, vigora a perda das expectativas quanto às mudanças benéficas que viriam metaforicamente com a passagem do trem. A canção questiona certas crenças levadas a cabo por parte da esquerda da época, apresenta crítica sociocultural, todavia, deixa um espaço aberto para a perda que a canção entoava. Dito isso, considero que a problemática do tempo nas canções de Chico Buarque condensa-se pela melancolia devido às utopias que se esvaíram.

Se em “Pedro Pedreiro” aventam-se as ruínas de um projeto ao futuro somada à melancolia, em “Bye Bye Brasil” e “Pelas Tabelas” ocorrem, cada qual à sua maneira, no contexto de redemocratização, as imagens resultantes dos destroços daquela cultura política contraditória, porém, ainda à esquerda.

“O Sol Nunca Mais Vai se Pôr”: do início da estagnação do tempo

“Bye Bye Brasil” (1979) é uma canção composta em parceria com Roberto Menescal para o filme homônimo de Carlos Diegues (gravado entre 1978 e 1979), cuja estreia ocorreu no início dos anos 1980, pós Anistia. O país caminhava para o afrouxamento da repressão e iniciava-se o processo de abertura política já enunciada pelo general antecessor de Figueiredo, Ernesto Geisel. Nesse contexto, sob a direção de Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto, *Bye Bye Brasil* foi distribuído pela Embrafilme que em conjunto com outras instituições governamentais como o Serviço Nacional de Teatro, o Ministério das Comunicações, a Embratel, entre outros, “buscavam a integração e a segurança do território brasileiro, estimulando a criação de grandes redes de televisão nacionais, em especial a Globo [...]” (RIDENTI, 2010, p. 104).

O filme contou no elenco com nomes como José Wilker (Lorde Cigano), Betty Faria (Salomé), Zaira Zambelli (Dasdô), Fábio Júnior (Ciço) e Príncipe Nabor (Andorinha). De modo geral, *Bye Bye Brasil* narra a trajetória da Caravana Rolidei, composta por artistas mambembes que se apresentam por vários estados do interior do Brasil, particularmente, cidades do sertão do norte e nordeste entre meados e fins da década de 1970. Narra criticamente os efeitos do sonho de integração nacional, da modernidade conservadora implantada pela ditadura civil militar, bem como o inicial processo de americanização à brasileira. Demonstra as contradições da promessa de felicidade da nação via progresso, do “milagre econômico”, em contraponto com um sertão esquecido, na contramão do desenvolvimento desenfreado do Sul do país. No entanto, em meio a essas contradições, os *mass media* conseguiram alcançar esses lugares. Diante do alcance dos modernos meios de comunicação por todo o país, ocorre também o declínio dos artistas populares em detrimento de um Brasil que passa a ser visto “na TV”, pois as telenovelas davam o tom. Enfim, “Bye Bye Brasil” retrata as ambiguidades e contradições que formaram parte da estrutura social brasileira a partir dos anos 1970 com o impacto dos *mass media*; especificamente, a hegemonia da indústria cultural e a derrocada de um tipo de cultura popular baseada em artistas mam-

bembes e circenses, além de denunciar a falácia do “milagre econômico”, demonstrando corrupções de toda ordem que envolveu a implantação de Usinas Hidrelétricas e a abertura da Transamazônica, por exemplo. Toda a saga infeliz vivenciada pelos artistas da Caravana Rolidei apresenta, em boa parte do filme, a trilha sonora letrada por Chico Buarque e musicada por Roberto Menescal. A canção “Bye Bye Brasil” compôs o disco *Vida* (1980) de Chico Buarque de Hollanda. Quando Chico colocou a letra em “Bye Bye Brasil” o filme já estava pronto; isso explica o quanto a canção em vários momentos praticamente cita as cenas do filme.

Mesmo com a clara ligação de “Bye Bye Brasil” com o filme homônimo, parto do pressuposto de que a canção ganhou autonomia ao se inserir no LP do compositor, que também pode ser ouvida no DVD *Chico ou o País da Delicadeza Perdida* (2003) sob a direção de Walter Salles e Nelson Motta, bem como no CD e DVD intitulados *Carioca ao Vivo* (2007), produzidos pela Biscoito Fino. “Bye Bye Brasil” apresenta, como vimos, três versões com arranjos diferentes: a versão “original” da trilha sonora do filme, a que compõe o LP *Vida* e, por fim, a do CD e DVD *Carioca ao Vivo*. Digo isso pois a análise da forma canção não se restringe aos aspectos temáticos: as mudanças no arranjo e na entonação do cantor contribuem para que ela adquira novos sentidos, podendo ser ressignificada com a variação da estrutura musical e na mudança do contexto sócio-histórico. Portanto, me concentrarei na versão presente no LP *Vida*, além de cotejar alguns aspectos com a sua “versão original”⁶.

O título da canção já anuncia o problema: as mudanças de um país que se abria à perspectiva, falsa, de progresso em busca da almejada modernidade, da integração brasileira ao capitalismo global, num contexto em que o Brasil vivia a ressaca do “milagre econômico”. Em termos gerais, a canção aponta para os primeiros passos do país rumo à chamada globalização. O adeus ao Brasil em inglês também não é acaso. Apresenta com ironia a abertura da nação às multinacionais, bem como o impacto da língua inglesa que, como se sabe, perdeu o seu vínculo nacional para se tornar uma língua mundializada, um “jargão universal” como fala Otávio Ianni⁷. A longa

⁶ A escuta da versão apresentada no filme pode ser realizada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=c4udZtV9sPs>. Acesso em: 01 abr. de 2014.

⁷ Conferir: Ianni (1999, p. 117-42).

narrativa de “Bye Bye Brasil” revela com maestria qual Brasil não podia ser visto na TV: o Brasil “profundo” que deveria ser apagado para que o progresso se concretizasse, ou melhor, aparecesse em propagandas e discursos político-ideológicos. “Bye Bye Brasil” representa parte da nossa *moderna tradição brasileira*, demonstrando o processo de mundialização e/ou americanização que encontrou espaço onde as condições básicas de sobrevivência e cidadania estavam alheias.

Na versão apresentada no filme o andamento musical está mais acelerado, as intervenções do contrabaixo e da guitarra elétrica com o uso de sintetizadores ganham maiores destaques, expressando a corrida para a busca do progresso e de terras a serem exploradas e desapropriadas⁸. Porém, a canção que vigora no disco *Vida* inicia-se com a breve intervenção do piano e do teclado Obrheim, seguidos da entrada da guitarra, contrabaixo, violão, bateria, e outros instrumentos de percussão. Antes do início do canto percebe-se o glissando do contrabaixo em conjunto com os instrumentos de percussão, em especial os bongôs, caracterizando uma sonoridade próxima ao bolero. A entonação do cantor também é mais lenta do que a “versão original” do filme.

Pela narrativa, vemos que o sujeito da canção é alguém que está fora do seu Estado e, possivelmente, se aventurou para o interior do país em busca de oportunidades, trabalho; liga do orelhão para a sua companheira, embora não consiga falar muito, pois está passando um avião – outro aspecto do processo de modernização do país. Essa primeira parte já destaca a expansão da telefonia, empreitada realizada pela Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) que ao longo das décadas de 1960 a 1980, no compasso do projeto desenvolvimentista nacional, ampliou a tecnologia do campo das telecomunicações⁹. A primeira informação transmitida pelo “aventureiro” é que quando a situação melhorar, metaforizada pela frase “assim que o inverno passar”, ele pretende buscar a sua companheira. No desenrolar da ligação vemos que o

⁸ Para uma análise da canção “Bye Bye Brasil” e de outras canções que compõem a trilha sonora do filme homônimo consultar: Vasconcelos, 2007.

⁹ Sobre o papel da Embratel consultar: Pereira Filho (2002, p. 33-47).

protagonista em busca de possível enriquecimento viajou para muitas cidades: Belém, Tocantins, Maceió, Ceará, por isso o denomino como “aventureiro”¹⁰.

Ainda que o sentido geral da canção seja o da denúncia de um Brasil que começa e entrar no processo de globalização, “Bye Bye Brasil” apresenta conteúdos às vezes satíricos; a problemática é conduzida de forma sutil e irônica, mas na chave do *radicalismo melancólico* de Chico, o qual é expresso não apenas pelos versos, mas em igual medida pela entonação do compositor. Exemplo disso encontra-se em sua fala: “Já tem fliperama em Macau”. Por meio desse verso o ouvinte pode se questionar: o que Macau tem a ver com uma canção expressiva das mudanças brasileiras? Macau é uma península localizada na China, mas que foi colonizada pelos Portugueses no século XVI e apenas em 1999 passou a ser administrada pelo governo chinês. Junto com Hong Kong foram as últimas colônias europeias no continente asiático. Quando Chico escreveu a letra da canção, Macau ainda estava sob o domínio português, no entanto, penso que o fliperama a que o protagonista se refere encontrava-se não em Macau, mas em Manaus. Isso situa o contexto de entrada dos aparelhos eletrônicos no interior do Brasil, especialmente as importações realizadas na Zona Franca de Manaus. Por outro lado, o verso também evidencia o início do processo de globalização, e a crítica aos países europeus que ainda mantinham as suas colônias. Ademais, as instalações de Usinas Hidrelétricas e Nucleares criadas durante a ditadura civil militar, especialmente no chamado “milagre econômico” (1968-1973), aparecem como um possível empecilho à pesca do aventureiro: “puseram uma usina no mar/ Talvez fique ruim pra pescar”. Essa frase faz referência às Usinas Nucleares em Angra dos Reis, particularmente a Angra 1, iniciada em 1972, empreendimento que segundo os Militares era indispensável à consolidação da soberania nacional. “Talvez fique ruim pra pescar” aponta igualmente para certo saudosismo do protagonista que reconhece o quanto tais

¹⁰ Inspiro-me com as devidas proporções no tipo ideal de “aventureiro” exposto na análise de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, o qual demonstra como mediante esse *ethos* os Portugueses iniciaram as empreitadas de colonização, além de deixar como herança à nossa vida nacional “o gosto da aventura”. *A ética da aventura* ao contrário da *ética do trabalhador* “[...] ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esses obstáculos em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (HOLANDA, 2003, p.44).

empreitadas modificariam hábitos e atividades cotidianas de entretenimento e trabalho como a pesca.

Já no Tocantins, em contato com os indígenas, o sujeito da canção relata o fascínio do chefe da tribo com a sua calça jeans da marca Lee: “No Tocantins o chefe dos parintintins vidrou na minha calça Lee”. Essa frase orienta-se em revelar o encanto dos indígenas pelos símbolos da cultura ocidental mundializada. Cultura essa que foi incorporada não apenas pelas gentes simples do povo, ou muitas vezes apenas desejada (na lógica do consumo descomedido), porém, na mesma proporção, impactou indivíduos que cultivavam uma tradição diferente da nossa: os índios. A calça Lee, objeto de desejo do chefe da tribo indígena, além de figurar um dos aspectos da cultura mundializada na modernidade-mundo, constitui-se como um dos símbolos de uma memória internacional-popular, tal como analisada por Renato Ortiz¹¹. Nessa medida, envolve não apenas o declínio de uma identidade, mas o reconhecimento de referências culturais mundializadas. Digamos que o protagonista da canção em conjunto com os *mass media* (o “Brasil na TV”) contribuiu para o fascínio do índio pela calça Lee. Outro aspecto evidente da mundialização corresponde à ida do aventureiro a uma boate em Maceió (Tabariz) na qual ele escuta uma música parecida com a dos Bee Gees, banda inglesa de rock de grande sucesso durante os anos 1960 e 1970. Contudo, a canção ouvida no Tabariz não era a dos Bee Gees, mas parecida: “No Tabariz, o som é que nem os Bee Gees”. Isso indica a influência da cultura internacional-popular no nordeste e, acima de tudo, o pastiche da canção. Pois, pela descrição do protagonista sabe-se que não eram os Bee Gees, mas uma cópia da música¹². Além dos Bee Gees, da calça Lee e do título da canção, a referência à cultura norte americana, como símbolo da cultura mundializada, também aparece na linguagem do narrador. Estávamos, enfim, inseridos numa nova lógica do capitalismo global, na qual o domínio da cultura norte

¹¹ Conferir: Ortiz (2000, p. 105-46).

¹² Penso no conceito de pastiche de acordo com Jameson, para quem: “tanto pastiche quanto paródia envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos. [...]. O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 1985, p. 18).

americana e do inglês imperavam; dentre as várias representações desse processo, os versos “eu penso em vocês *night and day*/ Explica que está tudo *ok*” e “*Baby, Bye Bye*” corroboram ainda mais para o sentido da canção.

É interessante observar a ambiguidade dos versos “A última ficha caiu” presente na segunda vez em que entoia “Bye Bye Brasil”. Esses termos fazem tanto alusão à última ficha telefônica do orelhão do qual o protagonista vai contando a sua história, quanto a afirmação de que o país de antigamente já passou, a “ficha caiu”, ou seja, ele entendeu que o processo era outro. O adeus melancólico, junto à saudade do *país da delicadeza perdida*, diferente daquele que o protagonista da canção viu na TV, recoloca-se mais uma vez pelos versos: “eu quero voltar podes crer”, “bateu uma saudade de ti”. No caso deste último verso, sobressai a combinação do amor com a política, cara à obra de Chico Buarque, tal como perceberam Adélia Bezerra de Meneses (2002), Renato Janine Ribeiro (2004), Fernando Couto (2007) e Heloísa Starling (2009). No fundo, todo o desenrolar da narrativa apresenta esse caráter lírico político que se estrutura, principalmente, pela *melancolia radical*¹³. Apesar da busca por oportunidades, a narração do aventureiro é melancólica não apenas no modo de entoar a canção, mas em alguns versos. A sua fala sobre a pesca foi um deles. Mas a melancolia, combinada à solidão expressam-se também em versos como: “estou me sentindo tão só/ Oh, tenha dó de mim” e, especialmente, em “Eu tenho saudades da nossa canção/ Saudades de roça e sertão / Bom mesmo é ter um caminhão/ Meu amor”, na qual a enunciação vocal do aventureiro ao dizer “meu amor” estrutura-se naquilo que Luiz Tatit (2002) chama de *passionalização*, ou seja, ocorre o alongamento do registro vocal.

Esses versos revelam como em detrimento dessa modernidade ele prefere, sente saudades, daquele país não impactado pela “modernidade”. Talvez a complexificação das relações sociais e de trabalho impostas no contexto da modernidade-mundo não se encaixem nas condições sociais e educacionais do sujeito da canção¹⁴.

¹³ Em conjunto com o conceito de melancolia, caracterizo as canções de Chico Buarque como emblemáticas do sentido de radicalismo colocado por Antonio Candido (2011). Assim, considero muitas das suas canções na chave do *radicalismo melancólico*, combinando o conceito de melancolia freudiano ao de radicalismo tal como o entende Candido. Contudo, essa problemática sobre o radicalismo em Chico Buarque de Hollanda já foi abordada nos trabalhos de Meneses (2003) e Garcia (2013b). Para uma análise detalhada dessa relação e o diálogo com a fortuna crítica sobre o assunto ver: Santos (2014).

¹⁴ Para compreender a mudança das relações de trabalho inerentes ao capitalismo tardio, na qual a flexibilização impera, consultar: Harvey (2004).

Não é surpresa que as pessoas imersas nessa busca provinham de uma condição social limitada, muitos eram analfabetos, semianalfabetos, ou não concluíram os estudos. Essa é a condição do protagonista de “Bye Bye Brasil” que vislumbra em Brasília a possibilidade de uma “chance legal” onde não é preciso ter concluído os estudos: “pintou uma chance legal/ um lance lá na capital/ nem tem que ter ginásial”. Mas o protagonista não manifesta felicidade em sua saga aventureira, porém necessidade; agradecer-lhe-ia a chance do trabalho autônomo como caminhoneiro. Dadas as péssimas condições do país não expresso pela TV, ele conta que adoeceu duas vezes, em Ilhéus e Belém. Não obstante, tal como o tipo ideal aventureiro conceituado por Sérgio Buarque de Holanda, ele “sabe transformar esses obstáculos em trampolim”, por isso, ainda acredita, tem fé na possibilidade da extração mineral: “em março vou pro Ceará/ Com a benção do meu orixá/ Eu acho bauxita por lá”; esses versos aludem, como se sabe, à intensa propaganda político ideológica dos militares para a ocupação populacional (mão de obra barata) da região Norte, incentivando “aventureiros” como o protagonista a buscarem enriquecimento com a extração mineral. Mas na sutileza da canção, substitui-se Pará por Ceará.

Assim, ao narrar as idiosincrasias e contradições de uma “aquarela” que mudou – (referência à canção ufanista “Aquarela do Brasil” (1939) composta por Ary Barroso) –, de um país que entrava no ritmo da globalização, o protagonista releva o quanto esse processo também modificou a canção nacional, pois a mundialização da cultura coloca “novos valores e legitimações”, constituindo-se como um “fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais” (ORTIZ, 2000, p.31). Ademais, a sua existência deve ser localizada, ela precisa se inserir “nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais”, pois com o aparecimento de uma sociedade globalizada, a “totalidade cultural” se modifica. No entanto, isso não implica em homogeneização cultural (ORTIZ, 2000). Indo adiante na análise, tenho como hipótese que o sujeito da canção percebe nesse movimento – além das mudanças já colocadas – as transformações da MPB rumo a um tipo de canção que se estrutura pelo pastiche, uma das características principais da cultura pós-moderna segundo Fredric Jameson. Essa conjuntura se formaliza na referência ao

som parecido com o dos Bee Gees, bem como no já citado verso carregado de melancolia “eu tenho saudades da nossa canção”; dentro do pressuposto de projetos nacionais à esquerda que a canção MPB representava, podemos ampliar o sentido dos versos e compreender essa saudade como a daquela nação que tinha perspectivas para um vir a ser transformador e progressista.

“Bye Bye Brasil”, como já disse, apresenta sonoridade próxima a do bolero, diferente das canções compostas por Chico, nas quais o samba estilizado com aspectos bossanovistas dá o tom, ainda que o compositor não tenha produzido apenas sambas. É notável destacar que tal sonoridade apresenta um caráter simbólico *kitsch*, considerado brega na hierarquia da instituição MPB. De modo geral, as canções com referências latinas foram fortemente deslegitimadas com o advento da Bossa Nova. Mas a referência musical de “Bye Bye Brasil”, composta por Roberto Menescal, segue inteira na linha do bolero. Por que Chico Buarque na interpretação dessa canção em 1980 consentiu o uso desse aspecto ao longo de toda canção? Tenho como hipótese que a referência do bolero em uma canção que expressa o processo de globalização no país e, em decorrência disso, das mudanças culturais advindas com o impacto dos meios de comunicação de massa e com a mundialização – que, de maneira geral, são fenômenos interligados –, contribui para o tom irônico da música, que ganha força em passagens cômicas, tais como: “estou me sentindo um jiló” e “tô a fim de encarar um siri”. Além disso, o uso de motivos abolerados para expressar as transformações do Brasil num contexto de “abertura” tensiona letra e música. Pois se o tema aponta para diversas referências vinculadas à mundialização da cultura, a música na levada do bolero caminha na contramão dessa abertura (no caso, abertura internacional e também rumo à democratização). Dito de outro modo, enquanto a letra retrata o Brasil que se americaniza, a música se concentra na expressão de ritmos e motivos americanos, porém, americanos da América Latina que, igual ao Brasil e da qual o país faz parte, são nações marcadas pela exploração colonial e, portanto, se inseriram de modo diferente na modernização, pois “tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 2008, p.67). Nos países latino-americanos, como se sabe, a modernização ocorreu por meio de um mercado restrito, democratização para uma elite, “re-

novação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais”, concedendo às classes dominantes a manutenção de sua hegemonia por meio dos “desajustes entre modernismo e modernização” (CANCLINI, 2008, p. 69). Assim, dentro do processo de globalização a fatia cabível a esses países não foram as mais generosas¹⁵.

A narrativa da canção de Chico Buarque e Roberto Menescal sobre o começo do impacto da globalização no país, representa na chave da *melancolia radical* o quanto a problemática da nação brasileira assemelha-se àquela vivida por outros países latinos. Mas a referência abolerada que perpassa a música alude igualmente à mudança da canção MPB nesse novo contexto: “eu tenho saudades da nossa canção”, finalizando um processo cuja intenção de mudanças progressistas encontra-se paralisada, na contramão do contexto brasileiro que caminhava para a redemocratização. Os versos finais da canção, “o sol nunca mais vai ser por”, resumem esse estado de suspensão do tempo que em “Pelas Tabelas” se expressa de maneira mais nítida.

O Tempo Cíclico já “Pelas Tabelas”

Se o aventureiro de “Bye Bye Brasil” encarna as mazelas de um país cujas mudanças estão descombinadas, desconstruindo o mito do milagre econômico e indicando a nova lógica cultural e econômica da sociedade brasileira, na canção “Pelas Tabelas” (1984) o eu-lírico envolto na sua individualidade, depara-se igualmente com transformações, todavia, ele se encontra distante da ação política coletiva do momento. Mas, de todo modo, representa uma parcela da sociedade brasileira em que as questões de ordem política estavam alheias dos seus interesses.

Essa canção integra o LP *Chico Buarque* (1984), disco que inclui canções emblemáticas do compositor tais como “Vai Passar” e “Brejo da Cruz”, além de canções românticas como “Samba do grande Amor”, “Suburbano Coração” e “Mil Perdões”. Tal como o LP *Vida* (1980), as canções românticas apresentam relevo nesse disco; o samba “Vai Passar” alude ao período de redemocratização do país, orientada pela perspectiva de retomada popular dos espaços públicos. Porém, segundo explicou

¹⁵ Para uma análise das contradições inerentes ao processo de globalização ver: Santos (2001, p. 31-106).

Chico: “Não quis denunciar nada. Apenas quis mostrar essa enorme confusão que tomou conta das ruas: gente dançando break, vendendo o que tem, fazendo discursos. É o momento em que estamos vivendo” (HOLLANDA, 1984, p. 84). Mas em outra declaração, Chico diz que “Vai Passar” “não tem nada a ver” com o momento histórico de redemocratização brasileira:

Está pronta praticamente há um ano. A ideia não tem nada a ver com este momento. Fala de um tempo novo, da esperança de que esta página infeliz da nossa história fosse virada. A ideia foi germinando e brotou no momento exato. Se tivesse gravado um disco no ano passado, ela talvez estivesse naquele disco. É evidente que os acontecimentos externos influenciam demais a criação, mas “Vai Passar” não é reflexo de uma imagem, somente (HOLLANDA, 1985, s/p).

No entanto, segundo a matéria publicada pela revista *Veja*, “do Chico da crítica social o disco traz, além de ‘Vai Passar’, o samba ‘Pelas Tabelas’, uma espécie de hino à ressaca pela derrota da emenda das eleições diretas” (O POETA, 1984, p. 87-8). Além da canção “Vai Passar”, em “Pelas Tabelas” a referência às manifestações pelas “Diretas Já” que ocorreram no país entre 1983 e 1984 também é evidente.

A canção prima pelo lirismo, mas vigora nesse samba o *lirismo político*, e a tensão entre o eu e o nós. Portanto, presencia-se em “Pelas Tabelas” certo “traço épico”¹⁶. O sujeito conta o seu desconforto e desvarios, com a “sua cabeça já pelas tabelas”, dado o possível término de uma relação amorosa. Impera a subjetividade e certo egoísmo ao reclamar que ninguém se importa com o seu estado aflito; dessa maneira, a sua narração entra em conflito com o momento histórico no qual se desenrola a matéria cantada. Em meio à multidão, ele se sente sozinho, confundindo as manifestações públicas com os seus desejos individuais: “Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela/Eu achei que era ela puxando o cordão/Oito horas e danço de blusa amarela/Minha cabeça talvez faça as pazes assim”. Numa perspectiva de auto reconciliação, na esperança de fazer as “pazes” com ele mesmo, também é envolvido pela

¹⁶ Guardadas as devidas proporções, tomo de empréstimo a definição colocada por Walter Garcia em sua análise da canção “Carioca”. Para o autor, essa canção de Chico “não se trata assim de um lirismo exacerbado, prototípico, que só enxerga o mundo exterior como reflexo de suas próprias disposições internas. Daí eu chamar *narrador ao eu-lírico*, sublinhando o traço épico de seu lirismo” (GARCIA, 2013a, p. 145).

consciência coletiva da manifestação. Ocorre a “superposição de imagens da cena pública e do cotidiano amoroso do indivíduo, em que a explosão libertária das forças da política se superpõe à inerente natureza privada do amor [...]” (STARLING, 2009, p. 60).

A análise de Heloísa Starling é interessante, e para a autora o contexto no qual o sujeito se insere é o das manifestações pelas “Diretas Já”, ocorridas em abril de 1984. O seu principal argumento consiste em demonstrar que o sentido de “Pelos Tabelas” alia-se à conclusão de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, isto é: a autonomia da esfera privada em detrimento da “hipertrofia” da esfera pública, que marca a formação da estrutura sócio-política brasileira. Nas palavras de Starling (2009, p. 62), “é essa lógica afetiva que determina, em primeiro lugar, o significado da experiência política vivida pelo personagem da canção de Chico Buarque”. É a ética da vida privada que orienta a sua vivência política. Diante disso, ainda de acordo com a autora, ele ouve “‘a cidade de noite batendo panela’, vale dizer, o som impressionante da mobilização popular na noite que marcou a vigília da votação, no Congresso Nacional, da emenda Dante de Oliveira”, e transfere a questão aos seus afetos amorosos (STARLING, 2009, p. 62-3). Com isso se sente confortável para dizer: “Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas/Eu jurei que era ela que vinha chegando/Com minha cabeça já pelas tabelas/ Claro que ninguém se toca com a minha aflição”. Diante dessa fluidez entre o público e o privado, o sujeito da canção não consegue separar os seus afetos da cena pública. Nesse ponto, Starling percebe uma característica típica da cordialidade:

[...] continua persistindo um traço de cordialidade estruturado na sociedade brasileira em que atua o personagem da canção de Chico Buarque, um homem de paixões intensas e, portanto, dominado pelo coração, que se encontra subitamente exposto a uma dupla condição de choque. Por um lado, choque provocado pela tensão entre o associativismo francamente igualitário produzido pela ação conjunta da multidão, em confronto com a personalidade única e irredutível de cada um isoladamente. Por outro lado, e do ponto de vista do personagem da canção, o choque é também o resultado da possibilidade de assistir, quase impotente, ao deslocamento de sua identidade específica, para ver-se engolfado na condição rigorosamente abstrata de cidadão que exige, nas ruas da cidade, seu direito de escolha política. [...] Talvez

seja essa instabilidade [...] a razão do aprofundamento do caráter autoritário e predatório da modernização brasileira (STARLING, 2009, p. 66).

A questão da cordialidade aliada ao predomínio dos afetos em prejuízo da cena pública são referências que, como sabemos, formalizam as relações e as instituições brasileiras, estando imersas em nossas raízes; tais dados estruturais dão sentido ao sujeito da canção de Chico Buarque. Contudo, outros elementos compõem o quadro de “Pelas Tabelas”. Sem discordar da análise apresentada por Starling, há no eu-lírico – desnorteado com problemas de ordem pessoal – perceptível desajuste quanto ao encadeamento da narrativa do tema que ele nos conta, em conjunto com a totalidade da canção, pois não consegue estabelecer um ponto final para o seu problema. Não se trata de um indivíduo em sã consciência sobre os seus atos e suas palavras, porém, alguém que está visivelmente transtornado, tomado pela loucura. Nessa medida, a questão da cordialidade deve ser relativizada, verifica-se a reclamação de alguém que parece preso a um eterno presente, a um tempo que roda e volta ao mesmo lugar, com implicações, como veremos, para a não resolução da canção.

Pela escuta atenta de “Pelas Tabelas” percebo, em concordância com Garcia (2013a), o vigor de uma estrutura cíclica que faz com que a noção do vir a ser, de projeto para o futuro, se torne impossível. Na análise de Walter Garcia sobre a canção “Carioca”, ele percebe a sua estrutura circular “por meio da qual, no momento mais crítico da letra, a espiral gira em falso e retorna ao início”. Em termos gerais, Garcia afirma que “narrativas com construção cíclica têm marcado o trabalho mais recente” de Chico Buarque, especialmente a canção “Pelas Tabelas” e os romances *Estorvo* e *Benjamin* (GARCIA, 2013a, p. 214). Após uma minuciosa análise da estrutura musical, o autor também percebe o quanto o eu-lírico está imerso numa “confusão”, “enredado em si mesmo, com dificuldades para compreender o que se passa a sua volta, ou seja, para exercer a sua capacidade de discernimento. ‘Pelas Tabelas’ é assim a peregrinação de um obsessivo em moto-contínuo [...]” (GARCIA, 2013a, p. 218)¹⁷.

¹⁷ A análise detalhada da estrutura musical de “Pelas Tabelas” pode ser consultada em Garcia (2013a, p. 215-8), em que a estrutura do movimento perpétuo se explicita.

Compartilho da análise de Garcia, porém, a partir de uma perspectiva sociológica, devo acrescentar que esse movimento perpétuo é indicativo da falta de projeto, de um vir a ser do sujeito da canção que, tal como o autor observou, é uma condição cara às recentes obras de Chico. Mas a indicação para o início dessa teia circular encontra-se nos versos finais de “Bye Bye Brasil”, como vimos, em que o aventureiro lamenta no fim da canção: “o sol nunca mais vai ser por”. Esses versos expressam que o tempo está confinado a um *presente perpétuo*. A personificação disso encontra-se no eu-lírico narrador de “Pelas Tabelas”.

O drama vivido pelo personagem de Chico Buarque torna-se permanente, dado que a canção não tem fim. Ela se estrutura, assim, em um *moto-perpétuo, contínuo*, característica também observada por Walter Garcia (2010) ao analisar a canção “Águas de Março” (1972) de Tom Jobim. Esse movimento perpétuo da canção “Pelas Tabelas” também foi notado por Fernando Couto, ainda que o autor não utilize esses termos. A seu ver, “Pelas Tabelas” representa aspectos céticos e irônicos, além de bem humorados. A comicidade da canção estaria em omitir as características de reivindicação democrática e, sobretudo, na “possibilidade de estabelecer uma identidade entre o sentimento individual desse sujeito desprezado e o da massa desejosa das eleições diretas, igualmente desprezada em seus anseios” (COUTO, 2007, p.76). Para o autor ocorre na canção uma dupla frustração: tanto do povo quanto do eu-lírico; é importante em sua análise a percepção de continuidade do tema que vincula o final do verso anterior ao início do outro, constituindo-se numa “corrente”, num “movimento contínuo”: “Ando com minha cabeça já pelas tabelas/(...) Eu achei que era ela puxando o **cordão/ Dão** oito horas e danço de blusa amarela/(...)Eu pensei que era ela voltando pra **mim/ Minha** cabeça de noite batendo panelas”. Tal continuidade acaba por gerar um impasse na canção, pois:

Se, de um lado, isso parece eternizar aqueles sentimentos de resistência e esperança, de outro, o movimento evidencia uma aporia, um impasse – realizado concretamente nesse voltar-se da canção sobre si mesma. Isto é: nem a “galera”, nem o “eu” terão sua celebração. Assim, a canção, que poderia se consagrar como hino de resistência, situa-se no espaço da dúvida e do questionamento bem-humorados e irônicos. Esse ruído na comunicação do *eu* com o *outro* também atinge o exercício da arte na sociedade moderna: sem rejeitar essa comunicação, ou sua necessidade, o que a arte de Chico Buarque propõe

é o levantamento de alguns obstáculos à sua consecução. Dentre esses obstáculos, estão aqueles próprios da relação do artista com a sociedade de massas (COUTO, 2007, p. 76-7).

Por meio de um ponto de vista distinto das observações do autor, não há nessa derrota individual e coletiva “questionamentos bem-humorados”, mas a constatação da tragédia do sujeito e da nação, em meio à levada do samba. Tragédia essa que, no âmbito da estrutura narrativa da canção, está condenada a um presente cíclico, reforçada pela estrutura do movimento perpétuo, que impede o eu-lírico de vivenciar e apreender a história, visto que “a narrativa apresenta com certa ironia a total desvinculação entre o sujeito e os acontecimentos históricos, embora estes estejam permeando o seu dia-a-dia” (CORREA, 2011, p. 123). Isso talvez justifique a sua fala entrecortada, na qual figuram imagens dissociadas que perturbam até o ouvinte.

Em “Pelas Tabelas”, a narrativa lamentosa do eu-lírico gera desconforto, loucura, e não comicidade. É na chave da *esquizofrenia* que *Pelas Tabelas* se orienta. Essa categoria baseada nas considerações de Jameson (1985)¹⁸, que explicarei melhor no decorrer da análise, é central para o entendimento da canção. Embora a esquizofrenia seja uma noção clínica, não a utilizo nessa perspectiva. O termo esquizofrenia que dá sentido para *Pelas Tabelas* representa um diagnóstico social correspondente às experiências vividas pelos indivíduos no capitalismo tardio. Nesse sentido, trata-se de um diagnóstico emprestado da psicanálise para compreender a sociedade contemporânea. Ora, com a “cabeça já pelas tabelas”, e descontente porque ninguém se importa com o seu estado no meio da multidão, a sua narrativa se desenrola em círculo.

A estrutura narrativa dessa canção cíclica orienta-se em retratar a condição do sujeito na modernidade tardia que, sem identidade e perspectivas de futuro, torna-se um *esquizofrênico* (não um obsessivo) dado a sua relação com o tempo. Como disse, tomo como orientação as observações de Jameson (1985) que, baseado na teoria do

¹⁸ Guardadas as devidas proporções, dado que Jameson é um pensador norte-americano e a minha análise reporta a pensar o Brasil dos anos 1980, penso que a experiência do eu-lírico de “Pelas Tabelas” pode ser expressa pela chave da esquizofrenia colocada por Jameson. Em particular, “a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do eu e de mim através do tempo” (JAMESON, 1985, p. 22). A relação da esquizofrenia na modernidade tardia, ou na chamada pós-modernidade, também pode ser vista em Harvey (2004).

psicanalista francês Jacques Lacan, aponta para a esquizofrenia como um sintoma social da pós modernidade. O autor descreve o esquizofrênico como alguém que não tem a dimensão temporal, perde a noção do tempo, e não consegue articular a linguagem, nem ter a experiência de continuidade daquilo que vivencia. Por isso, está condenado a viver num *presente perpétuo*, no qual diversos momentos do seu passado não se conectam e, assim, ele não vislumbra nenhum futuro no horizonte. Todavia, a apreensão do mundo pelo esquizofrênico é intensa. Tal intensidade é apresentada em várias passagens da canção de Chico: “Minha cabeça de noite batendo panelas/ Provavelmente não deixa a cidade dormir”, “Minha cabeça rolando no Maracanã”, “Claro que ninguém se toca com a minha aflição”. Segundo Jameson, essa experiência esquizofrênica pode ser vivenciada na música do americano John Cage, a qual imprime “frustração” e “desespero”: “um silêncio condenado ao esquecimento a cada novo e estranho presente sonoro, o qual também vai desaparecer. Esta experiência podia ser ilustrada com muitos tipos de produção cultural contemporânea.” (JAMESON, 1985, p. 23).

Retornando à canção de Chico Buarque, na matéria de divulgação do disco a revista *Veja* (O POETA, 1984, p. 84) em alusão à canção “Vai Passar”, coloca o seguinte título: “O Poeta do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras”. Porém, de acordo com a análise acima observo como a sua matéria cantada figura outro tipo de “sanatório geral” que, talvez, não “vai passar”: a *esquizofrenia* – como tendência social – de um tempo preso em si mesmo no qual os projetos não encontram alcance. Um tempo com desajustes de toda ordem que gira e retorna ao mesmo ponto, tal como a narrativa do eu-lírico de “Pelas Tabelas”, e a estrutura musical que a fundamenta.

Para finalizar, observa-se nas três canções analisadas certa continuidade sobre o tema da perspectiva de projeto ao futuro. Percebe-se que quanto mais caminha-se ao almejado “progresso”, a ideia progressista de futuro torna-se gradualmente obsoleta. Em “Pedro Pedreiro”, de meados dos anos 1960, esse futuro é colocado em dúvida, já em “Bye Bye Brasil” o futuro se consolida na contramão daquele um dia almejado por parte da esquerda, a ponto da constatação final da paralisia do tempo, a qual

culmina em “Pelos Tabelas” que, como visto, materializa a impossibilidade de apreender a totalidade histórica e fazer disso a base para o vir a ser. O estilhaço das expectativas se efetiva na dormência da suspensão do tempo.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Paulo Eduardo. A Fratura Brasileira do Mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização. In: *Zero à Esquerda* (Coleção Baderna). São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 25-77.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola* (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). 2009. 292f. (Doutorado em História). Unesp, Assis, 2009.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Contradições Latino Americanas: modernismo sem modernização. In: _____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 67-97.
- CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2011, p. 195-216.
- COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque: Música, Povo e Brasil*. 2007. 163f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), IEL, UNICAMP, Campinas, 2007.
- CORREA, Priscila Gomes. *Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e Chico Buarque*. 2011. 246f. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH, USP, São Paulo, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2013a.
- _____. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, v. 1, p. 30, 2013b. Disponível em: <http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/1/dossie/radicalismos-%C3%A0-brasileira-jo%C3%A3o-gilberto-e-chico-buarque>. Acesso em: 01 set. de 2013.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista para o MIS, 1966. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_11_66.htm>. Acesso em: 11 jan. 2013.

_____. [Entrevista] O POETA do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras. *Veja*, São Paulo, n.846, p. 84, 21 nov. de 1984.

_____. Chico vai passando para o clima da Nova República. *O Globo*, 04 fev. 1985. Entrevista disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ipanema.htm>. Acesso em: 10 jul. 2014.

IANNI, Otávio. A Aldeia Global. In: _____. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 119-141.

JAMESON, Fredric. Pós Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.12, p.16-26, jun.1985.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico*. Poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. SP: Ateliê, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

O POETA do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras. *Veja*, São Paulo, n.846, p. 84-88, 21 nov. de 1984.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PEREIRA FILHO, José Eduardo. A Embratel: da era da intervenção ao campo da competição. *Revista de Sociologia e Política*, n. 18, p. 33-47, Curitiba, jun. 2002.

RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, José Eisenberg (orgs.). *Decantando a República*, v.1: histórico e político da canção popular moderna Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*, São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. Os processos de globalização. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto: Edições Afrontamento, 2001, p. 31-99.

SANTOS, Daniela Vieira. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese. 401f. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Fim de Século. In: _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 155-162.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Uma Pátria Paratodos: Chico Buarque e as Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

TRAVANCAS, Isabel. De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé: o trabalhar e o malandro na música de Chico Buarque de Hollanda. *Revista Lugar Comum*, n.18, nov.2002-jun. 2003, p. 131-146.

VASCONCELLOS, André Luiz Olzon. Cacá Diegues: a canção como convenção poética da narrativa. Análise da trilha sonora de Bye Bye Brasil. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXVII, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_ALOVasconcelos.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

Discografia e filmografia

BUARQUE, Chico. Pedro Pedreiro. In: *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966.

_____. Bye Bye Brasil. In: _____. *Vida*. Philips/Polygram, CD 518 218-2, 1993 [1980]

_____. Pelas Tabelas. In: *Chico Buarque*. Philips/Polygram, CD 510 003-2, 1993 [LP Barclay 825 161-1, lançado em 1984]

BUARQUE, Chico. *Chico ou o País da Delicadeza Perdida*. Direção Walter Salles Jr. e Nelson Motta. BMG, DVD 82876538929, 2003.

DIÉGUES, Carlos. *Bye bye Brasil*. Produção de Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto. Embrafilme. Brasil, 1979, DVD, 105 min.

Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011)

WALTER GARCIA*

RESUMO: O artigo tem por objetivo discutir a forma artística e a atuação mercadológica da canção “Cálice” (Gilberto Gil/ Chico Buarque), em 1973 e em 1978, do vídeo *Criolo Doido – Cálice*, de 2010, e da canção “Rap de Cálice” (Chico Buarque), de 2011. Na perspectiva que se adota, a noção de forma se refere tanto à análise dos elementos que estruturam determinada obra quanto à interpretação do sentido de tal estrutura à luz do processo histórico brasileiro. Assim, recursos musicais e poéticos de “Cálice”, *Criolo Doido – Cálice* e “Rap de Cálice”, bem como as relações entre esses recursos e alguns aspectos fundamentais das atuações de Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Criolo no mercado, são interpretados à luz do processo histórico brasileiro na década de 1970 e na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; Gilberto Gil; Milton Nascimento; Criolo; canção popular brasileira; sociedade brasileira contemporânea.

Notes on “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011)

ABSTRACT: The paper analyses fundamentals aspects of the artistic form and the marketing perform of the song “Cálice” (Gilberto Gil/ Chico Buarque), composed in 1973 and recorded in 1978, of the clip *Criolo Doido – Cálice*, recorded in 2010, and of the song “Rap de Cálice” (Chico Buarque), recorded in 2011. In the perspective that one takes, the notion of form refers to the analysis of the elements that structure each composition and to the interpretation of the meaning of that structure in the light of Brazil’s historical process. Thus, some musical and poetical techniques of “Cálice”, *Criolo Doido – Cálice* and “Rap de Cálice”, as well as the relationships between these techniques and some key aspects of the performances of Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento and Criolo in the market, are studied in the light of Brazilian history in the 1970s and in our days.

KEYWORDS: Chico Buarque; Gilberto Gil; Milton Nascimento; Criolo; Brazilian popular music; Brazilian contemporary society.

* **Walter Garcia** é professor da área de Música do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. É mestre e doutor em Literatura Brasileira pela USP. Autor dos livros *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2013) e *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999), além de vários artigos sobre canção popular brasileira. Organizador do livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012). Compositor e violonista, atualmente trabalha no projeto autoral *Na Cachola* com a cantora e compositora Marília Calderón. **E-mail:** waltergarcia@usp.br

Setembro de 2010, *YouTube*.

Criolo Doido está dentro de uma lanchonete, parado em frente ao balcão. À esquerda, fora de foco, produtos que se aglomeram no caixa (cigarros, isqueiros, lâminas de barbear descartáveis, chocolates), além do logotipo do cartão Visa. Atrás, também à esquerda e fora de foco, uma prateleira vermelha com embalagens de salgadinhos, as cores berrantes em contraste com a roupa escura do rapper, jaqueta chumbo, com riscos brancos e cinza, fechada sobre uma camiseta preta. A gravação é feita da perspectiva de quem se encontra ao lado do caixa, de pé como Criolo, a pouca distância. Ele entoa versos criados em cima de “Cálice” (Gilberto Gil/ Chico Buarque). Olha para vários pontos. Com um gesto, pede a um funcionário que lhe sirva e agradece. Ao final, levanta uma tampa de plástico, espia o que parece ser um bolo em uma bandeja.

Maio de 1973, *Jornal do Brasil*.

“Cálice” foi composta quando Gilberto Gil e Chico Buarque receberam “a tarefa de compor e cantar uma música em dupla” no *Phono 73*, evento promovido pela gravadora de ambos no Palácio de Convenções do Parque Anhembi, em São Paulo (GIL, 2003, p. 161). Em 10 de maio de 1973, primeiro dos quatro dias do *Phono 73*, o *Jornal de Brasil* publicou uma notícia com o título “Chico Buarque e Gilberto Gil cantam juntos pela primeira vez em São Paulo”, na qual se definia o evento como um “festival-feira”.

Não tenho condições de avaliar em que medida a sucursal de São Paulo, que assina a matéria, utilizou *release* distribuído pela Philips. Certo é que o texto se limitava basicamente a divulgar os shows:¹ “a Companhia Brasileira de Discos Phonogram² reunirá 30 dos mais importantes nomes da música popular brasileira

¹ A divulgação, todavia, se equivocava ao informar que Gilberto Gil “hoje, às 21 horas, estará, pela primeira vez, cantando junto num palco com Chico Buarque de Holanda”. Ambos se apresentariam no dia seguinte, 11 de maio de 1973, sexta-feira.

² A Phonogram surgiu em 1945, quando “a filial francesa da Gramophone passou para o controle da Philips, empresa do setor elétrico”, no quadro de “uma sequência de fusões” que marcaram, de 1928 a

numa exposição sem caráter competitivo”. Seja como for, “festival-feira” é uma definição que merece ser analisada, pois aglutina duas palavras correntes entre produtores, intermediários (jornalistas, apresentadores) e público desde a movimentação da bossa nova. O termo “festival” ficou bastante conhecido, sabe-se, durante o processo de consolidação da sigla MPB, quando cancionistas passaram a disputar o *Festival da Música Popular Brasileira* (TV Record, 1965-1969) ou o *Festival Internacional da Canção* (TV Globo, 1966-1972) como se encenassem “espetáculos de luta livre”.³ Daí a notícia do *Jornal do Brasil* esclarecer que *Phono 73* seria uma “exposição sem caráter competitivo”. Mas já em 22 de setembro de 1959 fora

1945, “a interação da produção dos formatos e de seus reprodutores” (DIAS, 2008, p. 39-40). Em 1958, a Philips adquiriu a Companhia Brasileira de Discos, a qual se originara, em 1955, da Sinter – Sociedade Interamericana de Representações –, empresa fundada em 1945 (UNIVERSAL MUSIC, 2014). Na década de 1960, é adquirido o selo Elenco, de Aloysio de Oliveira, “uma das experiências mais bem sucedidas da época, em termos de qualidade da produção e lançamento (...), mas que naufragou sem recursos frente à Philips nas mãos de Armando Pittigliani” (COLETIVO MPB, 2006). Em 1978, com a fusão da Phonogram e da Polydor, surge a PolyGram, “braço fonográfico da Philips, (...) empresa transnacional do setor eletro-eletrônico, administrada basicamente por capital holandês e alemão” (DIAS, 2008, p. 46). Em 1998, “os 75% de participação na Polygram pertencentes à Philips” são comprados pelo grupo canadense Seagram, conhecido “como uma companhia de bebidas” (FOLHA DE S.PAULO, 22 mai. 1998), “dono de marcas como a vodca Absolut e o uísque Chivas” (FOLHA DE S.PAULO, 11 nov. 1998). O grupo Seagram, que havia adquirido a Universal Studios há dois anos, expandia “suas atividades na indústria do entretenimento” (FOLHA DE S.PAULO, 22 mai. 1998). Com a compra da PolyGram, surge a Universal Music. Para Marcia Tosta Dias, “o movimento revelou a opção da Philips pela produção de hardware por considerar que, ao produzir gravadores de CDs, estaria trabalhando contra seu próprio negócio fonográfico. A quebra na interação entre hardware e software expressa a profundidade das mudanças, pois altera de maneira radical o núcleo que historicamente sustentou o poder das empresas” (DIAS, 2008, p. 184). Em 2000, a Universal Music é adquirida pelo grupo francês Vivendi (FOLHA DE S.PAULO, 1 jul. 2000).

³ O comentário é de Paulinho Machado de Carvalho, que assumiu o cargo de diretor-executivo da TV Record em 1964, permanecendo à frente da emissora até 1990, quando as ações foram compradas por Edir Macedo. É certo que esse comentário de “Seu Paulinho”, como era chamado na Record, deve ser contraposto a outro, feito na mesma entrevista: “Depois, a bola de neve foi crescendo tanto que ficou maior do que um programa de televisão, ficou maior do que a própria empresa e quase, posso dizer, do que São Paulo”. Todavia a contraposição não altera o ponto de vista, tão revelador quanto previsível, de um diretor-executivo: “além das músicas [com aquela qualidade], haveria o confronto pessoal entre um segmento que um artista representava e outro segmento representado por outro artista” (TERRA; CALIL, 2013, p. 55-56). Para melhor compreensão dos vínculos entre a consolidação do sistema da MPB (seus cancionistas, suas obras e seus públicos) e os festivais televisivos, devem ser consideradas observações de Marcos Napolitano sobre “o sentido histórico” do *III Festival da Música Popular Brasileira*, produzido e veiculado pela Record em 1967: “A mitologia em torno dos festivais consagrou a ideia de um público consciente do que queria, mas esta característica não pode ser generalizada. Fã-clubes, empatias espontâneas, grupos politicamente orientados, idiosincrasias de toda ordem parecem estar presentes no comportamento do público no auditório (...). Grosso modo, [nas análises da imprensa e nas declarações dos artistas], nota-se que o Festival foi supervalorizado na sua dimensão de esfera pública não-oficial, como se o fato de ser, basicamente, um evento comercial e televisual fosse um mero acidente” (NAPOLITANO, 2001, p. 203-204).

apresentado o 1º *festival de samba-session*, no anfiteatro da Faculdade Nacional de Arquitetura, show com entrada gratuita organizado por estudantes de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Segundo Ruy Castro, “na hora de dar um nome ao espetáculo”, os universitários “se inspiraram no Festival de Jazz realizado em junho no Teatro Municipal” (CASTRO, 1999, p. 221-230). Seguiram-se outros shows para estudantes no Rio, mas o termo “festival” foi retirado dos nomes: em 13 de novembro de 1959, houve o *Segundo comando da operação bossa nova* na Escola Naval (CASTRO, 1999, p. 230-231); em 20 de maio de 1960, a *Noite do sambalço*, na Pontifícia Universidade Católica, e também *A noite do amor, do sorriso e da flor*, na Faculdade Nacional de Arquitetura; nesse último, todavia, o apresentador Ronaldo Bôscoli “anunciou ao microfone” que se tratava do “primeiro festival de Bossa Nova” (CASTRO, 1999, p. 263-266).

Note-se com que senso de oportunidade se divulgaram, nos nomes desses três shows que garimpavam público entre estudantes na zona sul carioca, palavras que já circulavam no mercado fonográfico hegemônico: **a)** a expressão “bossa nova”, utilizada por Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça em “Desafinado”, e por Jobim no texto para a contracapa do primeiro LP de João Gilberto, lançado pela gravadora Odeon em 1959 – “João Gilberto é um baiano, ‘bossa-nova’ de vinte e sete anos”; **b)** o termo “sambalço”, adotado por Carlos Lyra para designar seu próprio trabalho após assinar contrato com a Companhia Brasileira de Discos – Philips em 1960 (CASTRO, 1999, p. 262-263); **c)** “O amor, o sorriso e a flor”, título do segundo LP de João Gilberto, lançado pela Odeon também em 1960. Não por acaso, a Odeon participou da produção d’ *A noite do amor, do sorriso e da flor*, e a Philips, da produção da *Noite do sambalço* (CASTRO, 1999, p. 264).

À semelhança de outros momentos da canção popular, os títulos dos três shows cifravam a aspiração publicitária. É lógico que não se podia imaginar o sucesso comercial que algumas das canções apresentadas alcançariam no Brasil e no exterior. Apostava-se. O mesmo vale para as palavras então divulgadas, e “sambalço” não pegou. Fazendo suas apostas, os nomes dos shows revelavam que a produção voltada para o comércio era uma das linhas de força das obras, o que não constituía grande novidade: procurar um comprador é dever da canção popular

desde que as classes médias urbanas passaram a consumir partituras, discos e programas de rádio.

Em outras palavras, se toda e qualquer canção vive enquanto é entoada, e se um canto lírico – enquanto “expressão de emoções e disposições psíquicas” ou de “concepções, reflexões e visões” experimentadas pelo sujeito ou por um grupo – não requer necessariamente a presença física “de ouvintes ou interlocutores” (ROSENFELD, 2000a, p.24), a atuação da canção popular-comercial depende da existência de meios tecnológicos de transmissão e também da existência de um conjunto, mais restrito ou mais amplo, de receptores que lhe sustentem economicamente. Mas é preciso lembrar que essa competição pelo consumidor no mercado anônimo é uma situação que cabe, via de regra, aos artistas na chamada modernidade.⁴ E “só porque uma obra de arte é uma mercadoria, ela não é somente ou imediatamente uma mercadoria” (BROWN, 2014). Para a crítica da canção de mercado, o trabalho é avaliar as consequências que determinada obra, em particular, retira da natureza comercial de sua produção.

Por ora, e nos limites deste artigo, atente-se para a diferença significativa entre dois momentos: o primeiro, quando da divulgação de um tipo de canção ou de um LP nos nomes de três shows para estudantes em 1959 e 1960; o segundo, quando da divulgação da própria gravadora no nome *Phono 73*, “festival-feira” levado ao Palácio de Convenções do Parque Anhembi. Entre um momento e o outro, dois títulos comprovam a boa aceitação, na década de 1960, do termo “festival” ligado a mostras “sem caráter competitivo”: *1º Festival de Bossa Nova*, “realizado no Recife, sob o patrocínio dos Diretórios de Sociologia e Política do Instituto de Ciências Políticas e Sociais e da Escola de Serviço Social do Recife”; e *Festival Bossa I*, “realizado em Campina Grande, Paraíba” (BRITTO, 1966, p. 131 e 133).

Quanto a “feira”, é evidente que a palavra se vincula às trocas comerciais, processo que realmente interessava, no fim das contas, à Phonogram. Logo após o evento, em 15 de maio de 1973, outra matéria da sucursal de São Paulo do *Jornal do Brasil*, “Phono 73 o festival sem competição”, divulgava: “Não tendo sido televisado

⁴ Adapto, para fins próprios, formulações de CANDIDO (2000; 1998), de BENJAMIN (2000) e de ROSENFELD (2000b).

nem gravado para posterior apresentação em vídeo-tape,⁵ o Festival resultará no lançamento de um álbum especial de quatro LPs, a serem colocados no mercado até o final do ano” (os planos seriam alterados, e três LPs foram lançados sucessivamente). E o parágrafo final *repercutia* (no jargão jornalístico) a intenção liberal do empreendimento e também o seu interesse no mercado dos EUA:

A revista norte-americana *Billboard* publicará matéria especial sobre a Phono 73, que os dirigentes da Philips consideram, “se não revolucionário [sic] quanto às perspectivas abertas para a música brasileira em geral, pelo menos algo de diferente e de marcante, porque sem preconceitos” (JORNAL DO BRASIL, 15 mai. 1973, p. 4).

Mas “feira” também se tratava de termo corrente no quadro da “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, para retomar a já célebre formulação de Roberto Schwarz em “Cultura e Política, 1964-1969” (SCHWARZ, 1992, p. 62). Caetano Veloso publicou o texto “Primeira feira de balanço” em *Ângulos*, revista dos alunos da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, em 1965 (não sei dizer se o título do artigo citava uma mostra organizada pelos estudantes). E o Teatro de Arena de São Paulo organizou a *Primeira Feira Paulista de Opinião* em 1968.⁶

Voltando à notícia “Chico Buarque e Gilberto Gil cantam juntos pela primeira vez em São Paulo”, a primeira frase dessa matéria do *Jornal do Brasil* vinha entre aspas. Tratava-se de uma declaração de Gil: “Existem várias formas de fazer música brasileira. Eu prefiro todas”. Será interessante cotejar a declaração do artista e o anúncio do *Phono 73* que ocupava dois “tijolinhos” na página de classificados dos cadernos culturais.

⁵ Segundo Caio Túlio Costa, “duas rádios paulistanas transmitiram o festival, ao vivo. A TV Cultura, canal 2, também” (COSTA, 2003, p. 165).

⁶ O artigo “Primeira feira de balanço” pode ser lido em VELOSO (2005, p. 143-153). Sobre a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, ver os documentos escritos em 1968 por Augusto BOAL (24 nov. 2014) e por Cacilda BECKER (20 mar. 2014).

DIAS, 10, 11, 12 e 13 DE MAIO

PHONO 73

o canto de um povo

PARQUE ANHEMBI (palácio de convenções)

Quatro noites incríveis reunindo o maior espetáculo de música brasileira de todos os tempos.

AMANHÃ, 10 DE MAIO ÀS 21 HS.
 "Concerto Livre", com Rita Lee, Lucia Turnbull e OS MUTANTES. Só esta noite, preço especial, todas as localidades: Cr\$ 5,00.

SEXTA-FEIRA, 11 DE MAIO ÀS 21 HS.
 Chico Buarque, Elis Regina, Fagner, Gilberto Gil, Ivete Lins, Jorge Ben, MPB 4. Direção de Guilherme Araújo.

SABADO, 12 DE MAIO ÀS 20,30 HS.
 Banda do Canecão, Erasmo Carlos, Jair Rodrigues, Jorge Maulner, Juca Chaves, Marcus Piller, Quênelo Violado, Raul Seixas, Ronnie Von, Sérgio Sampaio, Toquinho & Vinícius, Wanderley, Wilson Simonal, Zimbo Trio. Direção de Manoel Carlos.

DOMINGO, 13 DE MAIO, ÀS 21 HS.
 Caetano Veloso, Gal Costa, Hermeto Pascoal, Jards Macalé, Luís Melodin, Maria Bethânia, Nara Leão, Odair José. Direção de Guilherme Araújo.

PREÇOS PARA AS NOITES DE 11, 12 E 13 DE MAIO:
 Cadeiras de palco (numeradas) Cr\$ 35,00 por noite
 Platéia (numerada) Cr\$ 25,00 por noite
 Balcão (sem número) Cr\$ 15,00 por noite

A VENDA NAS LOJAS DE DISCOS DE SÃO PAULO e no escritório da PHONOGRAM: av. 9 de Julho, 3.766.

Ex.1 – Anúncio publicitário do *Phono 73*.

“O canto de um povo”, um *slogan*, claramente vinculava o festival-feira à cultura politizada de esquerda que se adensara no início da década de 1960, tendo como marco principal, naquele período, a experiência do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), fundado em dezembro de 1961 e extinto com o golpe de 1964.⁷ De fato, as obras de Chico Buarque, Gilberto Gil, MPB4, Elis Regina, Caetano Veloso, Gal Costa, Nara Leão, entre outros contratados da Phonogram e participantes do *Phono 73*, levaram adiante aquela cultura a partir de 1964, em parte desdobrando (caso de Chico Buarque) ou refutando a experiência do CPC (caso dos tropicalistas). Na linha de Adorno (1998, p. 23), pode-se dizer que o *slogan* expressava uma intenção que não era verdadeira à medida que pretendesse “coincidir com a realidade”, mas que era verdadeira à medida que anunciava

⁷ Sobre o CPC da UNE, ver GARCIA (2007).

projetos, mais ou menos diferentes entre si, de dar voz ao que se chama “povo” ou de estabelecer algum tipo de diálogo entre as classes médias urbanizadas, lugar social onde se firmavam os pontos de vista das canções, e as classes baixas.

Nessa perspectiva, tal processo variado de “ida ao povo” tentou “equacionar os impasses surgidos em torno do *nacional-popular*” (NAPOLITANO, 2001, p. 12-13). Nos limites deste artigo, o aspecto principal é que a variedade de soluções estéticas apresentadas por aqueles cancionistas geraram contrastes e tensões, não se ignora, nos festivais de caráter competitivo da TV Record ou da TV Globo em 1967 e, sobretudo, em 1968. Contrastes e tensões que se evaporavam, se não de fato, ao menos na estratégia da Phonogram ao promover o “feira-festival” em 1973. Sem exagero, pode-se afirmar que a declaração de Gil – “Existem várias formas de fazer música brasileira. Eu prefiro todas” – sintetizava com grande acerto a estratégia comercial da gravadora, de modo que bem poderia ter sido utilizada no próprio anúncio.⁸ Adiante retomarei o ponto.

Já a frase “Quatro noites incríveis reunindo o maior espetáculo de música brasileira de todos os tempos” estava bem de acordo com os manuais de redação publicitária. Enfileiravam-se qualidades superlativas, numa retórica que aparentemente retirava do consumidor qualquer chance de escolha: quem, em sua consciência, perderia uma só daquelas noites *incríveis do maior espetáculo de todos os tempos*? Por outro lado, o tamanho e a linguagem visual do anúncio eram acanhados.

⁸ Não deixa de ser interessante notar certa semelhança entre a declaração de Gilberto Gil e dois *slogans* veiculados décadas adiante: **a)** “Existem mil maneiras de preparar Neston, invente uma!”, frase que obviamente busca atribuir ao ato de consumir a mercadoria o valor de um ato criativo (e, por conseguinte, o valor da liberdade – cujo ápice de utilização para fins comerciais talvez tenha sido alcançado pelo *jingle*, de 1976, “Liberdade é uma calça velha/ Azul e desbotada/ Que você pode usar/ Do jeito que quiser/ Não usa quem não quer/ US Top/ Desbota e perde o vinco/ Denim Índigo Blue/ US Top/ Seu jeito de viver”); **b)** “Amo muito tudo isso!”, *slogan* do McDonald’s que obviamente celebra a mercadoria padronizada enquanto objeto do desejo – embora de modo muito conciso, um exemplo do atual processo de “imperativo do gozo” e de apagamento das diferenças subjetivas (KEHL, 2004, p. 74). Diga-se de passagem, “Amo muito tudo isso!” é uma maneira mais enfática de dizer “Gosto do que acontece”, frase “do intelectual Rogério Duarte” que, segundo Caetano Veloso, “resume bem” a sua própria atitude e pode ser vinculada à tropicália: “Os valores críticos que você desenvolve são muito provisórios e estão desarmados diante do frescor da realidade. Deste sentimento, nasceu o tropicalismo. Para todo mundo da minha geração, gostar do Roberto e do Erasmo Carlos era um anátema. Você não podia nem remotamente aprovar o que se passava na Jovem Guarda. De repente, ao abrir mão do preconceito, nos permitimos ver o que havia naquele cenário e aquilo nos interessou. Gostávamos do que acontecia – e ainda gosto” (HECKLER, 2011, p. 33). Para relações entre o trabalho de composição de Gilberto Gil e “ideias do *slogan* e do *jingle*”, segundo o próprio compositor, ver GIL (2003, p. 184-185; 205-206).

Tratava-se, afinal, de dois tijolinhos em preto e branco, sem qualquer ilustração, na página de classificados. Apenas o logotipo do *Phono 73* se destacava. Uma publicidade bastante modesta se comparada, p. ex., ao anúncio da coleção de roupas Jovem Guarda, estrelado por Roberto Carlos e veiculado em cores, em página inteira, na revista *Reportagem*, em dezembro de 1966 (COLEÇÃO JOVEM GUARDA, 1966, p. 171). Ou à foto de Chico Buarque (fazendo pose semelhante à de João Gilberto na capa do LP *Chega de saudade*), também em cores e em página inteira, abrindo a matéria “Chico dá samba” no mesmo número da revista (FREIRE, 1966, p. 68).

11 de maio de 1973, Palácio de Convenções do Parque Anhembi

Em 29 de abril e em 7 de maio, na sua coluna social no Caderno B do *Jornal do Brasil*, Zózimo Barroso do Amaral publicou notas sobre “Cálice”. A primeira somente informava que *Phono 73* revelaria “algumas parcerias musicais inéditas, entre elas Chico Buarque-Gilberto Gil e Jorge Ben-Gil”. A segunda nota, publicada quatro dias antes do show, indica a arbitrariedade que marcou a atuação do aparelho repressivo durante a ditadura:

Chico Buarque e Gilberto Gil – parceiros pela primeira vez na música **Cálice** – esperam a palavra final da Censura para ensaiarem a apresentação da nova composição na *Phono 73*, festival que a Philips organiza em São Paulo esta semana.

Segundo a *Phonogram*, a letra de “Cálice” “foi encaminhada aos seus escritórios no dia 3” de maio, sendo então levada ao Serviço de Censura, na Guanabara. Como não foi liberada, a gravadora “enviou a letra ao Serviço de Censura em São Paulo, tentando uma autorização apenas para ela ser apresentada na *Phono 73*”, o que foi negado (FOLHA DE S.PAULO, 18 mai. 1973). Deve-se ter em conta que “a Censura agiu com extremo rigor” nos anos de 1973 e 1974, período em que também foi registrado o maior “número de pessoas desaparecidas” (SILVA, 2008, p. 93). Conforme Carlos Nelson Coutinho observava em 1979,

A prática sistemática da censura, aliada a um claro terrorismo ideológico, pode ser considerada como a face aberta da “política cultural” vigente após 1964 e, em particular, no período posterior a 1968, ou seja, à decretação do AI-5. Seria simplista reduzir a isso o quadro das relações entre a cultura e a sociedade nos últimos anos; mas será ainda mais perigoso esquecer que tal face condicionou, através certamente de múltiplas mediações, a totalidade da produção cultural sob a vigência do regime militar (COUTINHO, 2013, p. 54).

A censura a “Cálice” e a tentativa de apresentação da sua parte musical, na noite de 11 de maio de 1973, já foram pesquisadas e, para o que aqui se discute, não é preciso retomar mais do que o essencial.⁹ No *Phono 73*, os dois compositores tocaram violão e cantarolaram a melodia das estrofes (parte B) utilizando-se de uma espécie de *grammelot*. Foram registrados ou editados 3:27 de áudio – não há registro de imagens em igual tempo no DVD que a Universal Music lançou em 2005. A forma musical completa de “Cálice”, no material reunido nesse DVD, é:

introdução (solo de Gilberto Gil ao violão);

A (Gil entoa em *grammelot*; Chico canta a letra de modo um tanto enrolado);

B, B (Gil entoa em *grammelot*; Chico pontua as frases de Gil com a palavra “Cálice”; público aplaude);

A (Chico canta a letra de modo claro e fica sem som por um momento; Gil entoa em *grammelot*);

B, B (Chico entoa “arroz à grega, paracundá”; Chico e Gil entoam em *grammelot*; Chico grita “Meu som!” antes da repetição da parte B);

A (Chico canta a letra de modo claro; escutam-se palmas);

B, B (ambos entoam em *grammelot*; Chico pergunta “Tem som?” em 2:45, e respondem “Não!” da plateia; ouvem-se ruídos nos microfones em 3:04);

A (Chico canta a letra de modo claro; ao final, ruídos nos microfones e palmas).

Na recordação de Aquiles, um dos integrantes do MPB4, grupo que acompanhou Chico Buarque no *Phono 73*,

Cantados os primeiros versos [de “Cálice”], os microfones “misteriosamente” emudeceram. Percebendo a manobra, nós mesmos, no palco, diante da plateia atônita, começamos a substituir por outros os microfones emudecidos pelos agentes federais [na cabine de som do Anhembi]. Foi uma sequência angustiante de “emudecimentos”. Ao final da batalha, um mar de microfones mudos com os cantores, os compositores e o público. Essa nós perdemos e choramos de raiva (REIS, 2004, p. 91).

⁹ Ver SILVA (2008, p. 127-128), COSTA (2003, p. 157-170), ARAÚJO (2002, p. 203-206), MENESES (2000, p. 91-92).

Não há imagens das substituições de microfones no DVD, mas presumivelmente os ruídos em 3:04 se devem a isso. Com base no áudio, não é possível conferir o “mar de microfones mudos”. No último refrão, “Cálice” se interrompe logo após o verso “De vinho tinto de sangue”, e escutam-se novamente ruídos nos microfones. Mas a questão não é se a recordação de Aquiles, atravessada de afetos, deve ou não ser tomada ao pé da letra. Fundamental é o fato de que, frente à Censura e à sua arbitrariedade, houve certa resistência por parte dos compositores e dos músicos no palco.¹⁰ Afinal, segundo afirmaram Chico e Gil em “O CÁLICE da discórdia”, matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* em 15 de maio de 1973, quatro dias após a apresentação no *Phono 73*: “A melodia não foi proibida, ao que nos consta, e sim, a letra”. Presume-se, a letra das estrofes, uma vez que a letra do refrão, como se sabe, se apropria dos Evangelhos.¹¹

Chico Buarque atribuiu à Phonogram o corte do som e disse que deixaria a gravadora (FOLHA DE S.PAULO, 16 mai. 1973). Manteve-se na Philips, contudo, até 1980, apesar de “sucessivos entreveros” desde o festival-feira (WERNECK, 2000, p. 131-132). Já a Phonogram enviou uma “carta de esclarecimentos” à imprensa em 17 de maio de 1973, na qual declarava: “Pouco antes da apresentação de Chico, dois dos quatro fiscais presentes se dirigiram às mesas de som. Quando o cantor começou a solfejar a música e a cantar a palavra Cálice, a Censura passou a agir, cortando o som” (FOLHA DE S.PAULO, 18 mai. 1973).

Em “O CÁLICE da discórdia”, Gilberto Gil ainda afirmou, com aparente simplicidade: “Da *Phono* nada saiu ou sairá de revolucionário, quanto à pesquisa ou criação. Mas o importante é que quase 30 artistas cantaram juntos, e é importante que a gente possa e consiga cantar”. Digo “aparente simplicidade”

¹⁰ Gilberto Gil chamaria, décadas adiante, a apresentação de “desobediência civil” (GIL, 2003, p. 162). Caio Túlio Costa recriou uma conversa de dois alunos, em reunião do CCA (Conselho de Centros Acadêmicos) da USP, logo após “a atitude contestatória de Gilberto Gil e Chico Buarque no *Phono 73*”: “- Tá certo, eles não conseguiram cantar o *Cálice*, mas tentaram. - Desafiaram a ordem” (COSTA, 2003, p. 182).

¹¹ Para o verso “Pai, afasta de mim esse cálice”, ver Mateus 26, 39; Marcos, 14, 36; Lucas, 22, 42. Para “De vinho tinto de sangue”, ver Lucas, 22, 44. A letra integral de “Cálice” foi publicada na coluna “Música Popular”, de Julio Hungria, no *Jornal do Brasil* de domingo, 13 de maio de 1973 (HUNGRIA, 13 mai. 1973). Segundo Caio Túlio Costa, a íntegra da letra também foi publicada pelo *Jornal da Tarde* em 12 de maio de 1973 e, uma semana depois, por *A Ponte*, jornal mural do CCA da USP (COSTA, 2003, p. 192, 210 e 318).

porque a afirmação condensava diversas tensões acenando com a possibilidade de harmonia.

Em primeiro lugar – e não há de ter escapado a quem acompanha este artigo com atenção –, a julgar por duas matérias publicadas lado a lado no *Jornal do Brasil* em 15 de maio de 1973, Gilberto Gil e os dirigentes da Philips se afinavam na resposta à expectativa de que o festival-feira trouxesse inovações estéticas: “nada saiu ou sairá de revolucionário”, todavia a mostra foi “pelo menos algo de diferente e de marcante, porque sem preconceitos”. É preciso lembrar que, na época, entre artistas e intelectuais havia a ideia de que um “vazio cultural” – ou a ideia de que uma “cultura esvaziada” (COUTINHO, 2013, p. 54) – se instalara no Brasil após a edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968,

através de uma implacável ação que se exerceu em dois planos. Com a censura prévia agindo no interior do campo cultural – cortando, expurgando ou simplesmente vetando –, pôde exercer-se um rigoroso trabalho de prevenção; com os outros poderes que transcendem a cultura – cassação, expulsão, aposentadoria e prisão –, pôde instaurar-se um inapelável mecanismo de punição (VENTURA, 2000, p. 43)

E ainda havia o receio de que a criação artística pudesse se transformar, em razão da censura prévia, em “um deserto sem cultura, por medo de criar. Seria o reino da autocensura (...), da ordem, do conformismo e da obediência”; um caminho para a “paz dos cemitérios” (VENTURA, 2000, p. 55).

Em segundo lugar, a afirmação de Gil aludia à “resistência cultural” enquanto estratégia de crítica e de oposição à ditadura. Estratégia “percebida como legítima e como espaço de convergência” por projetos estéticos e políticos mais ou menos divergentes entre si (NAPOLITANO, 2013, p. 319).¹² Nessa chave, ganha outro sentido a declaração “Existem várias formas de fazer música brasileira. Eu prefiro todas”, retomada por Gil na matéria “O CÁLICE da discórdia”.

Em terceiro lugar, veja-se que a declaração era agora retomada da seguinte forma:

¹² Ver COSTA (2003) para um relato jornalístico do “abandono definitivo da luta armada em favor de uma política pacífica de mobilização das massas” e da “participação cultural com sentido político” entre estudantes da USP, promovendo-se então montagens teatrais, espetáculos de dança, ciclos de cinema e shows musicais – com destaque para a apresentação de Gilberto Gil em 26 de maio de 1973, no Biênio da Póli.

Os dois compositores-intérpretes participaram, contentes, da Phono 73 – “uma ótima oportunidade de reencontro com toda a *patota* ou, pelo menos, parte dela”, diz Chico; e complementa Gil: “A vantagem é que a gente viu todas as formas de fazer música brasileira e eu já afirmei que de todas prefiro exatamente todas” (JORNAL DO BRASIL, 15 mai. 1973, p. 4).

Não se deve dar peso demasiado a afirmações publicadas na imprensa, sujeitas que estão não só ao caráter momentâneo das entrevistas como ao próprio filtro jornalístico. De todo modo, é notável a substituição de “várias formas” por “todas as formas de fazer música brasileira”, um evidente exagero que atribuía ao festival-feira abrangência incrível. Em 1974, André Midani, então presidente da Phonogram, diria sobre a empresa: “em 1968 havia 170 empregados para 150 artistas, em 1974 serão 500 empregados para 28 artistas”.¹³ E em 2005, lembrando a sua gestão para entrevista publicada no encarte da caixa *Phono 73*, Midani afirmou:

Quando eu entrei na companhia, em abril de 1968, vindo do México, a empresa tinha algo como 150, 160 artistas contratados. Logo imaginei que era impossível lidar com esse número a contento, sobretudo o que chamamos de artista bom. Os que chamamos de não tão bons estavam disponíveis. Uma quantidade grande passava seu dia na gravadora. Esses eram evidentemente os menos bons. A primeira coisa que fiz foi pegar as gravações dos 160 artistas e, em casa, tranquilamente, ouvir... ouvir... isso demorou umas três semanas.

Daí, se a minha memória é boa, ficamos com uns 50 e poucos, o que pelos padrões da época eram poucos artistas. Entre esses apareceram Gil, Caetano, Gal, Elis, que estavam querendo sair da companhia, com toda razão, porque não estavam recebendo a atenção que mereciam. Então, fiz essa primeira peneira. E a segunda coisa foi separar o que posteriormente viria a se chamar de MPB do que seria chamado de música popular, em dois selos. Philips para um e Polydor para outro (VÁRIOS, 2005).

As *peneiras* realizadas pela gravadora, ao firmar contratos com artistas e, mais tarde, ao definir as apresentações do *Phono 73*, obviamente não selecionaram “todas as formas de fazer música brasileira”. O que a declaração de Gilberto Gil, segundo o texto do *Jornal do Brasil*, escondia com seu exagero era a concorrência no mercado capitalista. Mercado cuja ideologia (no sentido de imagem invertida da realidade) acena com “Calma, minha gente, há lugar para todos!”, e cujo funcionamento celebra, mesmo em uma “exposição sem caráter competitivo”, alguns

¹³ A declaração de André Midani foi apresentada por Enor Paiano, em sua dissertação *Berimbau e som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*, e reproduzida por Marcia Tosta DIAS (2008, p. 108).

poucos premiados – como as décadas posteriores à de 1970 nos mostraram, o número de artistas premiados e o valor dos prêmios, ou seja, o total de capital investido em cada trabalho, variam conforme a maré econômica.¹⁴ Adiante retomarei o ponto, ao abordar a utopia projetada pela tropicália.

É preciso lembrar outra ideia discutida por artistas e intelectuais, no início dos anos 1970, no debate sobre o “vazio cultural”:

independentemente do AI-5, a cultura vive uma fase de transição em que, como superestrutura, tenta adaptar-se às alterações infra-estruturais surgidas no país. (...) Assim, na música popular, a interrupção do rico processo inventivo começado pela Bossa Nova de João Gilberto e depois retomado por Caetano e Gil teria como causa a massificação e não uma crise de criação (VENTURA, 2000, p. 47 e 49).

Zuenir Ventura notava que “o traço mais marcante” da cultura brasileira era a “falta de tendências coletivas ou movimentos” no enfrentamento do “dilema do vazio”. Ainda assim, em texto publicado em agosto de 1973, identificava

se não caminhos, pelo menos três direções, que às vezes se confundem e se sobrepõem, uma adquirindo características da outra:

- . Uma cultura de massa digestiva, comercial, de simples entretenimento;
- . Uma contracultura buscando nos subterrâneos do consumo, mas frequentemente sendo absorvida por este, formas novas de expressão e de sobrevivência.
- . Uma cultura explicitamente crítica, tentando olhar para a realidade política e social imediata (VENTURA, 2000, p. 60).

Se “Cálice” pode ser enquadrada, a princípio sem grandes discussões, na terceira direção identificada por Ventura, a articulação entre todas as características se faria notar no convite de Caetano Veloso a Odair José (cujos discos saíam pelo selo Polydor) para cantarem juntos no *Phono 73*. A plateia do Palácio de Convenções vaiou muito. Dois anos depois, Caetano escreveria:

Para que alguém possa fazer qualquer coisa assim como *Jóia* é preciso que as gravadoras tenham Odair e Agnaldo: o universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas meus como Odair José e Agnaldo Timóteo. Centenas de novos compositores e cantores e dezenas de velhos músicos não encontram lugar no mercado (VELOSO, 2005, p. 99).

¹⁴ Sobre o assunto, ver DIAS (2008).

É necessário aprofundar o entendimento da tentativa de apresentação de “Cálice” no festival-feira. Sem dúvida, a canção era “explicitamente crítica” e olhava “para a realidade política e social imediata”. O que não significa que atuasse à margem dos “subterrâneos do consumo”, muito embora não fosse “absorvida por este” justamente pelo teor de crítica e pelo caráter de resistência que constituíam tanto a sua forma quanto a tentativa de sua apresentação. Entretanto não custa sublinhar, a composição “sobre a dor, sobre o tormento, sobre a repressão, sobre a censura” (GIL, 15 abr. 2013) atendeu a uma tarefa da gravadora que concentrava os principais nomes da chamada MPB, a qual, para a grande indústria, em essência era um segmento de consumo em articulação com os demais segmentos, sobretudo com o da chamada música popular cafona.¹⁵ Na perspectiva da “engrenagem empresarial” do pós-1964, liberal e orientada fundamentalmente para o mercado, a Censura era nociva à medida que prejudicasse os negócios (ORTIZ, 2014, p. 122).

Marcos Napolitano vem pesquisando, com grande acuidade, o papel complexo e paradoxal da MPB na reorganização do mercado naquele período. Será útil transcrever uma passagem de seu artigo “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”:

As imagens de “modernidade”, “liberdade”, “justiça social” e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo impregnaram as canções de MPB sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975. Além dessa perspectiva político-cultural moldada pela audiência, a consolidação da MPB como “instituição” se deu a partir da relação intrínseca com a reorganização da indústria cultural, a qual agiu como fator

¹⁵ Quem primeiro chamou a atenção para a passagem do texto “Mil Tons”, de Caetano Veloso, foi Paulo César de Araújo, em meio à sua análise da relação, na década de 1970, entre “dois grupos de cantores/compositores: aqueles considerados de ‘prestígio’ – que dão *status* à gravadora e alimentam sua imagem de produtora de objetos culturais – e aqueles considerados meramente ‘comerciais’ – que dão retorno financeiro grande e imediato” (ARAÚJO, 2002, p. 189-195). De modo mais amplo, a “mudança na atuação da indústria quando, no início dos anos 70, passa a investir em um *cast* estável, com artistas ligados à MPB, que produzem discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades”, bem como a relação entre esses “artistas de catálogo” (ou “artistas autênticos” ou “artistas verdadeiros”) e os artistas de *marketing* foram pesquisadas por Marcia Tosta Dias: “O artista de *marketing* é o que é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que o envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido (...) Dessa forma, a indústria gera, com velocidade e competência, grande quantidade de produtos que serão veiculados à exaustão e substituídos de acordo com os índices de vendagem alcançados. (...) A repetição das mesmas fórmulas (para não dizer da mesma fórmula) cativa o consumidor pela situação de conforto e familiaridade promovidas pelo reconhecimento, como foi apontado por alguns autores, e, dessa forma, garante à indústria um lucrativo e imediato retorno financeiro” (DIAS, 2008, p. 82 e 94).

estruturante de grande importância no processo como um todo e não apenas como um elemento externo ao campo musical que “cooptou” e “deturpou” a cultura musical do país. O ouvinte padrão de MPB, o jovem de classe média com acesso ao ensino médio e superior, projetou no consumo da canção as ambiguidades e valores de sua classe social. Ao mesmo tempo, a MPB, mais do que reflexo das estruturas sociais, foi um polo fundamental na configuração do imaginário sociopolítico da classe média progressista submetida ao controle do Regime Militar (NAPOLITANO, 2002, p. 3).¹⁶

Sintetizando e mudando o foco: no *Phono 73*, “Cálice” concentrava *resistência política e oportunidade comercial*.

Quanto à declaração de Gilberto Gil “Existem várias formas de fazer música brasileira. Eu prefiro todas”, acabaria abrindo “Manifesto”, texto publicado na contracapa dos LPs que reuniram parte das apresentações do festival-feira.¹⁷

¹⁶ Uma vez que este artigo trabalha com textos jornalísticos e peças publicitárias, vale a pena lembrar que Marcos Napolitano, em “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982)”, nos deu um excelente exemplo, por meio da citação de um anúncio, do papel da MPB no mercado hegemônico: “Na propaganda de aparelho de som da alta tecnologia, publicada na revista *IstoÉ*, em 23 de junho de 1977, lia-se a seguinte chamada: ‘Para ouvir canções de protesto contra a sociedade de consumo, nada melhor do que um Gradiente financiado em 24 vezes’. Essa provocação publicitária, de certa maneira, expressava a condição paradoxal da música popular brasileira naquela década marcada pelo autoritarismo: foco da resistência e da identidade cultural de uma oposição civil ao regime militar, as canções rotuladas como parte da ‘MPB – Música Popular Brasileira’ eram extremamente valorizadas pela indústria fonográfica brasileira” (NAPOLITANO, 2010, p. 389).

¹⁷ Como se disse, em 1973, a Phonogram lançou sucessivamente três LPs com parte do áudio do *Phono 73*. Em 2005, a Universal Music lançou uma caixa com dois CDs, os quais reeditam o conteúdo daqueles LPS, e um DVD, que traz imagens da mostra até então inéditas. O “Manifesto” também está reproduzido nessa caixa.



Ex.2 – Contracapa do LP *Phono 73: o canto de um povo*.

A retórica buscava conjugar política e estética desde o título, mas escancarava essa busca quando aludia à Alemanha durante o governo nazista – modo pouco sutil de qualificar o autoritarismo da Censura – ou quando mencionava a existência, no Brasil, de classes sociais as “mais distantes”. Desse ângulo, o “Manifesto” ainda reverberava aquela “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, dando continuidade, à sua maneira, ao grande negócio em que se transformara a “produção de esquerda” a partir de 1950 (SCHWARZ, 1978, p. 62-67).¹⁸ Abrindo o

¹⁸ Para Iná Camargo Costa, “o fenômeno da mercantilização da luta política” esteve presente desde o show *Opinião* e o disco homônimo resultante. Na sua avaliação, a vendagem do LP “revelou aos atentos executivos a existência de um grande público (para os padrões vigentes), cujo perfil foi esquematizado a partir da ideia de ‘universitário padrão’, disposto a consumir o samba ‘de raízes’, até

texto, a força da declaração de Gilberto Gil advinha, em parte, de uma utopia que a tropicália projetara em seus anos de combate (1967-1968). Muito sinteticamente, utopia que pode ser melhor compreendida se vista em duas etapas: de um lado, a afirmação do Brasil enquanto potência cultural, superior pela grandeza estética da sua identidade; de outro, a afirmação da identidade brasileira enquanto harmonia da diversidade cultural. A utopia da tropicália, dizendo ainda muito sinteticamente, nasceu da distância entre o ideal do liberalismo e a constituição concreta do mercado capitalista. Por isso mesmo, sempre houve algum grau de engano quando se acreditou que essa utopia artística coincidissem com a realidade do mercado. A força da tropicália se baseia na transformação de contradições em simultaneidades. O que é poético, mas não é a prática capitalista.¹⁹

De outro ângulo, o “Manifesto” dos LPs *Phono 73* não deixava de ser irônico. Em entrevista publicada em 1976, respondendo por que, além dos estudantes, “a alta burguesia” era “parte do seu público”, Chico Buarque disse: “Não sei muito bem. Ela aceita e aplaude até as músicas que de certa forma a agridem, porque não se sente ameaçada” (BUARQUE, 1976, p. 301). Já em entrevista veiculada em 2005, Chico recordou tanto o “nível cotidiano da repressão”, que instaurava um “clima de terror muito grande”, quanto o apoio popular do chamado *milagre econômico brasileiro* e a “euforia incrível” de uma classe média que, “no tempo do Médici”, viajava para a Argentina, que “ainda era uma democracia”, onde se fartava nas churrascarias e cantava “aquelas músicas ufanistas, etc. e tal”. Numa síntese afiada de Chico, algumas dessas famílias de classe média experimentavam uma “mistureba muito grande”: “dinheiro no bolso” e um familiar que havia desaparecido (BUARQUE, 2005).

então desprezado, e a MPB, o novo produto. Foi assim que a história da música brasileira veio a conhecer tanto Clementina de Jesus como Edu Lobo”. Após citar três espetáculos (*O samba pede passagem*, *Arena conta Bahia* e *Liberdade, liberdade*) e os festivais televisivos, Iná Camargo Costa retoma a crítica de Walter Benjamin “à tendência literária alemã chamada ‘nova objetividade’”, crítica apresentada por Benjamin no ensaio “Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner”; e conclui: “Na esteira dos seus antepassados alemães dos anos 30, durante a ressaca que se seguiu ao golpe de 1964, nossos jovens artistas de esquerda renovaram a proeza de transformar a luta (passada) em mercadoria a ser consumida como seu sucedânea (no presente)” (COSTA, 1996, p. 111-112).

¹⁹ Para uma crítica da relação entre a perspectiva política liberal de Caetano Veloso e as perspectivas políticas requeridas por sua prática musical, com conclusões diversas das que aqui apresento, ver BROWN (2014).

Vê-se que a crítica de “Cálice”, em 1973, estava longe de ser compartilhada pela sociedade civil e, de modo mais específico, pelas classes médias brasileiras sem que várias tensões estivessem presentes. Três observações merecem ser feitas, desdobrando-se o que se examina. Em primeiro lugar, conforme ponderou Renato Ortiz acerca da questão da Censura, “os interesses globais dos empresários da cultura e do Estado [eram] os mesmos, mas topicamente eles [podiam] diferir”. Assim, é preciso refletir sobre a concordância possível que houve entre “a ideologia da Segurança Nacional [que era] ‘moralista’ e a dos empresários, [que era] mercadológica”, tendo-se em conta “que a indústria cultural opera segundo um padrão de despolitização dos conteúdos” (ORTIZ, 2001, p. 119).

Em segundo lugar, a “reorientação econômica” empreendida pelo Estado após 1964, “paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais”, fortaleceu “o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 114). Nesse quadro é que se deu, ao longo da década de 1970, a grande expansão da indústria fonográfica no Brasil e a consolidação do seu processo de racionalização, fenômeno muito bem estudado por Marcia Tosta Dias (2008).

Em terceiro lugar, de fato o chamado *milagre econômico* intensificou as disparidades da “estrutura complexa” de classes sociais no Brasil: um dos efeitos do *milagre* foi tornar as “desigualdades entranhadas” de uma “pirâmide social cheia de distorções” em desigualdades “extremadas”. Porém, entre o topo e a base, “havia camadas de amortecimento, e a sua existência conferiu saúde, estabilidade e vigor àquele corpo” (REIS FILHO, 2014, p. 91-92).²⁰ Daniel Aarão Reis Filho observa que para a estabilidade da ditadura militar contribuíam, no começo da década de 1970, consideráveis apoios civis “ativos e conscientes”, “a simpatia não entusiasta, a neutralidade benévola, a indiferença ou, no limite, a sensação de absoluta impotência”, além de “atitudes ambíguas ou ambivalentes” (REIS FILHO, 2014, p. 83-84).

²⁰ Não se deve esquecer que o primeiro choque do petróleo, que contribuiu para a derrocada do chamado *milagre econômico brasileiro*, se deu em outubro de 1973, portanto meses após o *Phono 73*. Sobre os efeitos da crise mundial do petróleo no mercado fonográfico brasileiro, ver DIAS (2008, p. 58-59).

Na verdade, “Manifesto” era claramente um texto publicitário que vendia o seu peixe. Em frases como “Nós aceitamos todas [as músicas] porque negá-las seria negar comunidades inteiras, com suas necessidades e suas formas de expressão. Estamos abertos à música que se faz no Brasil”, escondiam-se (novamente) as *peneiras* da gravadora, voltadas fundamentalmente para o lucro. E em “Canto aberto. Pra todos que quiserem ouvir”, escamoteava-se quem seriam “todos”: o público consumidor. Na contracapa dos LPs, “O canto de um povo” celebrava o encontro entre a Companhia Brasileira de Discos Phonogram, uma divisão da empresa multinacional Philips, e os seus compradores.

1978, “disco da samambaia”

“Cálice” permaneceu censurada de 1973 a 1978. Durante esse período, tal como outras canções proibidas, eventualmente era apresentada “em shows para estudantes” quando se percebia, segundo Chico Buarque, “que mais ou menos ’tava liberado (...). Tinha sempre muita gente gravando (...), então apareciam umas fitas piratas” (BUARQUE, 2005). Uma dessas fitas alcançou certa notoriedade entre estudantes da USP: a gravação do show de Gilberto Gil organizado pelo CCA (Conselho de Centros Acadêmicos) da USP e pelo Grêmio Politécnico em 26 de maio de 1973, no Biênio da Póli, sem pagamento de cachê ao artista e com entrada gratuita; no show, “Cálice” foi cantada duas vezes (COSTA, 2003).²¹

²¹ Em 1985, quando ingressei como estudante na USP, fitas cassete desse show de Gilberto Gil ainda circulavam na Cidade Universitária. No momento em que escrevo, o show pode ser ouvido no *YouTube*. Ver **Referências sonoras e audiovisuais**, ao final do artigo. Não é o caso de desenvolver o ponto, mas vale registrar que, para aprofundar o entendimento da obra de Gil durante a década de 1970, a relação entre o cancionista e a plateia no Biênio da Póli, recordada como “um bálsamo de cumplicidade” na reportagem jornalística de Caio Túlio COSTA (2003, p. 262), deve ser cotejada com as tensões de outro show para estudantes na cidade de São Paulo, realizado no colégio Equipe em 1977. Segundo entrevista de Gilberto Gil naquela época: “Alguns tentaram abrir uma discussão aberta no meio do show comigo, uma discussão política a fim de exigir de mim posições em relação ao movimento estudantil, à repressão do sistema, à ineficácia dos planos econômicos do governo, um bocado de coisas que eu não estava ali para isso. Coisas que eu não me sentia na obrigação de responder porque eu tinha ido ali cantar, quer dizer, zelar pelo mito da arte, do exercício dessa arte. Essa é que era a minha função ali e tentei mostra isso”. No dia seguinte ao show no Equipe, ainda segundo Gil, a sua tentativa de “levar o público a cantar as músicas”, numa reprodução de “atmosfera ritualística” – “o dado religioso que é exatamente uma coisa que eu persigo, que eu gosto, que eu busco” – foi identificado por alguns jornalistas “como nazismo” (BAHIANA, 2006, p. 90-93).

Liberada pela Censura em 1978, em meio ao processo de *distensão lenta, gradativa e segura* conduzido por Ernesto Geisel (presidente de 15/3/1974 a 15/3/1979), a composição de Gil e Chico foi gravada por Chico e Milton Nascimento, com participação do MPB4 e arranjo e regência de Magro, para o disco *Chico Buarque – “o disco da samambaia”*, como é chamado informalmente por causa da foto na capa. Milton cantou as estrofes que haviam sido compostas por Gil (GIL, 2003, p. 139). Entre parênteses, é sintomático que pesquisadores como Adélia Bezerra de Meneses (2000, p. 91-92) e Gilberto de Carvalho (1982, p. 56-57) tenham atribuído a Chico Buarque algumas passagens da letra que, na realidade, foram compostas por Gilberto Gil: “Cálice” permaneceu, até o momento, vinculada ou à obra de apenas um de seus compositores ou às obras de Chico e de Milton (ambos seriam referidos por Criolo em 2010).

Em entrevista veiculada naquele ano de 1978, Chico Buarque advertiu que a liberação de algumas músicas vendia “a ideia e a imagem de uma abertura democrática entre aspas”; mas essa publicidade, para ele, nem deveria despertar gratidão, nem deveria ser recebida sem desconfiança, fosse porque havia “muita coisa pra ser liberada”, fosse porque não se tinha a garantia de que as coisas não pudessem retornar ao estado anterior (BUARQUE, 2005). No ano seguinte, “Cálice”, mesmo tendo “a sua mensagem enfraquecida” por estar “fora de seu tempo” (ou justamente por estar fora de seu tempo e ter a sua mensagem enfraquecida?), “bateu recordes de execução em estações de rádio e emissoras de TV em todo o país”. Fato que exemplifica, na observação de Marcia Tosta Dias, que, “se a interferência da censura foi drástica do ponto de vista da criação artística, economicamente, a indústria do disco parece não ter sentido os seus efeitos” (DIAS, 2008, p. 62). Nessa gravação, a forma musical da canção é: **introdução vocal, A, A, B, B, A, B, B, A, parte instrumental, B, B, A, B, B.**

A introdução vocal estiliza um canto litúrgico, preparando o ouvinte para o célebre refrão (parte A), que será entoado duas vezes. A construção melódica do refrão se baseia na variação da primeira frase. Cantado três vezes, o verso “Pai, afasta de mim esse cálice” tem a expressão de súplica e o efeito de sofrimento intensificados pelo modo como se organizam as três primeiras frases musicais, ou seja, pelo

movimento ascendente que altera as notas iniciais/finais das frases (Sol#; Lá; Si) e as notas do salto de 8ª (Si - Si; Dó - Dó; Dó# - Dó#). Já a quarta frase, com a qual se entoa “De vinho tinto de sangue”, de certa maneira se contrapõe às anteriores: sem deixar de ser uma nova variação da primeira frase, nela o salto passou a ser de 7ª menor (Si - Lá) e os graus conjuntos conduzem para o repouso na tônica (Mi), movimento que soa confortável. Assim, a frase musical sugere um apaziguamento incompatível com a imagem cantada (sinal de via mística ou marca de oportunidade comercial?). Entretanto o verso é cantado com amargura por Chico Buarque e, sobretudo, por Milton Nascimento, e a *performance* vocal resolve um problema da composição (nas vezes seguintes, a emissão dessa frase em coro imprimirá indignação ao verso, além de amargura).

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

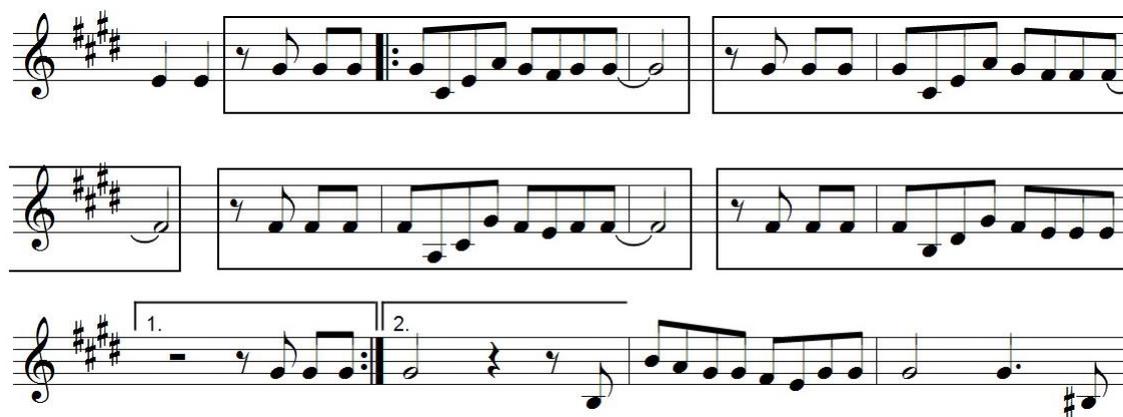
Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Ex.3 – Parte A de “Cálice” (Gilberto Gil/ Chico Buarque), com saltos de 8ª e notas iniciais/finais das frases em destaque.

Com isso, os 57 segundos iniciais do fonograma instalam o sofrimento, a súplica e a monotonia da prece. Esse caráter atravessará toda a canção. A monotonia será confirmada pela estrutura da parte B, formada por quatro frases melódicas bastante semelhantes entre si: a segunda, a terceira e a quarta são variações da

primeira frase²² (como se percebe, o mesmo recurso de composição utilizado na melodia da parte A).



Ex.4 – Parte B de “Cálice” (Gilberto Gil/ Chico Buarque), com as quatro frases melódicas em destaque.

Com base nessa construção melódica, a letra da parte B se organizará em quadras com versos decassílabos.²³ Todavia nem os contornos melódicos nem o metro fixo determinaram aos compositores apenas uma cadência (entendendo-se por “cadência” o ritmo do verso que resulta da alternância de sílabas tônicas e átonas). Nesse sentido, e talvez nem fosse preciso dizer, a partitura acima segue a regra da escrita da canção popular: resulta de uma simplificação rítmica da melodia. Na prática, Milton Nascimento e de Chico Buarque entoam as frases melódicas de acordo com a acentuação que os versos teriam se declamados (exceção feita a alguns poucos casos), seja porque algumas notas são atacadas com maior intensidade, seja porque algumas notas aumentam de duração.

²² Não custa ressaltar que a transposição um tom abaixo da primeira frase melódica gera a terceira frase, havendo contudo a adaptação de duas notas (cantam-se Lá e Dó# em lugar de Si e Ré#, notas que manteriam os mesmos intervalos da primeira frase).

²³ Ao comentar “Cálice”, Gilberto Gil disse que as estrofes da letra são quatro, duas compostas por ele (a primeira e a terceira), duas por Chico Buarque (a segunda e a quarta), cada qual com oito decassílabos (GIL, 2003, p. 139). Não é o que a análise da canção confirma, seja pela estrutura musical da parte B, seja pela disposição das rimas, seja porque as quadras não apresentam um encadeamento linear entre si. Sobre o último ponto, Gilberto Gil afirma o mesmo sobre as estrofes “em oito decassílabos”. Experimente-se alterar a ordem das quadras (mantendo-se apenas a última quadra que se canta originalmente no seu lugar; e cuidando-se para que não se perca a sequência “Mesmo calada a boca, resta o peito”, “Mesmo calado o peito, resta a cuca”) e veja-se como a letra não sairá prejudicada.

Tomando por base o estudo de M. Cavalcanti Proença (1955) sobre as possibilidades de segmentação rítmica dos versos decassílabos, temos as seguintes acentuações na gravação de “Cálice” (nos limites desta análise, não é preciso distinguir entre acentos principais e secundários, salvo observações pontuais nas notas de rodapé):

[Milton Nascimento]

Como beber dessa bebida amarga (4-8-10)

Tragar a dor, engolir a labuta (4-7-10)²⁴

Mesmo calada a boca, resta o peito (4-6-8-10)

Silêncio na cidade não se escuta (2-4-6-8-10)²⁵

De que me vale ser filho da santa (4-6-7-10)

Melhor seria ser filho da outra (4-6-7-10)²⁶

Outra realidade menos morta (1-4-8-10)

Tanta mentira, tanta força bruta (1-4-6-8-10)²⁷

(refrão)

[Chico Buarque]

Como é difícil acordar calado (4-8-10)

²⁴ Em “Como beber dessa bebida amarga/ Tragar a dor, engolir a labuta”, Milton Nascimento prolonga a última vogal dos versos (“amarga” e “labuta”). Não considero todavia que o recurso, utilizado ostensivamente para exprimir sofrimento, prejudique a prosódia. Fato semelhante ocorrerá em “Outra realidade menos morta”.

²⁵ Se declamado, o verso seria um decassílabo heroico, com cesura na 6ª sílaba: “Silêncio na cidade não se escuta”. Porém, o canto de Milton Nascimento sugere o decassílabo sáfico com a divisão 4-8: “Silêncio na cidade não se escuta”. Fato semelhante ocorrerá em “Outra realidade menos morta”, cantado por Milton Nascimento com a acentuação “Outra realidade menos morta” (1-4-8-10). E também em “Ver emergir o monstro da lagoa” (4-6-8-10): Chico Buarque acentuará da (tornado acento principal) com maior intensidade do que monstro (tornado acento secundário), sugerindo a divisão 4-8-10, característica do decassílabo sáfico.

²⁶ Nos versos “De que me vale ser filho da santa/ Melhor seria ser filho da outra”, a colisão de “duas sílabas fortes de vocábulos diferentes” determina que a declamação atenua “a intensidade da primeira” sílaba, isto é, que a palavra ser tenha “valor de sílaba fraca” (PROENÇA, 1955, p. 28). Milton Nascimento todavia canta prolongando a palavra ser. O resultado é que os dois versos são cantados como versos duros, isto é, como versos em que colidem duas sílabas tônicas. Adiante na canção, os versos “Quero inventar o meu próprio pecado (4-7-10)”, “Quero morrer do meu próprio veneno (4-7-10)”, “Quero perder de vez tu cabeça (4-6-8-10)”, todos cantados por Chico Buarque, também poderiam ser entoados como versos duros, o que não ocorre.

²⁷ A sílaba for(ça) parece soar com maior intensidade do que a sílaba bru(ta), o que contraria uma regra básica de acentuação dos versos.

Se na calada da noite eu me dano (4-7-10)
 Quero lançar um grito desumano (4-6-10)
 Que é uma maneira de ser escutado (4-7-10)

Esse silêncio todo me atordoa (4-6-10)
 Atordoado eu permaneço atento (4-8-10)
 Na arquibancada pra a qualquer momento (4-8-10)
 Ver emergir o monstro da lagoa (4-6-8-10)

(refrão; parte instrumental)

[Milton Nascimento]

De muito gorda a porca já não anda (4-6-8-10) [Coro] Cale-se!
 De muito usada a faca já não corta (4-6-8-10)
 Como é difícil, Pai, abrir a porta (4-6-10) [Coro] Pai! Cale-se!
 Essa palavra presa na garganta (4-6-10)

Esse pileque homerico no mundo (4-6-10)
 De que adianta ter boa vontade (4-6-10)
 Mesmo calado o peito, resta a cuca (4-6-8-10)
 Dos bêbados do centro da cidade (2-6-10)

(refrão)

[Chico Buarque]

Talvez o mundo não seja pequeno (4-7-10) [Coro] Cale-se!
 Nem seja a vida um fato consumado (4-6-10) [Coro] Cale-se, cale-se!
 Quero inventar o meu próprio pecado (4-7-10) [Coro] Cale-se, cale-se, cale-se!
 Quero morrer do meu próprio veneno (4-7-10) [Coro] Pai! Cale-se, cale-se, cale-se!

Quero perder de vez tua cabeça (4-6-8-10) [Coro] Cale-se!
 Minha cabeça perder teu juízo (4-8-10)²⁸ [Coro] Cale-se!
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel (4-6-8-10) [Coro] Cale-se!
 Me embriagar até que alguem me esqueça (4-6-8-10) [Coro] Cale-se!

²⁸ Se declamado, “Minha cabeça perder teu juízo” seria um verso provençal, com segmentação “Minha cabeça perder teu juízo” (4-7-10). Já “Quero cheirar fumaça de óleo diesel (4-6-8-10), se declamado, seria um decassílabo heroico, com cesura na 6ª sílaba. Nos dois casos, Chico Buarque entoou os versos como decassílabos sáficos.

Dizendo de outro modo e ampliando o que se diz: Milton e Chico cantam declamando os versos e não só respeitam a prosódia como valorizam as imagens desconcertantes da letra,²⁹ expressando, assim, emoções e críticas sobre a tortura física e a tortura espiritual aplicadas pelos aparelhos repressivos do Estado, bem como sobre o castigo espiritual infligido pelo arbítrio da Censura Federal. Deve-se ter em conta a função do “trabalho sujo e degradante da tortura” na sustentação do regime autoritário:

Nas pesquisas realizadas sobre os aparelhos de repressão, está mais do que demonstrada a ligação direta - e a simbiose - entre os “órgãos” de informação e os ministros de Estado, em contato direto com a Presidência da República. Carecem de sentido, e de evidências, as suposições de que os aparelhos de segurança funcionassem de modo autônomo, sem controle ou respeito pela linha de comando. É nesse preciso sentido que se pode falar da tortura como “política de Estado” (REIS FILHO, 2014, p. 102).

Finalizando a análise, vejamos outros recursos por que “Cálice” exprime afetos e pensamentos. Ao longo da canção, o andamento desacelerado contribuirá para o efeito de prece lamentosa e monótona construído não só pela letra em si mas, sobretudo, pelo modo como a letra é cantada no refrão (entoado cinco vezes) e na parte B (executada oito vezes). Esses recursos condensam, de forma mais intensa, a experiência histórica de sofrimento causado por uma situação de censura e de tortura, situação aparentemente sem saída cujo limite aponta para a morte - ou para o assassinato - dos sujeitos da canção. Daí soarem perfeitamente verossímeis, no todo de “Cálice/Cale-se”,³⁰ a identificação com a paixão de Cristo e a súplica ao Pai, concorde-se ou não com o apelo à dimensão religiosa.

²⁹ Como já foi amplamente estudado, a utilização de imagens poéticas foi uma das estratégias utilizadas por diversos cancionistas para tentar driblar a Censura durante a década de 1970.

³⁰ Embora a fórmula “Cálice/Cale-se” decorra da própria composição, que ostensivamente utiliza a paronomásia, é preciso dizer que, salvo desconhecimento meu, Adélia Bezerra de MENESES (2000, p. 91) foi quem primeiro sintetizou desse modo o tema de “Cálice” (o trabalho foi apresentado em 1981 como tese de doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada à FFLCH-USP). No entanto, para Meneses, essa síntese é o primeiro nível de leitura, “uma decodificação político-social do poema [que] se impõe, e é cristalina: trata-se do silêncio imposto, da Censura do governo Médici (o poema é de 1973) que silencia a voz do poeta. Mas não apenas ela: o arbítrio da repressão silencia - no limite, com o silêncio definitivo da morte - todos aqueles que ousassem falar” (MENESES, 2000, p. 92). A seguir, notando “algumas imagens desnorteadoras, que resistem a uma interpretação histórica”, Meneses propõe uma decodificação do “nível mítico” do texto (MENESES, 2000, p. 93-98). E, no meu entendimento, o seu trabalho se enfraquece bastante. A princípio, nada tenho contra interpretações de

De outro lado, conforme se argumentou, a variação nas acentuações dos versos decassílabos condensa a experiência histórica de revolta e de crítica dos sujeitos da canção. Trata-se de um recurso sutil, coerente com a resistência política abafada. Junto dele, outros recursos quebrarão a monotonia e sintetizarão a crítica e a revolta de maneira mais evidente: as imagens da letra; o encadeamento não linear das estrofes; o esquema de rimas; o canto dividido por dois intérpretes; a gravação de voz dobrada na última estrofe (por Chico Buarque); a atuação do coro na parte A (na parte B, salvo um único “Pai”, o coro encarnará o arbítrio da repressão); o arranjo instrumental.

2010, *Criolo Doido – Cálice*

Um improviso em meio a uma situação cotidiana, encenado de forma simples e eficiente: num dia qualquer, enquanto escolhe o que comer, o que beber, o que consumir, Criolo entoa *a capella* (sem acompanhamento instrumental) versos “explicitando a herança da ditadura na insegurança das ruas e na manutenção das desigualdades, atualizando uma canção emblemática do protesto contra o regime militar” (VILLAÇA, 24 mai. 2014). Junto da *performance* do rapper, outros elementos constroem a verossimilhança. Há o tempo do vídeo (1:26) e, obviamente, há a locação. Mas também há os movimentos de câmera, que se limitam a nos aproximar um pouco mais, um pouco menos do rosto de Criolo, a girar lentamente para a direita ou para a esquerda: mostrando Criolo Doido do peito para cima (ou seja, em primeiro plano), o enquadramento nos apresenta a lanchonete por metonímia, reforçando o caráter circunstancial do lugar e da situação. De fato, o balcão é percebido sem que seja mostrado. Vê-se mais a aba do boné do que o perfil do funcionário que serve o rapper, funcionário para quem alguns versos são dirigidos. E

cunho religioso. Mas é estranho que Meneses não tenha percebido que os versos “cálice/ de vinho tinto de sangue”, “morrer do próprio veneno”, “inventar o próprio pecado”, “esse pileque homérico no mundo” (MENESES, 2000, p. 93) apresentam imagens mais ou menos cristalinas de uma situação histórica em que os torturadores fazem os torturados sangrarem, em que a resistência impõe a criação de políticas que serão silenciadas, no limite, com o assassinato dos que resistem, e em que boa parte da sociedade brasileira, como se estivesse embriagada, ou é simpática ou é neutra ou é indiferente ou é ambígua ou é ambivalente ou se sente impotente para reagir a tudo isso.

vê-se a aba do boné muito rapidamente, de tal modo que adivinhar a palavra “Lanchonete”, acima do que parece ser o desenho de um x-salada, é tarefa para quem pausa o vídeo em 1:03 e afia os olhos.



Ex.5 – Criolo Doido – Cálice, 1:03.

Ao ignorar o rapper, a atuação desse funcionário também contribui para a aparência de improvisado. É como se assistíssemos a imagens captadas em um celular. Imagens casuais, afins com versos improvisados, afins com a veiculação no *YouTube*.³¹ E os ruídos do trânsito, que escutamos e que sabemos de onde principalmente vêm, pois enxergamos a porta do estabelecimento aberta para a rua, os ruídos do trânsito também contribuem para o efeito de improvisação.

O vídeo *Criolo Doido – Cálice*, difundido no *YouTube* a partir de setembro de 2010, condensa alguns dados da formação poética e musical do rapper. E parte da força do vídeo decorre dessa condensação, pois se recriam e se potencializam experiências não só de Kleber Cavalcante Gomes (Criolo), mas de um grande número de jovens que habitam nas periferias das grandes cidades brasileiras: **a)** no âmbito da

³¹ Quem me chamou a atenção para a afinidade entre o vídeo aparentemente improvisado de Criolo e a aparente casualidade de muitos e muitos vídeos difundidos no *YouTube* foi Renato Gonçalves Ferreira Filho.

cultura Hip Hop, as batalhas de *freestyle*, eventos em que MCs duelam improvisando versos;³² **b)** ainda no âmbito do Hip Hop, a “ideia da veracidade, do seja você mesmo” (PIMENTEL, 2007, p. 119);³³ tal ideia leva à expressão musicada da dor (NOGUEIRA, 23 set. 2011), bem como do pensamento sobre “a sua realidade em sua cidade”, tendo o rapper vivido, desde cedo, “em um ambiente extremamente hostil, no extremo sul da Zona Sul de São Paulo” (PRETO, 2013, p. 10-11); **c)** a recitação de poemas e de letras de canções nos saraus literários, eventos que têm como marco inicial os encontros da Cooperifa, desde outubro de 2001, e que, aumentando de número “em todas as regiões de São Paulo” e publicando coletâneas, se constituem num amplo espaço de desenvolvimento e de consolidação da Literatura Periférica a partir de 2005 (LEITE, 2014); **d)** a MPB que, desde criança, Kleber ouviu cantarolada por “seus pais e vizinhos” (NISHIMURA, 2013, p. 21).

Já se notou que Criolo “canta outra letra, sobre a mesma melodia, sem respeitar muito a métrica” (BRAZIL, 21 jul. 2011). Vejamos como o rapper trabalha com liberdade sobre a base de Gil, Chico e Milton. A forma musical da improvisação é: **B, B, B, B, A, A**. Entoadado *a capella*, o canto não se orienta pela métrica do compasso quaternário: as frases musicais se orientam por *rítmica discursiva*. E os versos da parte B não possuem todos o mesmo metro, embora se perceba que a variedade não seja muito ampla: cinco versos são decassílabos; seis versos têm 11 sílabas; e cinco versos têm entre 12 e 15 sílabas. Esses recursos indicam que a transposição direta da realidade se dá mais pelo pensamento do que pela musicalidade. Mas podemos

³² Em 2006, ano em que lançou o seu primeiro CD, *Ainda há tempo*, Criolo fundou, ao lado do DJ DanDan, a Rinha dos MC's. Sobre o assunto, ver <<http://rinhadoscms.com.br>>. Sobre *freestyle*, modalidade de improviso entre rappers, ver TEPERMAN (2011).

³³ A observação é de GOG quando, em entrevista, respondeu sobre os vínculos que a poesia do rap brasileiro mantém com a história pessoal e o comportamento dos rappers. A fim de que se compreenda melhor a citação, transcrevo outras passagens: “O rap te dá a oportunidade de falar em primeira pessoa, você se assume ali, é como se você se personificasse, como se você realmente pudesse ser você, com autoridade de ser você, em cima do palco, com as pessoas te ouvindo. É nesse momento que você vai exercer o seu direito de falar: olha, é isso, isso, isso, acredito nisso, não acredito naquilo. E é nesse momento também que você tem que ter a estrutura para falar, mesmo diante de todo o seu problema, o que realmente causou aquilo. (...) Embora periferia seja periferia em qualquer lugar, as experiências, por mais parecidas, não são as mesmas. (...) É isso que o Hip Hop tem como contribuição: essa primeira pessoa tanto no discurso como no sofrimento, na passagem realmente por aquilo ali. (...) Não precisa você vestir um personagem, ser ele duas horas do show e passar as outras 22 horas se escondendo daquele personagem” (PIMENTEL, 2007, p. 118-119 e 121). Saliente-se que GOG não afirmou que um rapper não se trata de um personagem, mas sim que se trata de um personagem que reconta as experiências do sujeito e que reflete sobre elas. Daí “a ideia da veracidade, do seja você mesmo”.

afirmar o contrário, que a recriação do cotidiano se dá mais pela musicalidade do que pelo pensamento, em virtude das ostensivas repetições de palavras: ao final dos dois primeiros versos (epífora); ao início de todos os versos da terceira estrofe (anáfora); na estrutura dos dois primeiros versos da quarta estrofe (encadeamento). E a estrutura do refrão é marcada pela reiteração. Em síntese, pensamento e musicalidade se equilibram na recriação e na crítica da realidade cotidiana.

As estrofes de Criolo desembocam no refrão, o que significa dizer que o relato e a crítica desembocam na prece. No vídeo, o olhar de Criolo se dirige ao alto quando o refrão é repetido, reforçando o efeito. Mas o refrão do rapper não só sintetiza o sofrimento como também prolonga o relato e a crítica de uma situação sócio-histórica – note-se que o refrão de Gilberto Gil e de Chico Buarque, o qual fundamentalmente estilizava uma prece, também relatava e criticava a situação de censura (“cale-se”) e de tortura (“De vinho tinto de sangue”). Na primeira estrofe e no refrão de Criolo, são empregadas gírias, e assim a crônica se forma com a linguagem oral dos lugares e dos confrontos narrados: *fritar*, consumir crack; *brisa*, efeito provocado pelo consumo de entorpecentes; *biqueira*, local onde há comércio de drogas ilícitas; *biate*, adaptação do inglês *bitch*.³⁴

Como ir pro trabalho sem levar um tiro

Voltar pra casa sem levar um tiro

³⁴ Agradeço a Antonio Eleilson Leite e a Guilherme Botelho as conversas informais, por e-mail, sobre o vídeo *Criolo Doido – Cálice*. Ambos me auxiliaram no entendimento das gírias e, portanto, o mérito do acerto é deles, sendo exclusivamente minha a responsabilidade por qualquer equívoco. Sobre *biate*, Guilherme Botelho escreveu em 4/6/2014: “Os cantores de rap estadunidenses já utilizavam *biate* na gíria do inglês falado pelos *niggaz*. Dr. Dre, por exemplo, tem uma música que começa com a palavra, ‘Let me ride’; ver <<http://www.youtube.com/watch?v=RgWDzLIF654>>. Muitos MCs de São Paulo utilizaram o termo, tanto na forma da gíria americana, como o Criolo, quanto na forma ‘tradicional’, *bitch*. Em 1992, saiu uma coletânea chamada *Voices de Rua*. Um dos grupos participantes era o Doctors MC’s, e a música se chamava ‘Garota Sem Vergonha (Bitch)’; ver <http://www.youtube.com/watch?v=Q_F-PfopiSo>”. Antonio Eleilson Leite, em 5/6/2014, escreveu-me depois de conversar com Criolo. Disse-me que Criolo afirmara que o gesto que faz no vídeo, entre a segunda e a terceira estrofe, não é para pedir nem café, nem cachaça, mas para pedir “misericórdia”. Eleilson Leite ainda acrescentou: “Lembro-me bem quando esse vídeo foi gravado; assisti em primeira mão. Criolo gravou no Rio de Janeiro em setembro de 2010. Ele estava lá integrando a comitiva de artistas periféricos de São Paulo no Encontro da Diversidade Cultural, promovido pelo MinC. Eu mesmo fui o responsável por organizar essa comitiva para o ministério e o inclui num grupo de 25 artistas. Alguns dias depois de seu retorno [a São Paulo], Criolo me chamou aqui no terceiro andar da nossa sede [da Ação Educativa], onde ficava o Centro de Mídia Juvenil. Ele era usuário dos computadores ali disponíveis. Mostrou-me entusiasmado a versão que fez para a canção do Chico e do Gil. Até onde eu sei, não foi uma gravação de celular, não”.

Se às três da matina tem alguém que *frita*
E é capaz de tudo pra manter sua *brisa*

Co/mo ir/ pro/ tra/ba/lho/ sem/ le/var/ um/ ti/ro (11 sílabas)
Vol/tar/ pra/ ca/sa/ sem/ le/var/ um/ ti/ro (10 sílabas)
Se às/ três/ da/ ma/ti/na/ tem/ al/guém/ que/ *fri/ta* (11 sílabas)
E é/ ca/paz/ de/ tu/do/ pra/ man/ter/ sua/ *bri/sa* (11 sílabas)

Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio
E uma gente que se acha assim muito sabida

Os/ sa/raus/ ti/ve/ram/ que in/va/di' os/ bo/te/cos (11 sílabas)
Pois/ bi/blio/te/ca/ não/ e/ra/ lu/gar/ de/ po/e/sia (14 sílabas)
Bi/blio/te/ca/ ti/nha/ que/ ter/ si/lên/cio (10 sílabas)
E u/ma/ gen/te/ que/ se/ a/cha a/ssim/ mui/to/ sa/bi/da (13 sílabas)

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, Pai

Há/ pre/con/cei/to/ com/ o/ nor/des/ti/no (10 sílabas)
Há/ pre/con/cei/to/ com/ o/ ho/mem/ ne/gro (10 sílabas)
Há/ pre/con/cei/to/ com/ o a/nal/fa/be/to (10 sílabas)
Mas/ não/ há/ pre/con/cei/to/ se um/ dos/ três/ for/ ri/co,/ Pai/ (13 sílabas)

A ditadura segue, meu amigo Milton
A repressão segue, meu amigo Chico
Me chamam Criolo, o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, Pai

A/ di/ta/du/ra/ se/gue,/ meu/ a/mi/go/ Mil/ton (12 sílabas)
A/ re/pre/ssão/ se/gue,/ meu/ a/mi/go/ Chi/co (11 sílabas)
Me/ cha/mam/ Cri/o/lo,/ o/ meu/ ber/ço é o rap/ (11 sílabas)
Mas/ não/ e/xis/te/ fron/tei/ra/ pra/ mí'a/ po/e/si/a/, Pai/ (15 sílabas)

Afasta de mim a *biqueira*, Pai

Afasta de mim as *biate*, Pai

Afasta de mim a *cocaine*, Pai

Pois na quebrada escorre sangue, Pai

A/fas/ta/ de/ mim/ a/ bi/quei/ra,/ Pai/ (10 sílabas)

A/fas/ta/ de/ mim/ as/ bi/a/te,/ Pai/ (10 sílabas)

A/fas/ta/ de/ mim/ a/ co/cai/ne,/ Pai/ (10 sílabas)

Pois/ na/ que/bra/da/ es/co/rre/ san/gue,/ Pai/ (11 sílabas)

Pai

Afasta de mim a *biqueira*, Pai

Afasta de mim as *biate*, Pai

Afasta de mim a *cocaine*, Pai

Pois na quebrada escorre sangue

A barbárie da violência retratada na primeira estrofe é contraposta, na segunda estrofe, ao *esforço civilizatório* (a expressão é de Maria Rita Kehl, referindo-se ao trabalho do Racionais MC's) dos saraus literários. Esforço civilizatório ao qual a cultura e a educação institucionalizadas respondem com a tentativa de impor o silêncio. Ampliando o quadro de exclusão, enumeram-se mais três alvos de preconceito e, com ironia, observa-se que nenhum deles é atingido caso esteja posicionado, por quais meios não se diz (o que é bastante significativo), no topo da pirâmide econômica. Na quarta estrofe, quando se dirige a Milton e a Chico, Criolo retoma tanto o título de outra canção de Chico Buarque, “Meu caro amigo” (em parceria com Francis Hime), quanto o título do seu LP de 1976, *Meus caros amigos*. Retoma, portanto, outra canção cuja letra aborda a censura e a repressão na década de 1970.

Criolo não se dirige aos dois artistas da chamada MPB nem com adulação, nem com menosprezo. Nem há propriamente confronto, mas há um aviso, quase uma chamada, pois se entende que a obra atual de Milton e a obra atual de Chico não falam do autoritarismo que prossegue. De fato, o poder de crítica da chamada MPB se enfraqueceu de tal modo, desde a década de 1980, que hoje parece que a sigla não

tem nada a dizer sobre as várias formas de violência que atravessam a sociedade brasileira.

2011, show de Chico Buarque

Entretanto, *Criolo Doido – Cálice* não deixa de assinalar um momento em que o rap legitimou a MPB como matéria-prima das culturas das periferias. Nessa perspectiva, o vídeo não deixa de ser uma homenagem de Criolo a Milton e a Chico. Foi a isso que Chico Buarque respondeu com “Rap de Cálice”, composição que incluiu na sua turnê de 2011 e no DVD que dela resultou (BUARQUE, 2012).³⁵

Gosto de ouvir o rap, o rap da rapaziada
Um dia vi uma parada assim no *YouTube*
E disse: “Que os pariu, parece o ‘Cálice’
Aquela cantiga antiga minha e do Gil”
Era como se o camarada me dissesse:
“Bem-vindo ao clube, Chicão, bem-vindo ao clube”
Valeu, Criolo Doido, evoé, jovem artista
Palmas pro refrão doído do rapper paulista

Pai, afasta de mim a *biqueira*
Pai, afasta de mim as *biate*
Afasta de mim a *cocaine*
Pois na quebrada escorre sangue

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Interessante que “o rap da rapaziada” seja referido a um clube, ou seja, a uma associação que não está aberta a qualquer um. Como se sabe, candidatos a

³⁵ Mais de uma gravação informal da apresentação de “Rap de Cálice”, desde 2011, foi veiculada no *YouTube*. No momento em que escrevo, permanecem disponíveis para quem tem acesso à *internet*.

frequentar um clube devem ser aceitos por seus sócios. Trata-se de uma situação nova para um dos principais artistas da chamada MPB, Música Popular Brasileira: Chico Buarque reconhece que precisou ser aceito em um lugar social que não é o dele, um lugar social onde se produz canções com alta elaboração estética. Por outro lado, jogando no seu próprio campo, Chico elegantemente retribui a homenagem, cita a sua composição “Paratodos” (BUARQUE, 1993) e legitima Criolo. Assim, a resposta de Chico Buarque constrói uma via de mão dupla.

É certo que a MPB vem caindo de cotação, o que não significa que tenha deixado de ser o principal selo de qualidade da canção popular brasileira. Não custa lembrar que, nos anos 2000, os novos CDs de Chico Buarque e os DVDs com registros de suas turnês passaram a ser lançados pela Biscoito Fino, não por uma das gigantes transnacionais (no momento em que escrevo, Sony Music Entertainment, Universal Music, Warner Music). Tenha sido ou não uma opção de Chico, de modo geral,

as transformações nas condições técnicas da produção têm favorecido a participação de pequenas gravadoras e selos independentes (*indies*), a ponto de atraírem atualmente – como se verifica no caso brasileiro – artistas que preferem trocar o conforto contratual das *majors* pela possibilidade de realizar trabalhos menos comprometidos com a lógica do mercado. (DIAS, 2008, p. 185-186).

Sobre essa lógica, o mínimo que se pode dizer é que hoje o mercado fonográfico hegemônico não esconde de ninguém que os seus objetivos se voltam fundamentalmente para o lucro. Escancaram-se a repetição *sem limites de mais do mesmo*³⁶ e o bombardeio de vermes sonoros. Tal como em outros ramos do negócio do entretenimento, as *peneiras* de cantores e cantoras se tornaram espetáculos glamorosos, justificados pela distribuição de prêmios e de humilhações, levando a outro patamar o velho show de calouros. E, se as pequenas gravadoras investem no *marketing* dirigido e em ações localizadas, as operações de *marketing* das grandes empresas de música gravada ainda “envolvem uma rede de parceiros e interesses que garantem exposição em espaços privilegiados da grande mídia (programas de rádio e de TV, novelas, publicidade etc.)” (DIAS, 2008, p. 186; 192). Na soma de tudo

³⁶ Marcia Tosta DIAS (2008, p. 186) anotou esses “títulos sugestivos, se não irônicos”, de duas séries de coletâneas lançadas por *majors*: *Sem limites* (Universal Music) e *Mais do mesmo* (EMI).

isso, ainda vale muito ser aceito no clube da MPB, sobretudo quando se é apresentado por Chico Buarque.

O que “Rap de Cálice” deixa de lado, porém, é a crônica da ditadura e da repressão atuais. A isso ou, em outras palavras, ao tema de *Criolo Doido – Cálice*, a composição de Chico não responde.³⁷ No show da MPB, os versos de Criolo nem sintetizam sofrimento nem relatam ou criticam o cotidiano das periferias urbanas: os versos do “refrão doído” (repare-se no ótimo artesanato de Chico) são as ótimas referências de um “jovem artista”.

Referências bibliográficas

Livros

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Ed. rev., 4. impressão. São Paulo: Paulinas, 1989.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. A. Wernet; J. M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

³⁷ Stive Vicente Ferreira e Giovanni Santa Rosa, estudantes de graduação da USP, chamaram-me a atenção para essa diferença fundamental entre *Criolo Doido – Cálice* e “Rap de Cálice” em trabalhos de aproveitamento produzidos no 2º semestre de 2014: “Chico nos apresenta a crônica de um cotidiano, o seu cotidiano, em oposição à crônica de Criolo, que nos fala de um cotidiano coletivo, pois há toda uma comunidade representada na fala do cantor. No cotidiano de Chico, não há a presença de críticas sociais, pois, mesmo quando se apropria do refrão modificado por Criolo, há uma diminuição da carga semântica dos versos, neutralizando a contundência da mensagem” (Stive Vicente Ferreira); “Chico Buarque apenas faz uma apresentação da homenagem a Criolo, canta a versão do rapper para o refrão e depois os versos originais; ele não faz outros versos que tratem da violência abordada por Criolo em sua versão” (Giovanni Santa Rosa). Sobre os impasses da obra recente de Chico Buarque, ver ainda Paulo da Costa e SILVA (14 jun. 2012) e Carlos Augusto Bonifácio LEITE (2014). Poderia se considerar que “Rap de Cálice” é mais um capítulo de *O fim da canção*. No meu entendimento, contudo, já se gastou mais tempo do que o necessário nesse debate, o que se comprova por sua transformação em *slogan* com bom apelo comercial junto a pessoas educadas (“o que é uma categoria social, mais do que um elogio”, segundo Roberto Schwarz). Exemplo em contrário foi dado pelo Coletivo MPB que, com bastante lucidez, conduziu a crítica de *O fim da canção* para a observação de aspectos fundamentais da cultura no Brasil; vale a pena destacar dois deles: **a)** o “caráter político [do] encontro entre a lógica própria da indústria cultural e uma geração de músicos e compositores comprometida não apenas com a renovação da MPB, mas também, em boa parte, com a própria transformação do país” na década de 1960; **b)** o fato de que “o público militante dos festivais de TV dos anos 1960 foi criado antes dos festivais, foi criado pelos musicais e shows estudantis”; a observação desses aspectos deu suporte a uma pergunta essencial: “que forma de organização coletiva poderia hoje desempenhar um papel semelhante ao que tiveram os musicais estudantis da década de 1960?” (COLETIVO MPB, 2006).

BAHIANA, Ana Maria. A paz doméstica de Gilberto Gil. In: *Nada será como antes: MPB nos anos 70 – 30 anos depois*. Ed. revista. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 82-94.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. M. Barbosa; H. A. Baptista. 3. ed., 2. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (Resumo para principiantes)*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 1998.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000. 2 volumes.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se*. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Graal, 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson. Cultura e sociedade no Brasil. In: BRAZ, Marcelo (org.) *Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a “questão social” e a questão cultural no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 31-62.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil: todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*. Org. Carlos Rennó; colaboração Marcelo Fróes. 2. ed., revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KEHL, Maria Rita. Fetichismo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 63-84.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.

_____. A “estranha derrota”: os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968). In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 317-338.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed., 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 112-127.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

REIS, Aquiles Rique. “(...) Você corta um verso eu escrevo outro”. In: *O gogó de Aquiles: textos*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p. 89-92.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000a, p. 13-36.

_____. Beethoven e o Romantismo. In: *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000b, p. 275-282.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*. 2ª ed., 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta, 2013.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENTURA, Zuenir. O vazio cultural; A falta de ar. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 40-85.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque, letra e música*. 2. ed., 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-262.

Periódicos acadêmicos e Anais de congressos

BROWN, Nicholas. Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n59/0020-3874-rieb-59-00149.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

LEITE, Antonio Eleilson. Marcos fundamentais da Literatura Periférica em São Paulo. *Revista de Estudos Culturais*, São Paulo, n. 1, sem paginação, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/marcos-fundamentais-da-literatura-perif%C3%A9rica-em-s%C3%A3o-paulo>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n59/0020-3874-rieb-59-00213.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*, 2002. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em: 10 set. 2009.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.

PIMENTEL, Spensy. O Hip Hop brasileira assume a paternidade: entrevista com GOG. *Cultura e pensamento*, [Salvador?], n. 3, p. 112-124, dez. 2007.

Dissertação acadêmica

TEPERMAN, Ricardo Indig. *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

Imprensa

AMARAL, Zózimo Barroso do. Vaivém. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 abr. 1973, p. 3.

_____. “Cálice”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 7 mai. 1973, p. 3.

BUARQUE, Chico. Entrevista 365: Chico Buarque cantor poeta compositor e escritor. 365 – *Seleção de leitura e informação*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 297-304, 1976.

COLEÇÃO JOVEM GUARDA. *Reportagem*, São Paulo, ano I, n. 9, p. 171, dez. 1966.

FOLHA DE S. PAULO. A bronca de Chico. O banho de Elis. *Caderno Ilustrada*, p. 35, 16 mai. 1973. Autor identificado como "IM".

_____. O corte do som: de quem é a culpa?. *Caderno Ilustrada*, p. 23, 18 mai. 1973.

_____. Seagram fecha compra da Polygram. *Caderno Dinheiro*, p. 2, 22 mai. 1998.

_____. Painel S/A: Alvos definidos. *Caderno Dinheiro*, p. 2, 11 nov. 1998.

_____. Valor das fusões e aquisições tem queda de quase 40% no trimestre. *Caderno Dinheiro*, p. B6, 1 jul. 2000.

FREIRE, Roberto. Chico dá samba. *Reportagem*, São Paulo, ano I, n. 9, p. 68-76, dez. 1966.

HUNGRIA, Julio. Música Popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13 mai. 1973, p. 14.

JORNAL DO BRASIL. Chico Buarque e Gilberto Gil cantam juntos pela primeira vez em São Paulo. 1º Caderno, p. 10, 10 mai. 1973.

_____. O CÁLICE da discórdia; Phono 73 o festival sem competição. *Caderno B*, p. 4, 15 mai. 1973.

NISHIMURA, Danielle. Criado no Grajaú, MC Criolo ganha o mundo e arrasta multidões em seus shows. *CompanySul*, São Paulo, n. 59, p. 21-24, out. 2013.

PRETO, Marcus. O pensar musicado de Criolo (entrevista). *Cult*, São Paulo, n. 183, p. 6-13, set. 2013.

HECKLER, Barbara. "A sociedade exige mais coragem de quem é jovem" (entrevista com Caetano Veloso). *Bravo*, São Paulo, n. 162, p. 30-33, fev. 2011.

Internet

BECKER, Cacilda. Ilmo. Sr. General José Bretas Cupertino MD Chefe do Departamento de Polícia Federal (1968). Publicado em: 20 mar. 2014. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2014/03/carta-de-cacilda.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2014.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? Programa da peça I Feira Paulista de Opinião (5 de junho de 1968). Publicado em: 24 nov. 2012. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/que-pensa-voc3aa-da-arte-de-esquerda-programa-da-feira.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2014.

BRAZIL, Daniel. O cálice do Criolo Doido. Publicado em: 21 jul. 2011. Disponível em: <<http://www.revistamusicabrasileira.com.br/artigo/o-calice-do-criolo-doido>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

COLETIVO MPB. Chega de saudade. Publicado em jan. 2006. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2719,1.shl>>. Acesso em: 23 fev. 2008.

NOGUEIRA, Bruno Torturra. Criolo (entrevista). Publicado em: 23 set. 2011. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/203/paginas-negras/criolo.html>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

RINHA dos MC's. Disponível em: <<http://rinhadomcs.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

SILVA, Paulo da Costa e. Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos. Publicado em: 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva/>>. Acesso em: 4 jun. 2014.

UNIVERSAL MUSIC. Histórico/Perfil. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/sobre_gravadora.asp?g=17>. Acesso em: 24 jul. 2014.

VILLAÇA, Túlio. A melodia do rap – Criolo. Publicado em: 24 mai. 2014. Disponível em: <<http://tuliovillaca.wordpress.com/2014/05/24/a-melodia-do-rap-criolo/>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Referências sonoras e audiovisuais

BUARQUE, Chico. Paratodos. Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Paratodos*. BMG Ariola/ RCA, V120.046, 1993. 1 CD.

_____. *Vai passar*. Direção Roberto de Oliveira. EMI, 336933 9, 2005. 1 DVD.

_____. Rap de Cálice. Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Na carreira*. Biscoito Fino, BF 173-3, 2012. 1 DVD.

BUARQUE, Chico e NASCIMENTO, Milton. Cálice. Gilberto Gil, Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Philips/ PolyGram, 6349 398, 1978. 1 LP, lado A, faixa 2.

CRIOLO DOIDO. *Ainda há tempo*. SkyBlue Music, SKY 5273, 2006. 1 CD.

_____. Criolo Doido – Cálice. Publicado em: 9 set. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A>>. Acesso em: 26 mai. 2014.

GIL, Gilberto. Gilberto Gil ao vivo na USP 1973. Gravado em: 26 mai. 1973.
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dIwKGsjRqGQ>>. Acesso em:
19 jun. 2014.

_____. Gilberto Gil explica a música “Cálice”. Publicado em: 15 abr. 2013.
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8CnSiaP-jL4>>. Acesso em: 19
jun. 2014.

VÁRIOS. *Phono 73: o canto de um povo*. Universal Music, 60249824412, 2005. 2 CDs,
1 DVD.

Uma reflexão a partir do rap “Vida Loka II”, do Racionais MC’s: valorização do jovem negro pelos signos de poder econômico

RAQUEL MENDONÇA MARTINS*

RESUMO: Este artigo pretende desenvolver uma discussão teórica a partir do rap “Vida Loka parte II”, do grupo Racionais MC’s, que faz parte do álbum duplo Nada como um dia após o outro dia, lançado em 2002. A argumentação contemplará aspectos estético-musicais e de contestação, imanentes a este rap, que o diferenciam, em certa medida, dos padrões impostos pela indústria cultural, tal qual analisados por Theodor W. Adorno, apesar de possuir traços de mercadoria musical. A reflexão teórica proposta neste artigo partirá dos elementos que compõem o rap “Vida Loka parte II”, que são o vídeo-clipe, a letra e a base musical. Pretende-se identificar tanto em sua base instrumental, quanto no conteúdo da letra, características que possuem relevância estética e potencial crítico, além de analisar como sua sonoridade se funde à temática abordada. O conteúdo da narrativa apresentada pelo rap “Vida Loka parte II” expõe o problema da entrada do jovem negro e pobre para a vida do crime, tendo como principal motivação o fetichismo dos artigos de alto valor. O artigo se propõe a analisar como o fenômeno da valorização da auto-estima, pela via do consumo, foi traduzido musicalmente pelos Racionais MC’s, a partir dos componentes estéticos que configuram o objeto artístico em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Rap; vida loka; jovem; criminalidade; periferia.

A Reflection From The Rap “Vida Loka II”, by Racionais MC’s: valuation of young black by signs of economic power

ABSTRACT: This paper seeks to develop a theoretical discussion of the rap “Vida Loka “from the Racionais MC’s double album Nada como um dia após o outro dia (Nothing like a day after another day) released in 2002. The discussion will include aesthetic-musical aspects, of this rap, that is different of the standards imposed by the culture industry, as analyzed by Theodor W. Adorno, despite possessing traits musical merchandise. The theoretical proposal will build in the three elements of the rap “Life Loka II”, i.e. the video clip, the lyrics and the musical base. Intended to identify in its instrumental base and letter characteristics that have aesthetical and critical relevance, and also analyze how the sound merges with the music theme. The narrative content of the rap “Vida Loka II” exposes the problem of input from the young people to a life of crime, with the primary motivation of the high value items fetishism. This paper aims to analyze how the phenomenon of the self-esteem enhancement through consumption was translated musically by Racionais MC’s, using the aesthetic components that made up the art object.

KEYWORDS: Rap; vida loka; young; criminality; periphery.

* **Raquel Mendonça Martins** é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da USP sob orientação da Prof^ª Dr^ª Mônica do Amaral e recebe auxílio de bolsa de estudos Capes. Participou do Projeto de Políticas Públicas: *Rappers, os novos mensageiros urbanos na periferia de São Paulo: a contestação estético-musical que emancipa e educa*, com bolsa técnica da FAPESP no período de 2011 a 2013. É bacharel em violão popular, compositora e pesquisadora. **E-mail:** raquiolao@gmail.com

Em meio a tantos gêneros musicais populares originados com o aumento nos investimentos do setor fonográfico na segunda metade do século XX, o rap chegou ao Brasil na década de 80, paralelamente a esse mercado efervescente que, por sua vez, se mantém enviesado por interesses econômicos¹. No entanto, o rap nacional se destacava dos demais gêneros musicais comerciais por fazer resistência à cooptação exercida pela indústria cultural², empregando alguns de seus próprios mecanismos, principalmente os que se referiam à produção, para sobreviver de maneira autônoma de seus domínios. Considerando sua dimensão artística, estética e cultural, o artigo apresentará uma análise do rap “Vida Loka parte II” a partir de seus elementos constitutivos, que são: a base musical, o vídeo-clip e a letra. Partindo da análise desse material, pretende-se refletir sobre como esse distanciamento da lógica de mercado imposta pela indústria cultural pode preservar em certa medida o conteúdo crítico intrínseco à estética do rap. Será objeto de investigação o modo como tal configuração estética interpreta a realidade social referenciada na narrativa do rap.

Antes de se iniciar a análise do rap “Vida Loka parte II”, cabe apresentar algumas informações acerca do surgimento do Racionais MC’s e do contexto histórico em que ocorreram, como também de suas formas de produção e de sua inserção sócio-cultural e política. Partindo do centro de São Paulo, especificamente da Praça Ramos onde se concentravam dançarinos de break na década de 80, o rap adquiriu maior repercussão após o lançamento do “primeiro registro fonográfico de Rap brasileiro através da coletânea ‘Hip-Hop Cultura de Rua’, pela gravadora Eldorado” (CONTIER, 2005, p. 2). Os primeiros raps gravados pelo grupo Racionais

¹ Simultaneamente, diversas das *majors* transnacionais que hoje dominam o mercado iniciaram ou ampliaram suas atividades no país: a Phillips-Phonogram (depois PolyGram e, atualmente, parte da Universal Music) instala-se em 1960 a partir da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco); a CBS (hoje Sony Music), instalada desde 1953, consolida-se a partir de 1963 com o sucesso da Jovem Guarda; a EMI faz-se presente a partir de 1969, através da aquisição da Odeon; a subsidiária brasileira da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner, é fundada em 1976 e a da Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman (BMG) – surge em 1979. A RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman, tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas em nosso cenário doméstico (VICENTE, 2006, p. 115-6).

² Este termo concebido por Theodor W. Adorno e Horkheimer para se referir ao fenômeno que submetia toda a cultura de massas ao poder do monopólio e da lógica de mercado, reduzindo a cultura contemporânea a algo que “confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO, 2006, p. 99).

MC's foram "Pânico na Zona Sul" e "Tempos difíceis", que participaram da *Coletânea Consciência Black* em 1988. O grupo é formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay³. O primeiro álbum intitulado *Holocausto Urbano* foi lançado no ano de 1990, porém a partir do segundo, *Escolha seu caminho*, o grupo passou a aprofundar seu teor de crítica social (CONTIER, 2005, p. 5). A partir de então, lançaram *Raio X do Brasil* em 1993, *Racionais MC's* em 1994, *Sobrevivendo no inferno* em 1997, *Racionais ao vivo* em 2001 e *Nada como um dia após o outro* em 2002. Nos últimos anos também lançaram músicas, isoladamente, como "Mente do Vilão" e "Marighella", entre os anos de 2007 e 2012, de acordo com a matéria publicada sobre o grupo na revista *Rap Nacional* (2012, p. 57). No ano de 2006 foi lançado pelo selo Cosa Nostra, o DVD e CD ao vivo *1000 trutas 1000 tretas*. Em dezembro de 2014, lançaram *Cores e Valores*, doze anos após o último álbum de músicas inéditas.

A produção dos Racionais MC's foi construída com recursos próprios, em grande parte, e vem se sustentando apartada das grandes gravadoras. Os raps são inicialmente concebidos em um modesto estúdio na "Casa Azul" ou "Blue house", de Mano Brown, seu refúgio na Favela da Godoy, conforme entrevista concedida para Caramante, jornalista da revista *Rolling Stones*: "quando digo que, pelo reconhecimento do meio musical, ele poderia criar músicas no estúdio que quisesse, Pedro Paulo, 43 anos, retruca: 'Estou onde quero estar, chapa'" (R.S. 2013, p. 74). A hipótese para o distanciamento entre o rap produzido pelos Racionais MC's e as principais mídias controladas pelas grandes empresas do ramo fonográfico e televisivo, recai sobre os fatores estéticos, ideológicos e econômicos que o envolvem. A determinada autonomia que os Racionais MC's consegue manter diante da pressão exercida pela lógica do mercado fonográfico, comprova-se pelo fato do grupo arrebatou uma legião de fãs e comemorar 25 anos de carreira no ano de 2014, sem lançar "um álbum de inéditas há mais de uma década"⁴. Além dessa autonomia, seus integrantes demonstram grande resistência perante o assédio da mídia, embora

³ Fonte: Dicionário *Cravo Albin da Música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/racionais-mcs/discografia>. Acessado em: 06/05/2014

⁴ Conforme entrevista cedida pelo grupo Racionais MC's à Revista *Rolling Stones*, nº 86 - novembro de 2013. p. 75.

alguns já tenham participado de programas em emissoras famosas⁵. Já o KL Jay se mostra mais radical ao se referir à Rede Globo: “não dá para compactuar com uma TV que tem a melhor qualidade, a melhor imagem e a melhor produção, mas que faz o que faz com o Brasil”⁶. Mano Brown apura as arestas internas com a seguinte frase: “ninguém sabe usar a mídia melhor do que nós do Racionais”⁷.

No entanto, não se pode ignorar o fato de que “o rap se relaciona com a indústria, mesmo que muitas vezes busque formas alternativas, que nada mais são do que subsistemas da indústria cultural”, de acordo com Rocha; Domenich e Casseano (2001, p. 134). Por essa razão, a abordagem dos modos de produção e difusão do rap, ao se basear no conceito adorniano de indústria cultural, exige cautela, pois poderia sugerir uma contradição. Adorno criticava a apropriação das culturas de massa realizada pela indústria cultural com fins mercadológicos, pois na sua perspectiva, “sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica” (ADORNO, 2006, p.100). Mas na presente análise, suas ideias foram introduzidas para auxiliar na compreensão dos elementos estéticos presentes no rap que serão analisados, cuja função seria decodificar, pela via musical, a realidade social narrada na letra. Será abordada como a utilização do motivo melódico que permeia toda a base instrumental, assim como a configuração do arranjo musical que envolve ritmo e harmonia, se incorporam ao vídeo-clipe e à narrativa, traduzindo sonoramente sua ideia.

⁵ Edi Rock que participou de alguns programas na Rede Globo. Sobre o assunto, o *rapper* disse o seguinte: “não gostamos de dar entrevistas, porque a mídia escrita ou televisiva distorce muitas das nossas palavras” (Revista *Rolling Stones*, nº 86 – novembro de 2013. p. 79).

⁶ Idem, p. 79.

⁷ Idem, p. 79. Considerando as declarações de seus integrantes, observa-se que ao invés de serem manipulados por ela, os Racionais manipulam a mídia. Conforme declaração de Mano Brown ao se referir aos cachês que recebem em grandes produções como no caso do clipe da música “Umbabaraúma” de Jorge Benjor: “ofereceram um dinheiro de merda e eu enfiei a faca. Tentei arrancar o máximo”. O dinheiro pago foi investido na construção da Blue House – local em que elaboram suas produções. Já no caso da música feita para o filme em homenagem a Carlos Marighella, o valor foi muito menor: “Não coloquei um preço. Falei: Quanto vocês podem dar? Foram R\$ 5 mil. Paguei o meu DJ e já era. (...) Não me enlameio no capitalismo. (...) Ninguém trabalha de graça pra mim (...). Todo mundo tem de ter emprego” (R.S., 2013, p. 78-79). Em outra entrevista concedida à Revista Rap Nacional, Mano Brown já havia se referido a esse assunto: “continuo não acreditado na mídia, porque eu sei que posso virar um produto, uma coisa enlatada, uma moda. Se eu não me posicionar certo, também viro moda, poso virar uma coisa descartável pela mídia” (RAP NACIONAL, 2012, p. 56).

O vídeo que acompanha o rap “Vida Loka parte II” foi lançado no ano de 2007 e produzido por Gabriel Braga para Paralelo Filmes, sob direção de Mano Brown e Kátia Lund⁸ e está disponível no canal Racionais no Youtube: Racionais TV⁹. Porém, o rap foi lançado em 2002 no segundo disco que faz parte do álbum *Nada como um Dia após o Outro Dia*, lançado pela gravadora Cosa Nostra Fonográfica¹⁰ (o primeiro disco chama-se *Chora agora*, e o segundo, *Rí depois*). O roteiro do vídeo, assim como a narrativa da letra, aborda a questão da inserção na vida do crime do jovem negro e de baixa renda, com proeminente teor crítico. Devido à grande aproximação com a realidade social exposta, pode ser interpretado erroneamente como apologia ao crime suscitando interpretações distorcidas ou superficiais¹¹, motivada em grande parte pela mídia, de acordo com Rocha; Domenich e Casseano (2001, p. 91): “por vários anos, muitos veículos de comunicação discriminaram o hip-hop por associá-lo à violência”.

A configuração sonora do rap que se constitui a partir da temática abordada pode causar um incômodo, menos musical do que ideológico, pois a criminalidade ainda é discutida apenas como um fenômeno ameaçador à sociedade. Tal fenômeno pode ser analisado como um efeito da reificação exercida pela indústria cultural sobre a sociedade, cuja manipulação só beneficiaria os indivíduos competentes e consumidores e ignoraria as reais motivações que convergiram na violência urbana. O indivíduo envolvido com o crime seria interpretado apenas como uma causa. Na perspectiva de Adorno, aquele que não se enquadrasse nessas categorias, seria considerado *outsider*: “quem tem frio e fome, sobretudo quando já teve boas perspectivas, está marcado” (ADORNO, 2006, p. 124).

⁸ Informações extraídas do blog disponível em:

<http://gabrielbragaproducoes.blogspot.com.br/2008/11/video-clip-raionais-mcs-vidaloka-parte.html>. Acessado em: 06/05/2014.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fu5kcgz73TY>. Acessado dia 04/05/2014.

¹⁰ De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/racionais-mcs/discografia>. Acessado em: 06/05/2014.

¹¹ Em contrapartida, Garcia argumentou em sua análise sobre “Diário de um detento” – outro rap do Racionais MC’s – que a originalidade atribuída ao tema referente ao cotidiano de um presidiário, foi reconhecida por muitos por ser considerada como “um ponto de vista que a grande mídia não *repercut*e, no jargão do meio, e o Estado historicamente considera ou perigoso ou desprezível; na dúvida, algo digno de ser silenciado” (GARCIA, 2007, p. 186-7).

Adorno já havia analisado no final da década de 60, a precária posição do indivíduo que se encontrava excluído do sistema capitalista: “no liberalismo, o pobre era tido como preguiçoso, hoje ele é automaticamente suspeito” (ADORNO, 2006, p. 124). Para Adorno, o que se desenvolvia naquela época era “uma espécie de Estado de bem-estar social em grande escala” (ADORNO, 2006, p. 124). No entanto esse “Estado de bem-estar social” fazia com que a sociedade para mantê-lo, criasse uma “mentalidade de conformismo”. Nesse caso, poderia se pensar em um conformismo que afastava os indivíduos do que pudesse ameaçar sua segurança. O filósofo aprofundou ainda mais sua análise ao relacionar a desvalorização do sujeito à manutenção do bem-estar das camadas dominantes, ao se referir ao genocídio contra judeus nos campos de concentração de Auschwitz: “o lugar de quem não é objeto da assistência externa de ninguém é o campo de concentração, ou pelo menos, o inferno do trabalho mais humilde e dos *slums*¹²” (ADORNO, 2006, p. 124). Embora o autor tenha se referido a um outro contexto histórico, diferente do que ocorreu na história brasileira, suas ideias acerca da dominação das massas oprimidas e perseguidas por questões ideológicas e raciais, podem iluminar, em certa medida, a reflexão das práticas discriminatórias efetuadas contra negros no Brasil desde a escravidão no Brasil-colônia.

Nesse sentido, para analisar o aspecto crítico do rap “Vida Loka parte II”, é importante compreender as razões pelas quais as temáticas relacionadas ao crime e à morte violenta suscitam incômodo no ato da recepção em indivíduos desacostumados a tal conteúdo, por ameaçarem esse conformismo da classe burguesa que o autor analisou como uma “ligação interna das classes e dos indivíduos com o sistema” (ADORNO, 2006, p. 124). O incômodo provindo da ameaça à estabilidade desse mundo administrado também seria consequência da “necessidade retroativa”, outro aparelho empregado pela indústria cultural, cujo “círculo de manipulação” disseminaria “bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO, 2006, p. 100). Os indivíduos, sob o domínio dessa lógica de manipulação, se empenhariam na tarefa de adquirir e proteger seus bens

¹² Favela, cortiço, barraco.

materiais. Qualquer ameaça à segurança e estabilidade desses bens pode ser aterrorizante para esse indivíduo.

No entanto, para aqueles indivíduos oprimidos que participam dessa realidade brutal cotidiana, os assuntos voltados à barbárie social a que são submetidos, vinculam-se intimamente a seus dramas subjetivos, históricos e sociais. De modo geral, o conteúdo ideológico das narrativas de rap, na argumentação de Garcia, “pressupõe a comunicação de experiências concretamente vividas pela comunidade ou pela classe social do *rapper*” (GARCIA, 2007, p. 180). O núcleo duro do conteúdo crítico do rap se configuraria desses dramas sociais que acometem as populações pobres e negras como a divisão de classes, vulnerabilidade social, discriminação racial e exclusão social que desencadeiam a violência e a opressão. A relação histórica entre o sujeito negro e a sociedade do qual faz parte conceberia a matéria-prima do conteúdo estético do rap. O núcleo duro implicaria em uma relação ambígua com as formas padronizadas do mercado musical atual, cuja massificação de seus produtos comprometeria o juízo de gosto ou valor artístico do receptor, reificando desse modo, sua escuta. Conforme o pensamento de Adorno, a consciência musical das massas foi cooptada a tal ponto pela indústria cultural, que já não consegue

decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida. (ADORNO, 1980, p. 165-166).

Se de acordo com as palavras de Adorno, “a música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências” (ADORNO, 1980, p. 166), o rap “Vida Loka parte II”, poderia trazer à luz esses medos introjetados no sujeito. O medo que o sujeito sentiria da própria sociedade ao ser posicionado no “coração da ação” por meio da narrativa, conforme argumentou Béthune: “o rapper não fala *da* realidade, ele fala *na* realidade e, colocando-se no coração da ação, ele transforma fortemente sua fisionomia” (BÉTHUNE, 2003, p. 59).

Em determinados momentos da narrativa do rap “Vida Loka parte II”, surge a temática do consumo associado à felicidade, que num viés adorniano,

poderia ser compreendido como efeito derivado da necessidade saciada pelo fetichismo¹³ do consumo, particularmente de objetos de alto valor, que seduz e torna os jovens das camadas baixas mais vulneráveis à cooptação exercida pela indústria cultural por meio da publicidade massificadora. O fenômeno da promessa de sucesso e auto realização oferecidos pela via do consumo e promovidos pela publicidade foi abordado por Adorno como um problema relacionado à manipulação das massas: “hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos” (ADORNO, 2006, p. 110).

A cooptação da consciência¹⁴ do jovem pobre e negro, pela publicidade, o torna vulnerável ao assédio da criminalidade que se oferece como via de acesso fácil e rápido aos bens de consumo almeçados. Essa é a temática principal abordada no videoclipe vinculado ao rap “Vida Loka parte II”, que revela a atração exercida pelo consumo sobre o jovem oprimido e morador da periferia¹⁵. Todo o conteúdo artístico problematiza, de forma objetiva, a relação entre a violência e o crime, abordando esta relação como uma forma de reparação dos danos morais e psicológicos causados nas massas oprimidas, especificamente nos jovens negros e pobres.

Mano Brown narra os fatos numa perspectiva própria ao gênero épico, embora em alguns trechos, mude de foco dentro da narrativa, passando a assumir o gênero lírico¹⁶. Alterna seu foco dentro da canção e transita entre essas duas formas de olhar a situação que o envolve, narrando de fora e de dentro, uma história da qual também faz parte. Suas observações dizem respeito ao cotidiano vivido por ele e

¹³ De acordo com o *Dicionário do Pensamento Marxista*, o fetichismo se trata de “uma síndrome, que impregna a produção capitalista” (BOTTOMORE, 2001, p.149).

¹⁴ É importante considerar que Adorno se referia a uma época anterior à composição da obra analisada e a outro contexto histórico-social. No entanto, verifica-se com maior frequência a atualidade de seu pensamento com relação aos efeitos da indústria cultural que cada vez mais propicia o “controle da consciência individual” (ADORNO, 2006, p. 100).

¹⁵ A narrativa interpretada por Mano Brown se volta para os “manos” que sofreram diversas formas de privação ou que nunca possuíram nada, cuja “inveja da vida dos ricos, dos bairros burgueses, dos privilegiados, é inevitável” conforme escreveu Kehl (2000, p. 234).

¹⁶ Esses gêneros são classificações dadas a obras literárias de acordo com seus traços estilísticos, e surgiram na Grécia antiga: o épico, o lírico e o dramático. O gênero lírico, muito utilizado em canções, está relacionado com o estado da alma e vivências intensas, e trata “essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas” conforme analisa Rosenfeld (2000); ou seja, a lírica se configura a partir de um sentimento, sendo apenas “a expressão de um estado emocional e não a narração”. Já o gênero épico é mais objetivo e possui um narrador que se encontra apartado do fato narrado. Apartado no sentido de enxergar a situação de fora, porém “está sempre presente através do ato de narrar” (ROSENFELD, 2000, p. 24).

muitos manos, pois além da função de narrador, também participa da história como peça constituinte do enredo.

Analisando esteticamente o rap “Vida Loka parte II”

As características musicais e sonoras presentes no rap “Vida Loka parte II” que serão analisadas neste capítulo, se referem à base musical configurada a partir de recursos digitais e samplings¹⁷, que reproduzem no plano sonoro o ambiente de tensão sugerido na letra. O plano musical do rap possui a mesma relevância para a presente análise quanto sua dimensão crítico-social, pois sua configuração estética é concebida a partir da sua dimensão política. Desse modo, o DJ interpretaria sonoramente os conflitos narrados na letra, por meio de uma configuração estética que aproxime o receptor da realidade social narrada. Apesar da importância do aspecto social associado ao rap, busca-se enfatizar neste artigo os seus aspectos estéticos, considerando-os como parte essencial e tão importante quanto seu posicionamento político. De acordo com a argumentação de Hollanda, em entrevista concedida à Revista Cult:

é importante que estudos acadêmicos também passem a abordar as manifestações culturais da periferia pelo viés estético. ‘A grande maioria dos trabalhos ainda tem caráter externo, isto é, interpretam pelo viés sociológico ou antropológico, tratando a periferia como uma tribo exótica ou um mundo à parte’¹⁸.

No caso do rap “Vida Loka parte II”, todos os campos – visual, narrativo e musical – constituem importante material para análise no âmbito da crítica social a partir do viés estético.

Quanto ao tipo de escuta massificada, Adorno a analisou como sendo um efeito da síntese musical pautada por uma “unidade da aparência” que por sua vez traz em si “elementos particulares de felicidade” (ADORNO, 1980, p. 167). Esses elementos de felicidade suprimiriam os “impulsos produtivos que se opõem às

¹⁷ Apropriação de materiais previamente gravados, normalmente sem observar direitos autorais prescritos por lei, de acordo com Rocha; Domenich; Casseano (2001).

¹⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque. Em entrevista à revista Cult. Ano 16, nº 183. p. 40.

convenções” (ADORNO, 1980, p. 168), e substituiriam, desse modo, “o encanto, a subjetividade e a profanação – os velhos adversários da alienação coisificante” (ADORNO, 1980, p. 168). Tais convenções a que se referiu Adorno equivaleriam à zona de conforto que não ameaça a “autoridade ditatorial do sucesso comercial”. Sua análise lança luz sobre a alienação observada nas canções de mercado da atualidade que fazem dessa característica sua principal estratégia mercadológica por meio de clichês e padrões previamente bem sucedidos.

Longe dos apelos sonoros que proporcionam essa felicidade alienada, a base musical do rap “Vida Loka parte II” se configura da montagem de fragmentos rítmicos e motivos melódicos por recursos tecnológicos como sampler e softwares que recriam uma unidade sonora. A base é composta de poucos elementos, entre eles um intervalo musical feito ao piano cuja repetição o aproxima da estética minimalista. A harmonia é executada por um baixo, trompete e piano. O ritmo também se configura apenas por bumbo e caixa, deixando à mostra grandes pausas entre as batidas. Essas lacunas no ritmo destoam da estética empregada na música comercial, que é totalmente preenchida por ritmo e melodia. Os vazios do silêncio a que se referiu Adorno poderiam ser compreendidos como medo e angústia, que seriam anestesiados pela exposição constante a algo que distraia a consciência. A base do rap “Vida Loka parte II” faz uso desses vazios para evidenciar a problematização da narrativa, ao invés de encobri-la com adereços sonoros e estéticos. Os tempos de silêncio acentuam o clima sinistro e ressaltam o cenário relatado.

A estrutura musical se configura por um motivo melódico de caráter melancólico, que circula ao longo de toda a execução e é executado pelo trompete, fazendo um contraponto com o piano que por sua vez, se mantém restrito às três notas por toda a música. O motivo melódico foi extraído da música *Theme from Kiss of Blood*¹⁹, da banda Button Down Brass que faz parte do LP *Firedog!* de 1976, com participação do trompetista Ray Davies²⁰. A célula melódica sampleada se apresenta

¹⁹ A música *Theme from Kiss of Blood* pode ser ouvida no Youtube, no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=nod3Gx3c3Kw>. O referido motivo se inicia em 0:23 no vídeo. Acessado em: 06/05/2014.

²⁰ Fonte: <http://www.discogs.com/artist/58691-Button-Down-Brass-The>. Acessado em 07/05/2014.

no 7º compasso em anacruse e continua nos 8º e 9º compassos da introdução. Esse motivo melódico se repete no início da primeira frase do tema da música.

A seguir, a transcrição dos motivos melódicos:

A frase do trompete é composta pelo modo frígio²¹ que se inicia com um intervalo²² de segunda menor: ré sustenido e mi. É interessante ressaltar que Adorno já havia se referido ao intervalo de segunda menor como “a dissonância mais aguda” (ADORNO, 2009, p. 72), ao criticar a banalização de sua utilização nas composições dodecafônicas. Para o filósofo, “as dissonâncias surgiram como expressões de tensão, de contradição e de dor. Sedimentaram-se e converteram-se em ‘material’” (ADORNO, 2009, p. 72). Nessa perspectiva, pode se supor que seu emprego atribuiu ao arranjo da base um caráter melancólico intrínseco ao modo frígio²³ e de introspecção aliado à monotonia provocada pela repetição dos motivos melódicos (tanto o do piano como o do trompete). O motivo melódico e demais elementos presentes nessa estrutura sonora foram equilibradamente situados na mixagem de maneira destacada da fala, dando-lhe suporte.

A estrutura sonora que foi montada a partir dessa frase melódica sustenta a dramaticidade da narrativa, que por sua vez diverge esteticamente das músicas de

²¹ Modo é a maneira como os tons e semitons se distribuem entre os graus da escala. Tomando-se por tônica cada uma das sete notas, a partir do ré: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó – e usando-se apenas notas naturais, constroem-se sete escalas, cada uma das quais pertence a um modo diferente. Fonte: LACERDA, s/d, p, 101.

²² Intervalo é a relação da diferença entre dois sons ou a distância entre eles.

²³ Segundo Wisnik, “essas variações na posição dos semitons davam aos modos as suas nuances particulares, pois elas destacavam diferentemente os sons componentes da escala, traçando o padrão característico das suas virtuais melodias” (WISNIK, 1989, p. 136).

mercado, no que se refere à temática abordada e ao arranjo que propõe uma atmosfera soturna. De acordo com Adorno, o receptor reagiria a uma sonoridade que lhe soa estranha por não pertencer à totalidade de suas referências musicais impostas pela indústria cultural: “o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (ADORNO, 2006, p. 103).

O rap se diferencia esteticamente do âmbito da canção de mercado em vários aspectos, a começar pela ausência de melodia na letra interpretada e pela concepção dos arranjos que independem de músicos ou instrumentos. Tais características estéticas atraem para si críticas e interpretações equivocadas que excluem o rap até mesmo da categoria de música²⁴.

Como o rap apresenta traços de mercadoria e emprega elementos da indústria cultural em suas produções, foi analisado por Duarte como um “constructo estético-social”. Esse termo se refere à junção entre obra de arte, mercadoria musical e arte leve, como uma maneira de analisar esse fenômeno artístico e popular à luz da “teoria crítica da indústria cultural” (DUARTE, 2007, p. 240). Embora demonstrem pontos discordantes, as ideias de Adorno podem fornecer sustentação teórica para auxiliar na compreensão do aspecto de ruptura intrínseco ao rap. Tal proposta de analisar os aspectos musicais do rap “Vida Loka parte II” à luz de Adorno, se justifica pelo fato de que uma manifestação artística tão relevante esteticamente não poderia ser ignorada da discussão da teoria crítica voltada apenas às artes eruditas, simplesmente por pertencer ao âmbito popular. Conforme argumentou Amaral, o rap envolve uma estética capaz de produzir uma “ruptura de campo” no plano da

²⁴ Conforme afirmação do maestro Júlio Medaglia e do escritor Marcelo Mirisola, respeitado pela crítica especializada em literatura brasileira. De acordo com Toni C., o referido escritor escreveu no portal da internet AOL uma crítica raivosa contra o rap, onde lançou a pergunta: “Quem disse pro Mano Brown que ele faz música? Será que não basta aguentar a cara feia desses sujeitos, andar de ônibus com eles e ser assaltado na esquina da Faria Lima com a Rebouças? Além disso tudo, ainda tenho que ouvir RAP e chamar de música?” (C., TONI, 2006, p. 160). A crítica de Mirisola demonstra, de modo geral, o desconhecimento da mídia com relação ao rap, como também faz uma relação distorcida entre a realidade social dos jovens negros envolvidos no movimento e na criminalidade. Tal afirmação foi contestada por Toni C. que comparou o parecer do escritor aos comentários tendenciosos e distorcidos dos apresentadores vinculados à imprensa sensacionalista que “gritam com toda força que bandido bom é bandido morto. (...) Sem bandido, sem emprego. Vocês estimulam o que fingem combater” (C., TONI, 2006, p. 162).

cultura (AMARAL, 2011, p. 598), pois se trata de uma cultura juvenil de protesto dotada de “forte ressonância da diáspora afro-americana e afro-indígena-brasileira” (AMARAL, 2011, p. 594), amplamente referenciada pelos *rappers*.

Adorno argumentava que todas as manifestações da indústria cultural, ao aprimorar a técnica buscariam o ideal que “reduz a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana” (ADORNO, 2006, p. 106). Essa “redução da tensão” promovida pela indústria cultural segue ao contrário do aspecto ideológico do rap “Vida Loka parte II”, que se configura exatamente da tensão gerada pelo cotidiano marcado por várias formas de opressão e violência. A indústria cultural utilizaria os recursos estéticos tendenciosamente direcionando-os para a diversão, objetivando lucro nas vendas dos seus produtos musicais. Por meio da mecanização, passou a controlar o indivíduo em seus momentos de lazer, definindo inclusive o que origina sua felicidade, por meio da “fabricação das mercadorias destinadas à diversão” (ADORNO, 2006, p.113). Essas mercadorias musicais são concebidas a fim de fazer com que os receptores “se aferrem com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência” (ADORNO, 2009, p. 18). Adorno interpretava a música para entretenimento como uma arte que exercia um efeito danoso à subjetividade do receptor: “ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem de expressão, para a incapacidade de comunicação” (ADORNO, 1980, p. 166). O ouvinte seria desobrigado da tarefa de refletir sobre suas próprias escolhas e se converteria em “simples comprador e consumidor passivo” (ADORNO, 1980, p. 168).

Para o filósofo, o caráter fetichista da música de massas atingia até mesmo algumas produções mais avançadas e críticas da vanguarda que incorporavam à composição “aparatos cênicos que empregam incansavelmente toda a sorte de máquinas e têm inclusive a tendência de assimilar-se à própria máquina” (ADORNO, 2009, p. 61), referindo-se à “época técnica”. De modo contrário, o rapper ou DJ utiliza a técnica e a tecnologia na produção e na interpretação do rap, assimilando a máquina ao transformar pick-ups e microfones em uma extensão de seu próprio corpo.

Para Adorno, “a tradução estereotipada de tudo, até mesmo do que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica supera em vigor e valor todo verdadeiro estilo” (ADORNO, 2006, p. 105). Essa argumentação realmente se contrapõe aos meios de produção do rap, cuja reprodutibilidade demanda unicamente recursos eletrônicos. No entanto, quando o autor afirma que o estilo seria suprimido pela reprodutibilidade, tal ideia é contraposta pelo conteúdo artístico do rap, cuja originalidade de seu estilo provém da utilização dos recursos eletrônicos empregados em sua produção e reprodução.

Conforme observou Béthune ao se referir ao artigo “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936) de Walter Benjamin, a função das técnicas de reprodução em massa sobre a arte possibilitaria, numa linha anunciada pelo filósofo, uma produção de “formas originais de arte” (BÉTHUNE, 2003). Sob essa perspectiva, Béthune ponderou sobre a hipótese de que o hip-hop tivesse surgido nesse movimento evolutivo ao empregar os recursos mecânicos ou eletrônicos transformando-se em uma arte inovadora. Os avanços tecnológico-musicais que ocorreram no século XX, principalmente nos EUA, foram essenciais para o surgimento do hip-hop, e conseqüentemente, do rap. Tais avanços foram impulsionados pelos compositores pós-minimalistas, por meio de aparatos como “amostragem digital, interface MIDI para computadores e sintetizadores, programas de música para computador, conexões interativas da internet”, que segundo Ross (2009, p. 546-547), estabeleceram uma “mudança na técnica”. Sem esses avanços tecnológicos, provavelmente o hip-hop não tivesse surgido, ou então pudesse ter adquirido outra estrutura musical.

O vídeo-clipe e a letra

O vídeo-clipe que acompanha o rap “Vida Loka parte II” tem a duração de 8 minutos e 30 segundos e fornece imagens que possibilitam outro ângulo de percepção da temática abordada. As cenas descritas são acompanhadas da minutagem citada entre parênteses. Foram selecionados alguns trechos da letra, com relevância, dentro da narrativa. O vídeo-clipe se inicia com uma cena mostrando três

meninos conversando com dois rapazes envolvidos com o crime, em uma favela localizada em São Paulo, no ano de 1983 (0:15'). Na conversa, os meninos são ridicularizados pelos rapazes, que ostentam roupas caras e da moda, por serem pobres e por usarem vestimentas simples. Os rapazes mais velhos tentam seduzir os meninos argumentando que eles precisam vestir aquelas mesmas roupas caras e tênis da moda, para serem notados. Os dois rapazes portam um potente aparelho de som de toca-fitas. Um dos meninos dança ao som do rádio (0:13'), enquanto o outro exibe um olhar de desconfiança sobre aquela situação; o terceiro observa a cena, assumindo uma postura distante. Um dos rapazes diz para os meninos:

Tá vendo aí? Ó como cês anda? Tudo sujo, co'as canela tudo cinzenta, a lá! Ocêis num rouba, num tem pôrra nenhuma. Mais tarde nós vâmo no baile. Desse jeito aí, ocêis nem entra. Desse jeito aí, nem cachorro vai olhar pra ocêis. Olha só, presta atenção, presta atenção (apontando para o seu tênis): ocêis nunca vão ter um desse aqui. Conhece o All Star né? (...) Tem que acordar, tem que acordar.

O primeiro menino olha com atenção e interesse para o tênis *All Star* de um dos rapazes (0:41'). Este, por sua vez, pede para um fotógrafo que passava pelo local (0:48'), tirar uma foto do grupo e sinaliza com um gesto que tem dinheiro para pagar pelo serviço. Todos fazem uma pose para o fotógrafo bastante significativa – os meninos e os rapazes. Na foto (0:59'), os dois rapazes e o primeiro menino exibem gestos que transmitem confiança e altivez; já o segundo menino mantém o olhar timidamente desconfiado; e o terceiro continua com a mesma expressão aparentemente impassível, típica de um observador. Os dois rapazes falam para os meninos: “Tá vendo aí como é que é? Com nós, ocêis tá sempre de foto bonitinha (risada). Acorda pra vida!”. Enquanto os meninos se despedem dos rapazes, a mãe de um deles se aproxima e lhes chama a atenção ao perceber o assédio dos maiores. Neste momento do vídeo, o terceiro menino, que até então observava os acontecimentos, desaparece da história. A cena se encerra mostrando os dois rapazes indo embora enquanto a câmera focaliza o tênis *All Star* (1:18). O mesmo ocorre quando os meninos vão embora, porém a câmera filma os pés negros dos meninos, que calçam chinelos gastos e tênis kichute velhos, caminhando na terra batida da favela.

Na cena seguinte (1:42'), aparece o primeiro menino diante de uma loja de sapatos mostrando com entusiasmo para o segundo, o *All Star* exposto na vitrine. Enquanto admiram e cotejam o tênis, o primeiro menino pergunta o preço para a vendedora. Esta por sua vez os ignora por deduzir que não possuíam dinheiro para comprá-lo ou que poderiam roubá-lo. A vendedora se dirige para o interior da loja, enquanto o primeiro menino a observa com expressão de frieza e uma raiva implícita (1:59'). Em seguida, surge o segurança da loja que enxota os meninos com indiferença, como se causassem alguma ameaça para o estabelecimento. O primeiro menino sai olhando para trás, resmungando e olhando para o segurança com certo receio, enquanto o segundo não contesta a atitude discriminatória que haviam acabado de sofrer e não olha pra trás. Após o término desta cena, inicia-se a execução do rap.

O cenário do vídeo muda e a cena mostra uma reunião de amigos à noite no Capão Redondo (2:11'), junto aos seus carros e motos, no ano de 2004. Vinte e um anos após aquele encontro entre os três meninos e os dois rapazes no mesmo bairro, onde teve início essa história. Na cena, vários jovens se saúdam e celebram a vida, quando um deles diz: "firmeza total, mais um ano se passando aí, graças a Deus a gente tá com saúde aí, muita coletividade na quebrada, dinheiro no bolso, sem miséria e é nós". A cena encerra e a base do rap inicia-se com a introdução sampleada da música instrumental *Theme from Kiss of Blood* (2:22'). Na cena seguinte aparece Mano Brown ao lado de Ice Blue e outro companheiro, à noite, na estrada de Itapeirica da Serra, onde se inicia a interpretação da letra (2:30'): "Tudo, tudo, tudo vai, tudo é fase irmão, logo mais vamo arreventá no mundão. De cordão de elite, 18 quilates, põe no pulso, logo *Breitling*, que tal? Tá bom? De lupa *Bausch & Lomb*, bombeta branco e vinho²⁵, champanhe para o ar, que é pra abrir nossos caminhos".

A posição de Mano Brown muda de lugar no vídeo várias vezes e as imagens alternam-se entre cenas noturnas no bairro do Capão Redondo e cenas do cotidiano da própria comunidade da qual faz parte, também, como personagem da história que está narrando. O narrador, no caso, Mano Brown, às vezes aparece

²⁵ O *rapper* se refere a artigos de luxo, como relógio (*Breitling*), óculos (*Bausch & Lomb*) e bonés de marcas caras (bombeta).

sozinho, às vezes com seus companheiros da favela. Cercado de amigos que brindam com taças de champanhe em meio à favela, ele diz (2:48): “pobre é o diabo e eu odeio ostentação, pode rir, pode rir, mas não desacredita não desacredita não; é só questão de tempo, o fim do sofrimento, um brinde pros guerreiro, zé povinho²⁶, eu lamento”. Em outra situação, aparece a imagem de alguém observando por um binóculo, o movimento e as casas na favela. Logo após, aparece Mano Brown em um orelhão (3:09’) com outro rapaz, observando disfarçadamente dois homens que passavam em uma moto numa postura suspeita, enquanto a letra diz: “eu durmo pronto pra guerra e eu não era assim, eu tenho ódio e sei o que é mal pra mim, fazer o que se é assim, vida loka cabulosa, o cheiro é de pólvora, eu prefiro rosas”.

Mais uma vez o cenário muda (3:18’) e Mano Brown reaparece em um lugar ao ar livre, com um chão gramado envolto por árvores e em seguida no mesmo local, aparece um casal aparentemente feliz com dois filhos, todos usando roupas brancas. Durante essa cena, Mano Brown diz: “eu que, eu que sempre quis um lugar, gramado e limpo assim, verde como o mar, cercas brancas, uma seringueira com balança, disbincando pipa, cercado de criança”. Em seguida, a cena volta para a estrada de Itapequerica da Serra à noite (3:29’), onde aparece Ice Blue chamando a atenção de Mano Brown, como se o companheiro estivesse sonhando: “How...how Brown, acorda sangue bom, aqui é Capão Redondo, tru, não pokemón. Zona sul é o invés, é stress concentrado, um coração ferido, por metro quadrado²⁷”.

A próxima cena ocorre em um lugar próximo a um lago, onde aparece Mano Brown ao lado de alguns amigos e carros antigos e imponentes (3:40’), que se pergunta: “quanto mais tempo eu vou resistir, pior que eu já vi meu lado bom na UTI, meu anjo do perdão foi bom mas tá fraco, culpa dos imundo, dos espírito opaco”. Ainda nessa ambientação, Mano Brown questiona os companheiros que se rendem à cobiça pelo dinheiro: “eu queria ter pra testar e ver um malote, com glória,

²⁶ Zé povinho é “aquele que promete e que não faz. Pessoa com pouca atitude ou de atitude duvidosa. Aquele que joga contra os valores e pessoas do movimento” (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p. 147).

²⁷ Segundo matéria publicada no jornal *Folha de São Paulo* no dia 2 de novembro de 2012, “Capão Redondo e Campo Limpo estão entre os bairros da cidade de São Paulo com mais homicídios dolosos (intencionais) na cidade neste ano”. Vale lembrar que o rap “Vida Loka parte II” narra o cotidiano da periferia, especificamente Capão Redondo, São Paulo – berço dos Racionais MC’s

fama, embrulhada em pacote, se é isso que cês qué, vem pegar, vou jogar num rio de merda e ver vários pular”.

Uma frase se destaca em meio à uma cena na sala de uma casa aparentemente modesta com seus amigos tomando champanhe (4:16’): “imagina nós de Audi ou de Citröen, indo aqui, indo ali, só pam, de vai e vem”. No meio dessa frase a cena muda e Mano Brown reaparece dentro de um carro com dois amigos, à noite (4:26’), dizendo: “no Capão, no Apurá, vô colá, na pedreira do São Bento, na Fundão, no pião, sexta-feira”. De repente, ocorre uma interrupção brusca no rap, seguida de uma abordagem policial²⁸ (4:33’). Aparece Mano Brown e mais dois amigos em um carro quando surgem luzes de sirene, barulho de motor e um policial gritando “pára, pára” em tom de voz alterado.

A cena retorna para o cenário com um lago onde Mano Brown aparece com os amigos e os carros antigos, dizendo (4:40’): “de teto solar o luar representa, ouvindo Cassiano²⁹ ah, os gambé não güenta”. Em outra cena, ele aparece na favela ao lado de muitos companheiros, onde todos erguem as mãos fazendo um gesto peculiar do movimento hip-hop, e diz: “é mais se não der, nego, que que tem? O importante é nós aqui junto ano que vem”. Na sequência, Mano Brown sai de cena ficando apenas sua voz. Aparece (4:52’) um rapaz numa prisão olhando em um monóculo³⁰, a foto que havia tirado na adolescência junto dos meninos e dos rapazes ligados ao crime há aproximadamente duas décadas. Enquanto segue a cena do rapaz na cadeia, Mano Brown diz: “quanto cê paga pra ver sua mãe agora e nunca

²⁸ A tensa relação entre o jovem da periferia e a polícia foi analisada pelas autoras Maria Cecília Cortez C. de Souza e Paula Nascimento da Silva no capítulo “Juventude, consumismo e preconceito”, do livro *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Conforme as autoras, quando o jovem “pobre é considerado perigoso, o papel da polícia passa a ser o de reprimi-lo e não o de protegê-lo” (SOUZA; SILVA, 2011, p. 137).

²⁹ De acordo com o *Dicionário Cravo Albin*, Cassiano, “ao lado de Tim Maia, Carlos Dafé, Banda Black Rio, Gérson King Combo e Hyldon, foi um dos precursores da soul music no Brasil. Influenciado tanto pela música negra norte-americana, particularmente Stevie Wonder e Ottis Redding, quanto por Lupicínio Rodrigues”. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/cassiano/dados-artisticos>. Acessado em: 08 mai. 2014. Cassiano também é uma importante referência na produção artística de Mano Brown, conforme afirmou ao falar de seu projeto com outros *rappers* brasileiros intitulado Boogie Naípe: “é um lance disco funk, soul, com as influências que a gente tem do RAP. É um lance mais raiz, mais inspirado no Cassiano, no Jorge Ben, no Marvin, tudo coisa feita nos últimos quatro anos” (REVISTA RAP NACIONAL, 2012, p. 46).

³⁰ Objeto da década de 70 usado como um binóculo, para ver pequenas fotos em negativo, posicionando-o contra a luz.

mais ver seu pivete ir embora. Dá a casa, dá o carro, uma glock³¹, e uma FAL³², sobe cego de joelho, mil e cem degraus”. Na próxima cena, reaparece o rapaz preso olhando para sua mãe e seu filho indo embora depois de mais um dia de visita ao cárcere.

Mano Brown retorna à história como narrador em outro plano (5:16’), novamente sozinho, à noite, porém com uma cruz em neon ao fundo, sinalizando ser uma igreja. Ele faz referência ao julgamento moral que a sociedade impõe ao jovem “vida loka”, recorrendo a personagens bíblicos para ilustrar tal fenômeno: “enquanto Zé Povinho apedrejava a cruz e o canalha fardado cuspiu em Jesus³³, aos 45 do segundo arrependido salvo e perdoado é, Dimas, o bandido”. O bandido perdoado, no caso o Dimas³⁴, é referenciado como o (5:30’) “primeiro Vida Loka da história”, e teve direito ao perdão. O personagem bíblico Dimas possui um sentido simbólico bastante significativo dentro do enredo da letra, pois seus crimes, embora tivessem sido condenados pela sociedade, foram perdoados por Jesus – que também estava sendo punido e se encontrava em condição de igualdade com o bandido.

Pelas ruas da favela, surge um grande grupo de jovens caminhando juntos (5:37’), tendo à frente Mano Brown cantando o refrão seguido de seus irmãos de fé: “e meus guerrero de fé quero ouví, quero ouví; e meus guerrero de fé quero ouví, irmão. Programado pra morre nós é, certo é, certo é crer no que der”.

Novamente muda a cena e aparece uma família bem simples (5:50’) formada por um pai e dois filhos trocando presentes de natal. Mano Brown se posiciona na porta da sala, enquanto diz: “não é questão de luxo, não é questão de cor, é questão de fartura, alega o sofredor. Não é questão de preza, nego, a ideia é essa, miséria traz tristeza, e vice-versa”.

³¹ Pistola da marca Glock – empresa austríaca fabricante de armas e objetos de cutelaria.

³² Sigla para Fuzil Automático Leve, usado e produzido para fins militares. Fonte: Site da Empresa IMBEL – Indústria de Material Bélico do Brasil. Disponível em: <http://www.imbel.gov.br/index.php/pt/sample-content-mainmenu-58/armamentos/fuzis/fal>. Acessado em: 08 mai. 2014.

³³ É recorrente a referência a Deus nas letras dos Racionais MC’s, que segundo Kehl, simboliza, menos a religião, e mais a lei que “tem a função de conferir valor à vida” (KEHL, 2000, p.224).

³⁴ Dimas foi um dos bandidos crucificados ao lado de Cristo – que se arrependeu antes da sua morte, dizendo-lhe: “Jesus, lembra-te de mim quando vieres no teu reino. Jesus lhe respondeu: Em verdade te digo que hoje estará comigo no paraíso” (BÍBLIA. Lucas, 23.42-43).

Em seguida inicia-se uma cena crucial dentro da narrativa, onde o passado de privação e discriminação racial do menino se cruza com sua juventude inserida na vida do crime culminando em revolta. O menino do início da história que desejou o tênis *All Star* na loja, reaparece já adulto (6:03') em uma loja de roupas esportivas, comprando compulsivamente o que via pela frente, apontando para os artigos que desejava possuir e demonstrando certa agressividade nos gestos. A vendedora da loja se insinua para o homem, atraída talvez, pelo seu poder de compra. No decorrer da cena, ouve-se o seguinte trecho da letra: "inconscientemente vem na minha mente inteira, a loja de tênis, o olhar do parceiro feliz de poder comprar o azul, o vermelho, o balcão, o espelho, o estoque, a modelo, não importa dinheiro, é puta e abre as portas". Enquanto o homem olha com certo desprezo para a vendedora, Mano Brown diz: "preto e dinheiro são palavras rivais, é? Então mostra pra esses cú como é que faz".

Na próxima cena, o mesmo rapaz sai da loja sorrindo (6:27'), junto de seus amigos, carregando muitas sacolas de compras. Ele ri em tom de deboche para o segurança que o observa. Enquanto se desenrola a cena, surge um pastor segurando uma Bíblia e Mano Brown diz: "o seu enterro foi dramático como um blues antigo, mas tinha estilo, me perdoe, de bandido", salientando a morte do personagem principal, desse que acabara de sair da loja, do "vida loka"³⁵. Muda a cena e Mano Brown reaparece (6:45') na favela, sentado em uma escada com um menino sentado ao fundo, dizendo: "às vezes eu acho que todo preto como eu só quer um terreno no mato, só seu, sem luxo, descalço, nadar num riacho, sem fome, pegando as fruta no cacho. Aí truta, é o que eu acho, quero também, mas em São Paulo, Deus é uma nota de 100. Vida loka!"

A execução do rap se encerra e entra em cena um jovem negro segurando uma Bíblia (6:57'). Enquanto esse rapaz caminha pelas ruas do Capão Redondo nas proximidades do metrô, as cenas intercalam-se com as do início, onde apareceram os meninos e os rapazes vinculados ao crime (7:22'). Repete-se também a cena do jovem

³⁵ É importante salientar que apesar do narrador respeitar o amigo, não participava da sua vida criminosa. Conforme a análise feita por Walter Garcia sobre a letra do rap "Diário de um detento", também dos Racionais MC's, o "rapper se identifica, mas não se confunde com o detento, à medida que assume o seu papel, porém mantendo uma distância que é dada por recursos épicos e pela elaboração da linguagem" (GARCIA, 2007, p. 194).

presidiário olhando para a simbólica foto do início da história (7:25'). O final do vídeo mostra como os dois jovens enfrentaram as agruras da realidade social e suas posturas na fase adulta. Um trecho do vídeo mostra que um deles “optou” pela criminalidade e reaparece na prisão (4:58'), e o outro, pela religião (6:59'). Na última cena, aparece um rapaz negro (7:49'), com um caderno, dirigindo-se a uma escola e de repente é abordado por um grupo de jovens aparentemente mais novos, quando um deles diz; “ái tio, vamo colá ali no shopping, trocá uma ideia co as mina alí, fazê um pão, nós dois, pá, co as mina”. O rapaz pára e fica olhando para eles. Talvez o grupo o tenha convidando a praticar um assalto no shopping, mas o final não ficou claro. Tal episódio se fosse encerrado dessa maneira, iria direcionar toda a história para seu início, onde ocorreu a cena da persuasão dos meninos para aderirem ao crime. A repetição poderia ser interpretada como um circuito motivado pelo que Maria Rita Kehl chamou de “crime-consumismo-extermínio” (KEHL, 2000, p. 226).

Como os elementos estéticos do rap “Vida Loka parte II” traduzem a realidade social do jovem negro e morador das periferias

Durante toda a apresentação do vídeo-clipe e execução do rap, a base musical propiciou uma atmosfera sonora sombria que envolvia as imagens relacionadas à criminalidade e à morte. Quando a narrativa do rap se encerra e ficam apenas as imagens deslocando-se entre o passado e o presente, a base musical adquire ênfase e toma para si todo o drama da questão abordada, deixando à mostra, uma sonoridade que traduz o cotidiano das pessoas representadas na unidade artística formada pela imagem, narrativa e música. A configuração estética desse rap buscou traduzir a tensão constante que assola a Zona Sul de São Paulo, tida como uma das mais violentas da cidade. Os elementos envolvidos na trama suscitam uma série de questões que devem ser refletidas sobre a real situação social do jovem “vida loka”.

Em referência ao vídeo, as imagens mostram que o primeiro menino foi o único que se identificou com os rapazes criminosos, demonstrando essa afinidade ao dançar a música deles, além de dar atenção especial ao tênis que usavam. Também foi ele quem se indignou contra o desprezo da vendedora e do segurança da loja. Esse garoto entrou para a vida do crime, foi preso e morto por isso. O desenrolar da trama sugeriu que o dinheiro passou a ser um antídoto que adormecia a dor sentida pelo personagem, quando este, ainda adolescente, teve “consciência de seu desamparo” (KEHL, 2000, p. 225), ao desejar um tênis que não poderia adquirir por meios lícitos. O segundo menino, que se mostrou apático diante das situações de assédio e discriminação racial, conforme sugere o vídeo, buscou uma vida humilde e pacata na vida adulta, se refugiando na religião. Em nenhum momento da trama, tanto como menino ou quanto como adulto, esse sujeito não esboçou nenhuma reação; nem positiva, nem negativa.

Mano Brown assume a postura de narrador ao interpretar a letra, como também de observador das situações descritas na narrativa. A distância estética desaparece em determinados trechos, quando o narrador se funde com a ação transformando o eu narrativo em depositário de anseios compartilhados por seus semelhantes. A posição do narrador dentro do enredo evidencia a estreita relação do sujeito e as subjetividades envolvidas na trama com a sociedade. O eu-lírico, representado por Mano Brown, se mostra como narrador e como sujeito que pertence à realidade social narrada, alternando seu posicionamento na trama em várias ações. Nesse sentido, o conteúdo expressivo e subjetivo da letra tenha se corporificado em material sonoro permeado por um viés crítico-social. A sonoridade soturna concebida a partir da montagem feita com o motivo melódico da música “*Theme From Kiss Of Blood*”, sugere, talvez intencionalmente, o ambiente de violência e derramamento de sangue comum nas comunidades periféricas³⁶. O material artístico intrínseco ao rap “Vida Loka parte II” foi concebido a partir de uma temática que pode suscitar incômodo em indivíduos que pertencem a um mundo cada vez mais

³⁶ As estatísticas cada vez mais evidenciam essa realidade social, conforme dados apresentados sobre a equivalência entre as mortes de brancos e negros, divulgada pelo jornal *Folha de São Paulo* em 23 de novembro de 2012: “entre 2002 e 2010: o número de negros assassinados no país cresceu e o de brancos diminuiu, aumentando em 159% a diferença entre homicídios contra as duas raças”.

administrado. Principalmente se for associada a uma sonoridade lúgubre e a imagens de uma realidade social danificada. Nessa perspectiva, tal configuração estética traduziria o conteúdo de verdade do rap em questão, ao converter-se em uma percepção do mundo pela via musical. Pois como afirmou Schoenberg, “a música não deve enfeitar, mas deve ser verdadeira” (SCHOENBERG *apud* ADORNO, 2009, p. 41).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos*, Ed. Abril Cultural, 1980, pp.165-191.

_____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* / Theodor W. Adorno; Max Horkheimer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. Reimpressão em 2006.

_____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AMARAL, Mônica G. T. do. O rap, o hip-hop e o funk: a “eróptica” da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras. In: *Psicologia USP*. – São Paulo, 2011, 22(3). pp. 593-620.

BÉTHUNE, Christian. *Le Rap: une esthétique hors de la loi*. Paris: Autrement, 2003.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

C., TONI. *Hip-Hop a lápis – o livro*. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi. 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC’s. *Simpósio Internacional do Adolescente*. An. 1 Simp. Internacional do adolescente May.2005.

Disponível em:

<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100010&script=sci_arttext>. Último acesso em: 19 mar. 2015.

DUARTE, Rodrigo. Sobre o Constructo estético-social. *Sofia*, vol. XI, n. 17 e 18, 2007, p. 239-263.

GARCIA, Walter. Diário de um detento: uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (org.) *Lendo música – 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo; Publifolha, 2007. p. 179-216.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Fora do cânone – Dossiê: Dissertações e teses sobre a cultura da periferia ganham espaço, criam polêmicas e passam a explorar o viés estético. *Revista Cult*. Ano 16, nº 183. – setembro de 2013.

KEHL, Maria Rita. A fratria órfã – o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: Maria Rita Kehl (org.) *Função fraterna*. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p 209-244.

LACERDA, Oswaldo. *Compêndio de teoria elementar da música*. 11. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip-hop – a periferia grita*. Editora Fundação Perseu Abramo. 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Editora Perspectiva. 2000.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, Mv; ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. 2005. Editora Objetiva.

SOUZA, Maria Cecília C. C. de; SILVA, Paula Nascimento da. Juventude, consumismo e preconceito. In: AMARAL, Mônica G. T. do. II. SOUZA, Maria Cecília C. C. de (orgs). *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Jundiaí, SP: Paco Editorial; São Paulo: Edusp, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

Revistas

CARAMANTE, André. Os quatro pretos mais perigosos do Brasil. *Revista Rolling Stones*. Nº 86, novembro de 2013. p. 73-81.

MAIEROVITCH, Wálter Fanganiello. Alckmin perde para o PCC. *Carta Capital*, ano XVIII, nº 723, 14 de novembro de 2012, p. 35.

MARTINS, Rodrigo. O crime não descansa. *Carta Capital*, ano XVIII, nº 723, 14 de novembro de 2012, p. 32-33.

TONI C; MANDRAKE. Mano Brown: Mil faces de um homem leal. *Revista Rap nacional*. Outubro-novembro de 2012, nº 6, p. 38-61.

VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. In: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. www.eptic.com.br, Vol. VIII, n. 3, sep – dic. 2006. p. 114-128.

Jornais

FOLHA DE SÃO PAULO. *Cotidiano*. São Paulo, Sexta-feira, 02 nov. 2012, c4.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Cotidiano*. São Paulo, Sexta-feira, 23 nov. 2012, C1.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Cotidiano*. São Paulo, sexta-feira, 30 nov. 2012, C5.

Sites

Dicionário *Cravo Albin da Música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/rationais-mcs/discografia>>. Acessado em: 06 mai. 2014.

DISCOGS. Disponível em: <<http://www.discogs.com/artist/58691-Button-Down-Brass-The>>. Acessado em 07/05/2014.

BRAGA, Gabriel. Video Clip Racionais MC's "Vidaloka Parte 2". Disponível em: <<http://gabrielbragaproducoes.blogspot.com.br/2008/11/video-clip-raionais-mcs-vidaloka-parte.html>>. Acessado em: 28 abr. 2014.

IMBEL. Indústria de Material Bélico do Brasil. Disponível em: <<http://www.imbel.gov.br/index.php/pt/sample-contentmainmenu58/armamentos/fuzis/fal>>. Acessado em: 08 mai. 2014.

Mercado Brasileiro de Música 2012. *Associação Brasileira de Produtores de Disco*. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/downloads/ABPD_Publicacao2013_CB_final.pdf>, p. 3. Acessado em: 02 mai. 2014.

RACIONAIS TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fu5kcgz73TY>>. Acessado em: 04 mai. 2014.

YOUTUBE. Theme From Kiss Of Blood. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nod3Gx3c3Kw>>. Acessado em: 06 mai. 2014.

Documentos sonoros

RACIONAIS MC'S. *Nada como um Dia após o Outro Dia*. Cosa Nostra, 2002. CD.

Entrevista com Hermelino Neder

ANÁJA SOUZA SANTOS*

RESUMO: *A entrevista que segue foi realizada com o compositor Hermelino Neder, que durante fins de 1970 e meados de 1980 participou da chamada Vanguarda Paulista. O músico em questão integrou nesse período o grupo Hermelino e a Football Music, que gravou somente um álbum, intitulado Como Essa Mulher, pelo selo Lira Paulistana em 1984. Hermelino continuou no campo musical, gravou com Luís Pinheiro o disco Cássia Secreta, pelo selo Espaço Musical no ano de 2010. O compositor escreveu trilhas sonoras para filmes como A Dama do Cine Shangai, Perfume de Gardênia, A Hora Mágica e Onde Andará Dulce Veiga?*

PALAVRAS-CHAVE: *Hermelino Neder; Vanguarda Paulista; Lira Paulistana.*

Interview with Hermelino Neder

ABSTRACT: *The following interview was accomplished with the musician Hermelino Neder, which during the late 1970s and mid-1980s took part of the so called Vanguarda Paulista (São Paulo's Avant-Garde). In this period this musician integrated the group Hermelino e a Football Music (Hermelino And The Football Music) that recorded only a single album named Como Essa Mulher (Like This Woman) by the label Lira Paulistana (São Paulo's Lira) in 1984. Hermelino remained in musical scene and recorded with Luis Pinheiro the disc Cássia Secreta (Secret Cassia) by the label Espaço Musical (Musical Space) in 2010. The musician also took part of the production of movies soundtracks as A Dama do Cine Shangai (Cine Shangay's Lady), Perfume de Gardênia (Gardenia Perfume), A Hora Mágica (The Magic Hour) and Onde Andará Dulce Veiga? (Where Will Be Dulce Veiga?)*

KEYWORDS: *Hermelino Neder; Vanguarda Paulista; Lira Paulistana.*

* **Anája Souza Santos** é Pós graduanda em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Franca, com pesquisa na área de Música Popular financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). **E-mail:** anaja.historia@gmail.com

Anája Souza Santos: *Gostaria que você falasse um pouco sobre a época do teatro Lira Paulistana, sobre a produção de música independente que ocorreu em São Paulo em meados da década de 1980 e sobre sua ligação com a chamada Vanguarda Paulista.*

Hermelino Neder: Você sabe, a Vanguarda não chegou a fazer um manifesto. Foi uma coisa restrita à cidade. Não teve um manifesto tropicalista antropofágico, então... Nem sei quem inventou esse nome: Vanguarda Paulista. Minha relação com isso tem muito a ver com o Arrigo. Porque quando eu estudava na ECA¹, vários membros da Vanguarda eram de lá. Vários membros do Premê eram da minha classe: O Claus, Igor Maués, Mário Manga, Marcelo... Do grupo todo, quatro estavam na minha classe. E na minha classe tinha uma menina, chamada Sílvia **Ocougne**, que foi a capitã da Football Music. Ali na nossa classe, então, já tinha o Premeditando e um “lado B”, que era eu e a Sílvia Alcinha. Então a gente se conhecia da ECA. E o Arrigo eu conheci lá [na ECA]. O Arrigo era de uma turma anterior à minha, o Arrigo estudou, se eu não me engano, na turma do **Luiz Tatit** [...]. Outros integrantes do Rumo, como o Hélio Ziskind, e o Pedro Mourão também estudaram na ECA... Então, minha ligação com esse pessoal era de a gente ser colegas de faculdade.

Santos: *A ECA teve um papel fundamental para a formação da Vanguarda Paulista, não é? Ao que parece, tudo começou na ECA.*

Neder: É. Agora, o Arrigo tem uma importância mais fundamental no meu trabalho porque a gente tem uma relação bem legal de trabalho entrecruzada. Por exemplo: fui eu que falei pra ele: “Olha, você sabia que vai ter um festival na cultura?”. E eu era namorado da Vânia Bastos, na época. Eu que a apresentei a ele. E estávamos – a Vânia e eu – na primeira banda dele, que foi a banda que participou do festival universitário da TV Cultura. Então, você vê que curioso... Eu dei esse toque, eu mesmo não me inscrevi no festival. Eu o tinha visto tocar um dia daquele jeito dele, no piano, e eu tinha achado muito bacana aquela música, aí eu dei esse toque. Eu sei que ele compôs uma música com a Regina Porto que também era da ECA, que é a música

¹ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

“Diversões Eletrônicas”, que ganhou o primeiro lugar. Acho que o Premê ganhou o segundo.

No disco *Suspeito*, do Arrigo há algumas composições minhas e dele. Tem “Êxtase”, “Amor Perverso”, “Suspeito”, “Uga-Uga”, e “Tchau Trouxa”.

Santos: “Uga-Uga” ficou bem conhecida na época?

Neder: É, ficou um pouco, sim. Eu me lembro do Arrigo na Xuxa, vestido de Troglodita [risos]. Sabe, de Fred Flintstone? [risos]

Esse foi o disco mais popular do Arrigo. E eu acho que o Arrigo me convidou pra trabalhar com ele nesse disco, porque a música de maior sucesso popular do Arrigo é o “Pô Amar é Importante”, que não é dele, é minha, né?

Essa música, não sei que lugar da parada atingiu... Tinha uma época na década de 80 que os três mercados fonográficos mais importantes do Brasil (em termos de rádio) eram a grande São Paulo, Grande Rio, outras capitais e Interior de São Paulo. E nesse terceiro, o “Pô! Amar é Importante” tocou muito, tocou muito na capital também. Eu cheguei a ligar o rádio e estar tocando. Uma sensação única que eu tive! [risos] Uma vez eu estava indo para Santos e estava tocando no rádio. O Premê estava no nordeste uma época e eles disseram que minha música tocava tanto que eles ficaram com raiva. Disseram que fizeram até um arranjo pra trio elétrico, carnavalesco, da minha música [risos].

Então, você vê, eu dei esse toque pra ele [Arrigo], de participar do festival, aí ele me convidou pra fazer *backing vocal*. A Vania também, pra fazer *backing vocal*... Aí o Arrigo ficou muito famoso, teve uma época que... Nossa! Aí começou esse papo que tinha uma nova música acontecendo em São Paulo e que o Arrigo era um dos líderes. O Itamar nem era conhecido nessa época. Então, a gente nem sabia que o Itamar tinha um trabalho dele. A gente admirava muito o trabalho dele, como ele conseguia tocar aquelas coisas complicadas, dodecafônicas do Arrigo, sem saber ler música, tudo de ouvido, era uma beleza!

Aí quando o Arrigo ficou conhecido teve um projeto, acho que chamava Virada Paulista. E a Regina Person quis fazer um projeto. Ela sacou que estava acontecendo alguma coisa em São Paulo e perguntou pro Arrigo quem ele indicava,

de músicos novos, que estavam aparecendo. E o Arrigo me indicou. Ele conhecia algumas músicas minhas. E aí com um mês eu fiz todos aqueles arranjos do primeiro disco, depois eu mexi, mas era basicamente aquilo, e nós estreamos com a banda que na época era Santos Football Music. O nome da banda é por causa de uma música do Gilberto Mendes que tem locução de futebol, tem muita coisa de futebol. E eu como sou santista coloquei o nome da minha banda de Santos Football Music. Depois eu mudei, eu saquei que não tinha nada a ver ficar dividindo torcida. Teve um produtor que falou: “Isso não é uma boa ideia, se você quer fazer uma carreira você não vai querer que só os santistas ouçam sua música”. O que era uma bobagem, porque se pelo menos a torcida do Santos tivesse seguido minha música teria muito mais gente. [risos] Mas eu duvido que a torcida do Santos teria gostado da minha música.

Santos: Você acredita que o Arrigo Barnabé tenha agido como um elo entre alguns músicos da Vanguarda Paulista?

Neder: É talvez fosse, se bem que o Rumo tinha uma vida própria. Apesar de o Rumo e o Arrigo terem estudado na mesma escola [ECA], eu tenho a impressão que eles tinham uma vida anterior, até. Eles já tocavam, já faziam shows muito cheios.

Depois, muitos anos depois, o Arrigo veio morar comigo, na minha casa. A gente compôs muitas músicas juntos nessa época. E foi na época desse disco mais popular... Eu estava te falando desse disco *Suspeito*... Acho que foi uma tentativa que o Arrigo fez de tocar no rádio. E aí ele me convidou, eu acho que ele pensava assim: como minha música de sucesso popular é do Hermelino, então, imagino que ele tenha querido trabalhar comigo pra criar outros sucessos. E o “Suspeito” chegou a tocar no rádio, “Uga-Uga” também chegou a tocar.

E esse disco foi meio que um fracasso. Acho que o público do Arrigo sentiu que ele estava meio que traindo, mas não é traindo, né? Não era o Arrigo, né? É muito popular esse disco... Assim, comparado com as coisas dodecafônicas... Mas ele não é tão popular a ponto de tocar no rádio, ele ficou no meio do caminho. Eu temo que o projeto novo do Arrigo com as minhas canções siga esse caminho... Ele acha que é um

projeto muito popular que vai tocar no rádio... O Arrigo é tão bom, tão criativo... Os arranjos tão ficando lindos assim, com muito bom gosto².

Santos: Me parece que vocês, músicos ligados a Vanguarda Paulista, eram muito uma turma de amigos, não é?

Neder: A gente era, a gente era sim. O Mário Manga chegou a tocar violoncelo na minha banda um tempo, eu tentei fazer uma composição com ele. O Itamar, uma vez eu quis inscrever uma música num festival, não sei se era da Globo... E o Itamar gravou cantando pra mim, porque eu gostava muito do jeito que ele cantava. Então a gente tinha ligação mesmo. Só recentemente que eu comecei uma relação com o Luiz Tatit, porque o Tatit estava na minha banca de doutorado. E aí eu fiz uma música usando a técnica de composição que eu desenvolvi nessa tese. Então ele conhecia minha técnica pela banca. Então depois que ele já conhecia, ele gostou e tudo. Então eu fiz uma música e falei: “Ô, Tatit, você não quer pôr letra?” Aí ele fez a letra. Essa música chama “Impassível”. É minha única parceria com o Tatit, está no disco que o Arrigo e o Tatit estão lançando agora.

Santos: Seu trabalho está muito interligado ao do Arrigo, não é?

Neder: Sim, está muito interligado. Existe outra passagem que foi muito importante pra mim, principalmente: a gente morava junto e fez uma música que veio a se chamar depois “Sky Of My Blues”, que ganhou esse nome quando o Carlos Rennó botou uma letra em inglês. É uma bossa nova. Antes de ganhar essa letra, ela foi o tema do filme *A Dama do Cine Shangai*. Eu ganhei um monte de prêmios com essa trilha. E a música do Arrigo está lá. E eu estava inseguro, né? E a gente morava junto e eu falei: “Ô Arrigo, tem um cara aí me sondando pra fazer a trilha de um filme”. Ele falou assim pra mim: “Os diretores de cinema são muito inseguros, então se você chegar pra ele e falar assim: ‘Cara, ninguém vai fazer essa música melhor do que eu’, ele vai acreditar” [risos] O Arrigo falou assim: “Fala isso, grava ‘Sky Of My Blues’, e dá pra ele escutar”. Então eu gravei. Eu tocando violão e o Mané Silveira tocando saxofone. O cara queria

² Hermelino se refere ao projeto de Arrigo, levado a cabo em 2014, em que este interpreta as canções do disco *Como Essa Mulher*.

um tema de sax, tinha que de ter “um tema de sax”. Então o cara escutou e adorou. E essa música é muito bonita, mesmo, dessa eu gosto muito mesmo. Não é a única música do filme. O resto da trilha eu fiz usando minha técnica de composição.

Santos: *Você utilizou essa técnica de composição nas canções do disco Como essa Mulher: Pô! Amar é Importante?*

Neder: Não tinha feito ainda a técnica não tinha sido criada. Já estava desenvolvendo, porque eu comecei a pensar nela na época em que eu era estudante da ECA, mas eu só vim desenvolver mesmo depois, principalmente fazendo trilha sonora pra cinema.

Na década de 1980 eu estava achando um jeito de organizar, um jeito de usar as doze notas pra criar minha música [...]. Eu fiz minha tese de doutorado usando essa técnica. O nome da técnica é Campos Harmônicos Seriais. O nome da minha tese é “Música pura com os **Campos Harmônicos Seriais**”³.

Santos: *Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o processo de produção independente. Você considera que ser independente acabou sendo uma escolha dos músicos ligados à Vanguarda Paulista?*

Neder: Eu tenho a impressão de que ninguém queria ser independente. Mas como era difícil conseguir um contrato numa gravadora com esse tipo de música...

Nessa época, a gente pedia dinheiro emprestado e conseguia pagar o estúdio, o artista da capa, a prensagem do disco, entendeu? O meu disco só tem 1000 cópias, é raríssimo. Mas “independente” eu imagino que queira dizer independente *das gravadoras*: eu pago meu disco. Aí, o Lira Paulista, que tinha o teatro Lira Paulista e depois virou uma gravadora também, o que eles fizeram foi me ceder, me emprestar o selo.

Santos: *Sobre seu disco: Como essa mulher!, eu gostaria que você comentasse sobre a proposta estética contida nele.*

³ A tese se encontra disponível na PUC- São Paulo.

Neder: Tinha um compositor de Vanguarda, chamado Luciano Berio, italiano, que fez uma série de composições chamada *Folk Songs*. Ele pegou canções folclóricas de vários lugares do mundo e fez arranjos com instrumentos eruditos e usando técnicas de composição de vanguarda. Ele tem uma música que é pra viola, viola clássica e voz. No meu disco tem uma música pra violino, voz e violão, mas tem um momento em que só o violino toca com a voz. Eu fiquei muito encantado com esse disco, com a possibilidade de misturar música popular com música erudita de vanguarda. Essa é a proposta do primeiro disco da Football Music. Então, na banda tinha: baixo, bateria, guitarra ou violão, teclado ou piano e *backing vocal*. Esses elementos são todos da área da música popular. Tinha também violino, clarineta ou flauta, que são instrumentos de orquestra. Tinha uma época em que teve clarone. Em outra época teve trombone, outra época teve violoncelo, que são instrumentos da música erudita. E uma das faixas do disco, faixa que se chama *Santos Music Club*, é uma peça instrumental erudita de vanguarda, daquelas chatas de escutar, complicada [...]. Então, a proposta do disco era misturar mesmo música erudita com música popular. Então, no disco tem samba, tem bossa nova, tem uma música brega – que é o “Pô! Amar é importante” –, tem rock, tem blues. Então, a ideia do disco é parecida com a ideia do Luciano Berio, das *Folk Songs*.

Santos: *Você tinha como objetivo ser reconhecido como compositor de música popular?*

Neder: Não, eu não tinha esse negócio, não. Eu achava chique fazer uma música diferenciada. Eu tinha certa vaidade em não fazer uma música estritamente popular. Quando as pessoas perguntavam: que tipo de música você faz? Eu falava assim: “Eu faço uma mistura de música popular com música erudita”. Que é verdade. Mas, aliás, o Arrigo também, o Tatit também, o Premê também.

O Premê parece um grupo de vanguarda italiano chamado *I Musici* (“os músicos” em italiano), que era um grupo de música erudita muito engraçado. Eles quebravam com a tradição, o lance da vanguarda é quebrar com a tradição, né? Cada um dos compositores quebrou de um jeito. O *I Musici* quebrava pela coisa teatral, de

brincar com os rituais da música erudita [...], então eles brincavam com isso. O Premê parecia muito com o **I Musici**.

No Arrigo essa mistura de erudito e popular está na própria composição. No meu caso está nos arranjos, como no caso do Luciano Berio⁴. No caso do Arrigo não, a própria música já era de vanguarda, por que ele usava uma técnica de vanguarda. Enquanto eu não fiz o meu sistema de composição, a minha composição era tonal, as minhas músicas todas do primeiro disco eram tonais, acho que menos uma que é modal e essa outra que chama “Santos Music Club”, que é atonal.

O Tatit, o jeito que ele cantava, meio falado, parece com uma coisa que o Schoenberg inventou que chama em alemão *Sprechgesang*. *Sprech* é de fala e *Gesang* é de canto, então, canto falado. Ele tem uma obra linda, difícil de escutar também, que se chama *Pierrot Lunaire*, onde a cantora canta falando, muito parecido com o canto falado do Rumo. Na verdade, o Tatit chegou à conclusão que o canto é uma extensão da fala que ele chama de entoação.

Santos: Alguns músicos que como você, fizeram parte da Vanguarda Paulista, assumem certo legado da Tropicália. Eu gostaria de saber se você sente essa influência na sua obra.

Neder: Super! Influência direta, não é uma influência consciente, mas é evidente, porque eles foram os primeiros que misturaram, né? A gente também misturou. A gente é quase uma consequência disso, eles já usavam coisas eruditas, porque o Rogério Duprat e outros arranjadores que trabalhavam com eles já eram da área erudita, então de certa maneira a Vanguarda Paulista é uma consequência do Tropicalismo e um aprofundamento, uma radicalização do tropicalismo. Porque o Tropicalismo mistura tudo, mistura os gêneros... Então esse é um lado da questão, não sei se não tivesse tido a Tropicália se a gente faria como a gente fez, ou então nós seríamos a tropicália... Engraçado eu falar “nós” porque eu não me sinto fazendo parte dessa...

⁴ Embora Neder relacione Luciano Berio à atividade de elaborar arranjos, como fez em *Folk Songs*, convém lembrar que o músico italiano possui uma ampla produção que não se resume à atividade como arranjador. Pelo contrário, Berio se notabilizou muito mais como *compositor* do que como arranjador.

É claro que eu tenho, que eu sou do “lado B” da vanguarda [risos], mas eu não me assumo muito por algum motivo.... No meu caso tem uma outra coisa que é o seguinte: eu gosto muito do Caetano como personalidade e do Gil como compositor. Então, eu tenho a impressão que o Caetano foi o artista que mais me influenciou como comportamento: de liberdade, as coisas que ele falava sobre política... Na nossa época, a gente ficava esperando o próximo disco do Caetano... Imagina a força disso, né? O seu ídolo! O meu ídolo é o Caetano, no Brasil, e fora do Brasil o John Lennon. Isso entre os populares, entre os eruditos são outros. Então, claro que tem influência fortíssima, mais forte do que qualquer outra coisa, né? Mas no meu caso tem muita influência do iê-iê-iê também. Se bem que isso já estava dentro da Tropicália também.

Santos: Uma das características da Tropicália é sua relação com os meios de comunicação de massas. O Caetano, por exemplo, nunca negou seu desejo de comunicar-se através da televisão. Você pode me falar um pouco sobre como se dava a relação dos músicos da Vanguarda Paulista com os meios de comunicação de massas? Se comunicar com o público através deles também era um desejo de vocês?

Neder: A gente queria, mas a gente não conseguiu [risos]. Você viu a tentativa do Arrigo com esse disco, o *Suspeito*? Esse disco é uma tentativa, e agora ele está fazendo de novo, e de novo comigo [risos]. Tentativa de fazer uma coisa popular, uma coisa que dê dinheiro, entendeu? Porque senão virá só projeto cultural, pra pouca gente, né? Mas aí o Arrigo pega uma música minha, um samba meu, por exemplo, em 2 por 4, que é o compasso tradicional do samba, e faz em 5 por 4 [risos]. Quer dizer, ele quer fazer popular, ele pega uma música popular e faz um arranjo lindo! Chama-se “Sandra”, essa música. É uma coisa linda, o arranjo que ele faz, mas será que é lindo pra todo mundo ou será que é lindo pra mim que tenho um ouvido treinado? As pessoas que são o público do Arrigo, que vão escutar o Arrigo, acham aquilo lindo, mas será que aquilo vai tocar no rádio? O Arrigo acha que vai, ele continua sonhando... Então, mas é diferente da Tropicália, porque a gente gostaria... Por quê? Porque sim, quem é que não quer ser conhecido pelo seu país, tocar no rádio, ganhar dinheiro, ser famoso, não é? Todo mundo quer. É claro que a gente gostaria de ter feito o sucesso que o Caetano fez e tal, mas a gente não tinha a proposta declarada, visceral, dentro

do movimento de falar assim: “Eu quero me comunicar com os meios de comunicação de massa, então eu vou fazer uma música assim, assim, assim”. Por exemplo, eu vou colocar guitarra elétrica no samba porque o público jovem gosta de guitarra elétrica... Nós não tínhamos isso. Pelo contrário, eu queria fazer uma coisa que quebrasse... Claro que eu queria também que fizesse sucesso. É muita pretensão, né? [risos] Isso é a cabeça da gente que estudava lá na ECA. Tinha uma pregação mesmo, dos professores, pela música de vanguarda, pela música que a burguesia não conseguisse entender, uma conversa assim...

O Itamar parece que era o cara que gostava mais de levantar uma bandeira dizendo: “Eu não me vendo à indústria cultural”. Ele era do tipo assim: “Não quero que ninguém dê palpite na minha música, que faço do jeito que eu quero!” Uma vez eu fui convidado pra escrever um texto sobre um disco que ele estava lançando. Aí eu escrevi um texto onde mostrava a criatividade, a originalidade, de certa maneira eu mostrava como era um disco fino. Ele ficou meio irritado [risos]. Ele falou: “Pô a gente tenta fazer uma coisa popular, mas não adianta a gente não consegue!”

Santos: Eu gostaria que você falasse sobre o título do seu disco, me parece que há algo de ambíguo. Esse duplo sentido seria intencional?

Neder: Sim, o disco é muito apaixonado, tem canções de amor...

Santos: Inclusive a canção que você chama de brega, não é? “Pô, amar é importante!”

Neder: Nossa senhora! “Você imagina a aflição que eu fico?” [risos] E “Como essa mulher” (nome da canção) tem isso também: “Como essa mulher maltrata minha cabeça!”.

Santos: Mas a palavra como está mesmo se referindo ao ato sexual, não é?

Neder: É! Você se lembra da letra? “Ela vem no meu quarto, deixa um cheiro forte no lençol, toca mi natural onde é bemol” Não é? “Ela tem um namorado, ela tem um papo incerto, que diz que o incerto é muito mais *in* que o certo”. É uma menina de vanguarda que está descrita nessa letra. Ela na casa do cara, mas ela tem um namorado.

Ou seja, o cara que fez a música está comendo ela, não é? Ele não namora ela, ele come ela, mas é apaixonado por ela. Mas ele não é namorado dela. Não é “eu caso com essa mulher”, ou “eu namoro com essa mulher”, ele come ela [...]. Ele até gostaria de ser namorado dela, mas não é, porque ela já tem um namorado [risos.]

Santos: Há muita irreverência no disco?

Neder: Totalmente. Aliás, o Augusto de Campos escreveu uma carta de recomendação. Nessa carta, ele fala que havia alguns grupos, algumas músicas daquela época que eram bem humoradas. Tinha o Língua de Trapo – que era considerado também da Vanguarda Paulista, e que eu não entendo por que, mas é considerado –, tinha o Premê que tinha humor, mas humor meio de vanguarda, parecido com o *I Musici*. Então, o Augusto de Campos naquela carta de recomendação, ele escreve assim, entre outras coisas: “O humor do trabalho do Hermelino não está só na letra, que é o caso do Língua de Trapo e que veio a ser depois o caso dos Mamonas: eles faziam uma música normalzinha, a letra que era engraçada”. O que ele [Augusto de Campos] percebe é que o humor entra nos arranjos. Isso é verdade, você ouve os arranjos e percebe uns barulhos, umas coisas, meio que comentando a letra...

Santos: Porque você não considera que o grupo Língua de Trapo tenha sido parte da Vanguarda Paulista?

Neder: Porque não tinha nada de erudito... Era humor e popular. Aí você poderia me questionar: “E o que tem de erudito no Itamar?” O Itamar faz um reggae, faz uma música popular de muita qualidade. Acho que não tem essa qualidade na música do Língua de Trapo. Era muito engraçado, os shows eram muito engraçados. Não sei, mas se você nota, você pode fazer uma relação do Premê com o *I Musici*. Você pode fazer uma relação diretíssima, do Arrigo com a vanguarda do dodecafonismo. O próprio Luiz Tatit, embora querendo fazer uma música popular, baseada na entoação, faz uma música que parece o canto falado do Schoenberg. A minha música tem a influência do *Luciano Berio*. Mas alguns outros, a Eliete Negreiros, quando chama o Arrigo pra produzir o disco dela, traz toda a estética erudita dos arranjos na composição que ela canta. Agora, o Itamar e o Passoca, que fazem uma música de

muita qualidade, eles não têm um viés (eu não gosto muito dessa palavra, “viés”, mas não sei que outra palavra usar) erudito, como também não tem na música do Língua de Trapo. Agora, o Passoca e o Itamar, o que eles têm aqui e que tem muito a ver com os outros trabalhos de Vanguarda Paulista, é a qualidade. É muita qualidade, né? É muito refinado. Eu vejo o Língua de Trapo como uma coisa escrachada, embora eles tocassem bem e era muito engraçado, era muito bem feito do ponto de vista teatral e cômico.

Santos: E em relação ao público, você fez o disco pensando em um público específico?

Neder: Eu, na verdade, era mais bobo, mais ingênuo... Eu estava mais preocupado em agradar os intelectuais, os meus pares, fazer uma coisa diferenciada... Eu tinha uma vaidade, né? De fazer uma música diferente, original, que tivesse um status parecido com a música do Arrigo. Eu tinha inveja do Arrigo nesse sentido: “Pô, ele faz uma coisa tão diferente e consegue ser tão famoso, aparecer tanto!” Então eu queria alcançar esse tipo de sucesso. Não é o sucesso do Roberto Carlos, é um sucesso mais parecido com o do Arrigo e do Caetano. Se bem que o do Caetano tinha uma coisa mais popular.

Santos: O Caetano e o Gil, e outros compositores da chamada MPB, possuíam na década de 1960, certo status de intelectuais. Você buscava esse tipo de reconhecimento?

Neder: Eu queria fazer uma música assim. Agora, eu nunca gostei de música chata...

Santos: Chata, em que sentido?

Neder: Música erudita de vanguarda chata... Tem muita música erudita muito difícil de escutar. O sistema tonal é um sistema que tem a ver com a maneira que o ser humano ouve música porque o sistema tonal tem um centro, então as coisas se organizam em torno desse centro. Você sabe quando a música acaba, você sai do centro e volta para o centro. Então é uma coisa – sei lá se a palavra está certa – bastante natural. O próprio som é a resultante de outros sons que são chamados sons

harmônicos. Então, assim: tem uma série harmônica, né? Então, na própria ideia de som tem a ideia de um som fundamental. A música tonal também tem, tem um centro que organiza as outras coisas que acontecem. Então em todo o mundo tem... Na música modal também tem um centro. Então essa coisa de ter um centro parece que é um jeito meio natural humano de ouvir, de organizar a música. As músicas de vanguarda quebravam o centro, a ideia do dodecafonismo, de nenhuma nota ter mais poder que a outra, ter mais peso do que outra, é uma ideia antinatural de certa maneira. Então, torna isso uma música difícil de ouvir, desconfortável. Algumas são muito chatas. Para mim, tem muita música erudita insuportável dessa época. Eu não aguento escutar. Músicas muito inteligentes, mas que precisavam de explicação pra ouvir, precisava ter bula pra poder ouvir, isso eu nunca engoli. Então, eu gostava de brega, gostava de Roberto Carlos, de Adoniram Barbosa, de “Aquele Abraço” do Gil... São músicas muito bonitas! Então, eu nunca quis fazer uma música chata. Eu gostava de algumas conquistas da vanguarda, queria fazer uma música diferente, tinha a vaidade de fazer uma música diferente. Queria ter um tipo de sucesso inteligente, mas eu nunca consegui fazer uma música que, no meu disco tem duas músicas bem chatas que escaparam [risos]!

Santos: *Quais são as canções que você considera chatas?*

Neder: “Santos Music Club” e “Blues”. São duas músicas que assim... É impossível você estar naquele meio e não dar uma derrapada, né? [risos] “Santos Music Club” é uma música de vanguarda que eu gosto. Agora, o “Blues” é realmente esquisito, mesmo. É cerebral demais, perde um pouco a naturalidade.

Santos: *O que você pensa sobre a formação da banda do Arrigo, que está fazendo um show com suas composições, atualmente?*

Neder: Ele faz um resumo da minha banda. Porque ele tem baixo, guitarra, bateria e clarineta. E ele tem as cantoras que fazem *backing vocal* e em algumas músicas, as cantoras cantam. Os solos também, embora seja um show de um artista que é o Arrigo, acompanhado por elas, eles distribuem um pouco os solos também. Parece um pouco com o jeito que era a Football Music.

Santos: *Você sabe por que a banda é formada apenas por mulheres?*

Neder: Tenho uma canção chamada “Luana”, que não está no meu disco. Eu não lembrava, o Arrigo que lembra que ela não está no disco porque foi censurada, em função de os censores acharem a letra meio pornô. A censura que achava, mas eu não lembro, quem lembra é o Arrigo. Mas essa música, uma vez eu abri o show do Arrigo com ela. Eu cantei tocando violão junto com a Silvia Ocougne⁵. Então, nós tocamos e o Arrigo gostava muito dessa música. E durante muitos anos ele pensava em cantar essa música no show dele. E aí, uma época, o Arrigo sugeriu que o irmão dele, Paulo Barnabé, fizesse um show com as minhas músicas, mas o Paulo não gostou da ideia e aí o Arrigo se tocou que ele mesmo queria fazer. Ele achava esse projeto legal, aí ele quis fazer. Ele estava fazendo um show de muito sucesso com as músicas do Lupicínio Rodrigues, que se chama *Caixa de Ódio*, no qual ele desenvolveu o lado ator dele, porque as músicas do Lupicínio permitem muito que você seja ator. E o Arrigo é muito ator no palco. E aí, quando ele quis fazer um novo show pra explorar esse lado [ator], ele achou que as minhas canções também tinham isso. Então, ele falou: “Eu vou fazer um show com as músicas do Hermelino”. O que ele pensou a princípio? Ele queria fazer uma banda com meninos, homens... Ele chegou até a convidar um músico pra ir à casa dele um dia e o cara falhou, por algum motivo não foi. Nesse dia em que o cara não foi, parece que ele recebeu um e-mail de uma menina que já tinha tocado com ele. Não sei bem como foi, mas teve uma coincidência... Ele falou: “Porque eu não faço uma banda de meninas?”. Ele sacou! Porque tem tudo a ver: é muito engraçado por que tem muitas músicas que tem palavrão e é muito legal as meninas cantando. Não ser só coisa de machista, as meninas assumirem o discurso junto, fica muito bom. Acabou sendo um achado e tem também de certa maneira uma ligação com a história, porque o Itamar teve numa época, uma banda só de meninas, chamava-se As Orquídeas. Então o Arrigo de certa maneira recupera um pouco essa história.

⁵ Integrante do grupo Football Music.

Santos: *É possível notar nas obras de outros compositores da Vanguarda Paulista uma nítida. “Pô, amar é importante!” da referência à cidade de São Paulo. É possível afirmar que essa referência existe também nas suas canções?*

Neder: Olha a capa do meu disco: o muro, a pichação, são coisas de São Paulo. Não é consciente, nunca pensei em São Paulo como tema. Na canção “Como essa mulher”, a moça descrita é paulistana, em Ourinhos não tinha ninguém desse jeito também é mais urbana, tem a ver com Woody Allen...

Minhas músicas não se referem a São Paulo como no Arrigo ou no Premê. Tem uma música, chamada “Minha Melhor Amiga” que a Cássia Eller quis gravar. Nessa tem uma coisa bem paulistana, mas ela é posterior à Vanguarda Paulista.

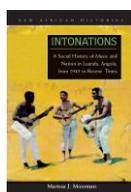
Os dois primeiros discos dela (da Cássia) foram de músicas dos “vanguarderos” aqui de São Paulo. Não fizeram sucesso. Ela foi fazer sucesso quando ela se associou aos cariocas e ao Nando Reis, que é de São Paulo. Então, essa música “Minha Melhor Amiga”, é minha música mais paulistana.

Resenha: *Intonations*, de Marissa J. Moorman

MATEUS BERGER KUSCHICK*

Review: *Intonations*, by Marissa J. Moorman

MOORMAN, Marissa J. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens: Ohio University Press, 2008. 320 p.



O livro da historiadora norte-americana Marissa J. Moorman é o resultado de sua pesquisa de doutorado realizada em Luanda, Angola, de 1997 a 2005. *Intonations* aborda a história recente de Angola a partir de um ponto de vista, menos sangrento e mais sonoro, menos sofrido e mais dançante, enfatizando as relações entre a música local e a construção de um sentimento de nação independente, soberana e auto-suficiente culturalmente.

O texto percorre dois momentos cruciais de Angola – o fim do período colonial (1945 a 1975) e o pós-independência (1975 até o início do século XXI) – através da produção musical do gênero **semba**, erigido a símbolo cultural nacional unificador da população a partir de um *boom* vivenciado por angolanos e angolanas do início dos anos 60 até meados dos 70, período chamado de “Era de Ouro do Semba”.

A publicação de M.Moorman (ainda não traduzida para o português) contribui enormemente para o conhecimento da cultura angolana da 2ª metade do século XX. Além da ampla pesquisa documental sobre Angola e Portugal, amparada por entrevistas com mais de 40 músicos, jornalistas e pesquisadores locais, a autora

* **Mateus Berger Kuschick** é bacharel em Música/Composição e em Psicologia pela UFRGS e Mestre em Musicologia/Etnomusicologia pela mesma instituição. Atualmente cursa o Doutorado em Música pela UNICAMP.

constrói um quadro detalhado e complexo da história social e musical do país, com foco no entorno da capital Luanda. Um CD, com uma coletânea de 15 canções de artistas representativos do semba, contribui para a compreensão das relações sutis entre músicos e a formação social de Angola.

O semba dos musseques

O livro, dividido em seis capítulos, apresenta inicialmente uma breve história social dos musseques, bolsões de miséria superpovoados que rodeiam o centro de Luanda. A palavra musseque tem origem no kimbundo (mu seke) que significa areia vermelha. Apresentando muitas vezes péssimas condições de subsistência de sua população, os musseques se constituem em espaços intermediários entre a vida rural e a vida urbana, espaço de recriação de uma música – o semba – portadora de traços dessas duas formas de sociabilidade. Os maiores musseques da cidade, Marçal, Rangel, Prenda, Bairro Operário e Bairro Indígena, abrigaram, desde os anos de 1940, angolanos negros de todas as regiões do país e brancos pobres de Angola ou Portugal, muitos deles vinculados a diversos grupos linguísticos¹.

Ao dialogar com inúmeros autores que abordaram esse tema, a autora vai aos poucos revelando não apenas suas escolhas teóricas, mas seu posicionamento político ao optar pela análise histórica e cultural a partir do popular. Sua preocupação central é compreender de que modo os habitantes dos musseques formularam respostas culturais inovadoras e improvisadas, traduzindo através de um semba modernizado suas experiências dentro de uma política colonial discriminatória e excludente, “celebrando uma especificidade que refutava dicotomias entre rural/urbano, africano/ocidental (...) proclamando um cosmopolitismo africano que permitia ver além da metrópole colonial”².

¹ Segundo a autora, nos anos 60 e 70, 75% da população dos musseques se dividia em três línguas: o kimbundo, o umbundo e o kikongo. A predominância era de moradores do sexo masculino e jovens vindos do interior do país.

² Tradução nossa.

A autora nos lembra que fenômenos sociais podem ter diferentes significados quando vistos por diferentes olhos. Na sua perspectiva, a cultura de uma localidade está constantemente sendo relida, recriada, como uma fonte política dinâmica e pró-ativa. A pesquisadora investiga as relações entre música e política no dia-a-dia dos musseques, onde homens e mulheres de certo modo protagonizaram a formação um “ethos” nacionalista angolano muito mais forte e atuante do que o descrito na “versão oficial” consolidada pelo governo local (MPLA) após a independência. Nesta, os combatentes armados que ocuparam os “mayombes” (florestas) e os líderes políticos exilados foram monumentalizados como símbolos da independência. Na contramão dessa visão hegemônica, Marissa Moorman demonstra que determinados segmentos sociais populares, nesse mesmo período, produziram e traduziram, através da música e de outras práticas culturais, sentidos alternativos sobre a ideia de nação e independência. A autora destaca, por exemplo, o papel de formações culturais e espaços como o grupo musical Ngola Ritmos, o teatro Gexto, além de times de futebol, cinemas e clubes sociais.

O Ngola Ritmos foi fundado em 1947 e seguiu atuante até os anos 70, passando por diversas formações. Carlos ‘Liceu’ Vieira Dias, violonista, cantor e compositor, é tido como o mentor do grupo³. No final dos anos 30, com outros jovens *assimilados*⁴, ainda chamavam-se Grupo dos Sambas, especializado em música brasileira. Anos mais tarde, criaram o Ngola Ritmos, para “descobrir nossa cultura [a angolana] e valorizá-la”.

Além da referência à música rural local (fábulas de diferentes grupos étnicos de Angola, melodias cantadas em funerais e no carnaval), à música brasileira e à da Europa Ocidental, a autora acrescenta como fundamentais para a construção

³ Musicólogos angolanos como Jomo Fortunato e José Redinha creditam a Liceu Vieira Dias o mérito pela transposição de sons de origem rural do país para uma música popular dançante feita com instrumentos ocidentais como o violão, a guitarra e o piano, misturados a instrumentos e ritmos locais, que veio a ser chamada SEMBA.

⁴ Define-se *assimilados* como uma classe de negros(as) e mulatos(as) angolanos(as) que tem na figura paterna homens que ocupam cargos governamentais, militares e religiosos. Em alguns países africanos estabeleceu-se que os ditos assimilados teriam, entre outros privilégios, direito ao voto. Marissa Moorman afirma que essas distinções internas na sociedade angolana entre assimilados e indígenas, apesar de um estatuto jurídico formal, baseavam-se em critérios arbitrários e controversos. Esse grupo de angolanos “assimilados”, aculturados por padrões europeus, também povoou os musseques na década de 40 e viria mais tarde assumir a formação do MPLA no final dos anos 50. A classificação “assimilados” foi abolida em Angola após a Revolta de 1961.

do semba como estilo musical as contribuições dos vizinhos congolezes, com suas famosas *guitar bands* (Franco et le T.P.O.K. Jazz, por exemplo) e o *rock* dos negros norte-americanos, chegando através dos cinemas. Para “temperar” mais a alquimia de referências formadoras do semba, destaca que a música dos vizinhos do Congo bebia da fonte da música cubana e suas rumbas, *sons* e derivados. Ou seja, o semba surge de combinações criativas entre essas músicas e adquire contornos peculiares.

À medida que os anos se passaram, música e política foram tornando-se indissociáveis no contexto angolano, e fazer parte de uma banda converteu-se em muitas situações numa atividade perigosa e arriscada. Cada vez mais a valorização das práticas culturais locais através da música representou um ato político de repúdio à dominação colonial portuguesa, levando músicos à prisão pela polícia portuguesa (PIDE), no fim dos anos 50. Liceu foi um deles.

Do mesmo modo, o clube de futebol Bota Fogo, movimentos literários (*Vamos Descobrir Angola*), jornais, grupos femininos e bandas também concentraram muito da movimentação político-cultural nos anos 60 em Angola.

Quando a repressão colonial aumentou (prisões, assassinatos, violência, intervenções) a conscientização política dos angolanos também avançou. Em 1961, muitos militantes angolanos do MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola) ou FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola), principais grupos que lutavam pela independência naquele momento, foram viver fora do país. Porém, quem permaneceu nos musseques acompanhou e participou do *boom* do semba. O país viveu uma melhora nas condições de vida da população, em uma temporária prosperidade movida pelo investimento de capital estrangeiro nos setores de minério e petróleo. Marissa destaca os espaços de diversão ao som de semba que embalaram as lutas pró-independência, preenchendo a história recente do país com notas musicais e sorrisos em meio aos rifles e catanas⁵, colaborando diretamente com o projeto nacionalista. Com base nesses fatos, a autora conclui que “nações são práticas históricas através das quais diferenças sociais são inventadas e performatizadas”.

⁵ Catana é uma pequena espada bigume, com cabo de madeira, muito usada nas lutas pela independência em países africanos. A catana está representada na bandeira de Angola.

Análises de sembas

Dos 15 temas presentes no CD anexo ao livro, a autora destaca sete em análises de texto e contexto. Delas, ressalta a importância da recuperação do kimbundo e de outras línguas locais. Segundo Moorman, desde o início do século XX na área urbana já não se falava mais o kimbundo, mas para cantar as músicas, adultos nos anos 60 reaprenderam a língua, usando-a nas canções, mas não na conversação. Por mais que o kimbundo representasse especificidades regionais de uma parte da população rural, sua inserção no semba se deu como negação e reação ao projeto colonial português. Durante décadas o colonizador se referiu ao kimbundo como “linguagem dos cães”.

Para além do idioma cantado, Moorman sintetiza: “coisas europeias (não apenas portuguesas) e das américas – instrumentos, tempo de duração das músicas, temas românticos, moda – foram usadas para enfatizar coisas africanas: como histórias locais, a flora e a fauna, parábolas, danças, idiomas. O resultado foi a criação de coisas unicamente angolanas” (p.113). A mensagem que os sembas transmitem, segundo Moorman é muito mais quinestésica do que literal: é uma mensagem compreendida pelo corpo como um todo, principalmente através da dança. “Em Angola, música e dança estiveram, e estão, intimamente ligadas, se não, inseparáveis” (p.117).

No CD anexo, os destaques são: Ngola Ritmos, Os Kiezos, Garda e o Seu Conjunto (formada por mulheres), Duo Ouro Negro, Elias dia Kimuezo e outros. Inovações tecnológicas (principalmente a chegada maciça do rádio e dos meios de gravação e reprodução em vinil) expandiram o semba para muito além dos musseques: chegaram por todo o país, saíram dele e voltaram.

Semba nas rádios de Angola

Com o conceito de capitalismo sonoro, a autora afirma que “o rádio e a indústria de gravação reterritorializaram a música produzida nos musseques, dando a ela uma presença e um sentido nacionais”. Moorman utiliza Benedict Anderson e o conceito de Comunidades Imaginadas para mostrar o importante papel desempenhado pelo rádio e pelas primeiras gravadoras angolanas na divulgação e construção de uma ideia homogênea de angolanidade. O rádio em Angola encurtou as distâncias, criou um novo espaço de convivência e coletividade em torno de si e imprimiu no país um sentido de imediatismo e realismo. A autora traz à tona os DJs e seu papel na difusão dos aparelhos de toca-discos no país e descreve a chegada de selos estrangeiros, que lançaram artistas angolanos no mercado mundial, no ramo da incipiente *worldmusic*.

Moorman aborda também o chamado “hiato musical” vivido no país após a independência (1975-1990), baseando-se no relato dos entrevistados e em uma qualificada pesquisa historiográfica. Analisa as relações que envolviam a música e a política interna do MPLA, partido político que assumiu o poder do país de 1975 em diante. Descreve detalhes de uma tentativa de golpe (em maio de 1977), quando divergências internas do MPLA somadas à oposição da UNITA, fizeram intensificar a repressão, a violência, a crise e a fome no país de maneira inimaginável. Perseguições, emboscadas, assassinatos, censura. Adolfo Maria, testemunha desse período, declara que “a partir de 1978, Angola encontrou a paz: a paz dos cemitérios e do medo coletivo”.

Música angolana no século XXI

No último capítulo é apresentado um panorama da música feita na Angola do século XXI: seus astros e estrelas, os espaços disponíveis nas cidades, os novos nomes do semba e a explosão do kuduro – gênero musical angolano que incorpora à sonoridade local elementos da música eletrônica e do rap. Assim como na *golden age* do semba (1961-1975), a música do XXI continua refletindo o dia-a-dia da população do país, transcendendo o sofrimento, construindo novas relações sociais e mostrando que a diversão pode ser subversiva e que a subversão pode ser

algo divertido. Em suma, pode-se dizer que o kuduro, fusão peculiar entre dança e música impregnada de significado político de denúncia e engajamento, é hoje herdeiro social do semba dos 60. Se ontem o lugar eram os clubes, hoje são as ruas. Se o semba celebrava a iminência da independência, o kuduro celebra a própria sobrevivência e a euforia do pós-guerra.

Intonations aproxima política e cultura de modo inovador. A música angolana dos anos 40 aos 70 do XX “afinou” e projetou uma tomada de consciência do povo, que a autora soube apresentar de maneira rica, detalhada e com posicionamento político. É um texto recomendável não apenas para músicos e etnomusicólogos, mas todos os que querem conhecer um pouco mais da história recente de Angola.