

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PASSAGENS DA AFIRMAÇÃO TROPICALISTA

Auto-análise do movimento da música popular brasileira por meio da
compreensão em processo das canções de Caetano Veloso

Manoel Dourado Bastos

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação Social, sob a orientação do Professor Denílson Lopes Silva.

Brasília
2004

PASSAGENS DA AFIRMAÇÃO TROPICALISTA

MANOEL DOURADO BASTOS

Banca Examinadora:

**Denílson Lopes Silva
(Presidente)**

**Antonio Marcus Alves de Souza
(Membro)**

**Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira
(Membro)**

RESUMO

Caetano Veloso é uma figura chave para a compreensão da experiência musical brasileira. Nele estão sedimentadas uma série de percursos históricos da música brasileira, em total conflito com o perceptível colapso que se apresentava na esfera da política e economia, todos se organizando como sintoma e testemunha do processo social. Era do anseio de manter na ativa a dinâmica musical brasileira, sem perder o posto alcançado de modernidade e sem abrir concessões para a transformação da música em política que partia Caetano Veloso. A presente dissertação de mestrado busca descrever em seus meandros propriamente musicais as soluções de Caetano Veloso para o momento histórico da década de 1960, levando em consideração o espólio da experiência musical brasileira anterior e sua relação como mediação do processo social.

ABSTRACT

Caetano Veloso is a key figure to the comprehension of Brazilian musical experience. In him are sedimented a historical way series of Brazilian music, in total conflict with the perceivable collapse presented in politics and economics sphere, all of them organized as a symptom and testimony of social process. Was of the aim of maintain the Brazilian music dynamics in activity, without losing the modernity status and without concession to transforming music in politics that begin Caetano Veloso. The present Master dissertation try to describe in their musical conceptions Caetano Veloso solutions to the historical moment of the 1960s, considering the previous Brazilian musical experience and its mediations with social process.

s u m á r i o

Apresentação	07
Excursão Introdutória:	
Configurações genéricas do problema (social e musical) da pesquisa	14
1. Extrato do “déficit de negatividade” no Brasil dos anos 1960	
2. Primeira aproximação: Existe um capítulo brasileiro da indústria cultural? – apontamentos iniciais e esquemáticos.	
Capítulo 1:	
A música brasileira do século XX em descrição sumária e panorâmica.....	31
1. Matriz histórica: recorte abrupto.	
2. O projeto musical modernizador até o ajuste tropicalista: sobrevôo.	
Capítulo 2:	
Argumentação e análise da crítica tropicalista.....	37
1. <i>A lei geral</i> da crítica musical brasileira: descrição inicial.	
2. O tropicalismo entendido como “radicalismo” diante do “conservadorismo musical”: o corpo da <i>lei geral</i> .	
3. Uma questão de método? – diretrizes imanentes do acompanhamento musical.	
Capítulo 3:	
Permanência da promessa de felicidade.....	56
1. Padrões bossanovistas de modernidade: Tom Jobim e João Gilberto.	
2. Decalque bossanovista.	
3. Alegria, Alegria?	
Capítulo 4:	
A dualidade musical como verdade e impostura	83
1. Imediatidade e Liberdade em Geraldo Vandré.	
2. <i>Método de composição</i> : a ambivalência em Caetano Veloso.	
3. O colorido afirmativo e violento de <i>Tropicália</i> e logo antes.	
Brevíssimo excursão elucidativo	110
Porém, ai porém!	
1. A sutileza de Paulinho da Viola	
2. O enigma de Chico Buarque	
Conclusão	113
Referências bibliográficas	118

*A Heliete, minha querida
Tieta, exemplo.
A Elta, ensinamento e
amor.
A Tatiana, sempre.*

a g r a d e c i m e n t o s

Contei com a colaboração de várias pessoas, às quais aproveito a oportunidade para agradecer:

Este trabalho é o resultado parcial e pessoal de anos de discussão em grupo de pesquisas com participantes das mais diversas áreas, as quais devo minha mais sincera gratidão: Ana Flávia Magalhães Pinto, Bruno Ramos Craesmeyer, Ernesto Ignácio de Carvalho, Luzia Guimarães Lima, Pedro Benevides, Rafael Litvin Villas-Bôas e Rosana Meireles.

A Pedro Benevides e Rafael Litvin devo especiais agradecimentos pelo acompanhamento de uma série de passos desta dissertação.

Ao professor Hermenegildo Bastos devemos todos do grupo o apoio incondicional a nossos interesses acadêmicos.

A Lunde Braghinni, pelo apoio crítico, provavelmente na hora mais importante.

Ao professor Denílson, agradeço pela liberdade acadêmica e intelectual que me concedeu durante os anos de pesquisa na Pós-graduação, e pelos discursos e CDs providenciais.

Ao Grupo Formação, pelo acompanhamento dos primeiros passos, quando eu ainda era aluno de graduação, e pelo incentivo intelectual nos últimos tempos.

Ao professor Murilo Ramos e a Lara Haje, pelo apoio durante os primeiros meses de pesquisa.

A Débora Silva Barroso Pais e Sérgio Ricart Simeão Freitas, pelo encorajamento nas intermináveis conversas durante os dias de trabalho. A todo o pessoal dos Correios que compreendeu *minha condição de pesquisador, diminuindo sempre que possível minhas tarefas diárias*. Agradeço especialmente a Fausto Weiler, pelo apoio e gratidão.

Aos meus alunos do curso de Estética e Cultura de Massas e de Teorias do Jornalismo do UniCEUB, que acompanharam de perto o parto de idéias.

A Tatiana Fiuza Dourado Bastos, pela compreensão dos tempos difíceis e pelo amor durante o dia a dia extenuante do processo acadêmico.

Aos professores Antonio Marcus Alves de Souza e Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira, por aceitarem participar da banca de defesa de Dissertação.

Aos que eu por ventura esqueci, peço perdão pela omissão.

a p r e s e n t a ç ã o

Sempre o problema da identidade cultural brasileira e suas relações sociais e políticas com o processo histórico. Basta se iniciar uma pesquisa sobre música brasileira e logo se define a pergunta: onde está a brasilidade desta música? o que ela diz de nosso íntimo? o que ela revela de nossa essência nacional? O resultado quase sempre desemboca numa argumentação afirmativa da nacionalidade brasileira, mesmo quando esta se apresenta contra a música colocada em questão, pela diretriz obviamente já definida pela pergunta. Não há tensões na relação com o objeto, e a reconciliação afirmativa com a “essência nacional” é quase inevitável. A identidade cultural brasileira é aquilo que nos une e seu resultado mais perfeito está na música desenvolvida a partir do íntimo mais particular de todos nós: essa ladainha é o mote já cansativo das pesquisas e livros sobre música brasileira. Nos anos 1960, foi a simpatia popular e pendor político desse desejo de identidade cultural brasileira que animou os músicos a produzirem; Caetano Veloso, o objeto do rápido estudo aqui desenvolvido nesta dissertação, foi sua veia mais debochada e sedenta de modernidade. Desde o ponto de vista contraditório das próprias canções deste, questionaremos a convicção sem limites da busca pela identidade nacional. Conforme veremos ao longo da dissertação, a chave de sua explicação está na negatividade que ela contém — para ser mais preciso, pelo menos no sentido acadêmico, a negatividade aqui será entendida como a não-identidade das partes em tensão nas canções.

Desejo de nacionalidade e projeto civilizatório se confundem de variadas maneiras nas pesquisas sobre música, de modo que o processo contraditório da música brasileira (de forma simplificada: a transformação da produção cultural organicamente em

funcionamento nas camadas populares do campo e da cidade em um enorme repositório de temas e conteúdos para a construção progressiva da suposta identidade cultural) apresenta-se como uma afirmação ideológica daquela confusão. Questionaremos aqui este engano, ao perceber que falar afirmativamente de identidade nacional é aliar-se ao violento processo civilizatório que a engendra. —Exemplo:

“Antes de tornar-se um ente político, o cidadão deve ter sido um indivíduo de físico são e limpo... e também (um indivíduo) consciente, racional e socializado; o desenvolvimento social, dinamizado por meu governo, está criando a maioria e as minorias de amanhã” (apud ALENCASTRO, 1987).

Esta passagem, mensagem presidencial de 1976 do general Ernesto Geisel ao Congresso Nacional é, se não me engano, o verdadeiro ponto de aproximação com a música produzida em fins da década de 1960 e início da de 1970. O anseio de dinamização do Brasil, a garantia de direitos básicos, a condição racional e de socialização constante, *retirada (ou sobreposta a) a luta política*, era a lógica autoritária da mensagem, e, forçando inicialmente a nota, certa condição contraditória da música de Caetano. Neste caso, a aproximação proposta aqui faz aparecer uma imagem mediada da música brasileira, na qual as questões relativas a certa subjetividade nacional não se desvencilham do autoritarismo político em curso. Mais do que isso, a pergunta estética à música brasileira aqui terá um caráter *negativo*. O percurso percorrido pelas pesquisas sobre música até hoje trilha o caminho da imediatidade, fixadas que estão na sugestão tropicalista de afirmação moderna da nacionalidade. O passo aqui será outro. — Contra-exemplo:

“A respeito da construção coletiva do ‘ser brasileiro’ e da sua ‘sensibilidade’, se não se encontra um acordo conceitual entre as teorias desse campo, ao menos se registram um consenso em relação ao papel estruturante da ‘nossa’ música nessa construção” (SOARES, 2002: 09).

No trecho apresentado, retirado de uma introdução a uma dissertação relativa a MPB e nacionalidade, a música é parte afirmativa da construção da sensibilidade do ser brasileiro; na presente dissertação, ao contrário, a música será o objeto que nos dará a imagem dialética, negativa, da “penosa construção de nós mesmos”, para falar com Paulo Emílio Salles Gomes.

O subdesenvolvimento determinava de maneira cruel as possibilidades e caminhos da formação cultural no Brasil dos anos 1960. A dificuldade de manutenção de um sistema orgânico em pleno funcionamento era um dado objetivo e se tomou, na maioria das vezes, no tema a ser discutido e superado (ou contornado). Se for verdade que hoje o Brasil não é mais um país subdesenvolvido, mas apenas injusto (um tema definitivamente importante, mas tangencial à área circunscrita pelas possibilidades dessa dissertação) isso não significa de forma alguma que o problema de organicidade deixou de atrapalhar sobremaneira a atividade de análise crítica; pelo contrário, afinal o desejo e esforço de rifar de vez o tema da formação, sem passá-lo pelo combate de idéias que nos elucidem criticamente a experiência brasileira, deixa o candidato a crítico duplamente sem solo, tanto pelo objeto (que se esforçava em obter organicidade a contrapelo) quanto pelo atual ambiente intelectual (mais ocupado em se manter lustrosamente na linha acadêmica das agências financiadoras e suas estatísticas). Em se tratando de música, os problemas são tão piores quanto — aquele que deseja desvendar a experiência musical brasileira vai se deparar com o não menos problemático (e enrubescedor) fato de que a formação de um sistema de

canções modernas e nacionais (se assim pudermos chamar a consolidação da bossa nova) só veio a lume no interior das estruturas da indústria cultural (ou seu espectro brasileiro). Resumindo ao máximo, a primeira tentativa de constituir terreno musical urbano moderno aconteceu nas primeiras décadas do séc. XX, dada a animação das cabeças modernistas com os feitos surpreendentes dos músicos cariocas (o choro e o samba), e a instrumentalização estatal nacionalizante dada a tanto vigor patriótico. A adaptação ao “acelerado desenvolvimento da difusão industrial da música” (com certeza um exagero não só retórico, como ideológico, mas carregado de verdade) foi sofrido, empacando qualquer meio de consolidação de uma música nacional e moderna; cariocas e paulistas tinham consolidado, no máximo, a primeira parte da adjetivação. Ainda assim, todas as experiências só deram realmente caldo quando, organizado de forma relativamente segura um complexo radiofônico, músicos populares se outorgaram a permissão de ousar ombreamento com o jazz. Esta segunda tentativa faz sua referência carinhosa à primeira tentativa, mas, até segunda ordem, só constituía continuidade mais por teimosia e insistência do que por organicidade.

Vamos falar disso tudo ao longo da dissertação, com as especificações necessárias. Por agora importa perceber que este problema era questão de máxima importância para Caetano Veloso; dizendo de outra maneira, talvez mais contundente, a porta de entrada de Caetano na música foi exatamente a questão da organicidade. Naquele momento a organicidade musical era um debate real — mas, aonde ele foi dar? Hoje, Caetano e o tropicalismo costumam ser dados como pontos já compreendidos — esta, com certeza, foi sempre a primeira justificativa para desmerecer de antemão uma pesquisa sobre Caetano ou o tropicalismo (eu mesmo a ouvi várias vezes, das pessoas mais inesperadas). O que contra-argumentar? O tropicalismo é um assunto morto, ponto definido e entranhado na

experiência brasileira de tal forma que se torna no máximo peça acadêmica de reminiscências de época, que por sua vez são confusas e não trazem nada de novo... uma dissertação a mais não muda nada no que já está decidido... Será difícil reconhecer aí, nas barreiras amigavelmente impostas a essa dissertação, a licenciosidade da música brasileira de operar sem artilharia conceitual que a explique? Pois parte considerável da chave explicativa da música brasileira se encontra neste período em que Caetano estava na ativa enquanto tropicalista, e os comentários sobre o assunto, esparsos e pontuais, ainda hoje não deram conta da questão. Desta feita, a organicidade falhada das próprias análises sobre a música brasileira determinam parte dos rumos tomados aqui nesta dissertação. Foi pensando sobretudo nas interpolações contrapositivas de natureza objetiva colocadas por essas questões que a dissertação foi produzida.

O objeto desta dissertação são os momentos iniciais da carreira artística de Caetano Veloso, como mote para reconhecer as bases daquilo que chamamos de afirmação tropicalista. Caetano Veloso é um dos músicos mais festejados pela pesquisa sobre música no Brasil, mas raramente foi colocado diante do arsenal crítico das descobertas dele próprio em seus inícios. Nos termos dessa dissertação, Caetano será confrontado com sua idéia de *linha evolutiva* e o progressismo contido nesta perspectiva, tensionando-o com a experiência musical da década de 1960 no Brasil. Se estivermos corretos, a afirmação tropicalista levada a cabo por Caetano aparece como a figura contraditória do Brasil do século XX, como o ponto complexo das tensões musicais e sociais que culminaram em fins da década de 1960 — para sermos mais exatos, como o instante em que o nó musical do sistema musical popular brasileiro foi falsamente desfeito, em prol da modernidade. Durante seus capítulos, tentamos acompanhar alguns passos decisivos da música popular brasileira, como suporte da discussão sobre Caetano Veloso. Ao final, espero ter

desenvolvido uma linha argumentativa ainda preche de idéias, sem decisões conclusivas, que apontam para uma maneira diferenciada de ouvir a música brasileira. Como veremos, a conclusão mais importante dessa dissertação é: não é mais possível ouvir a música brasileira como uma grande festividade, já armando o pacotinho de confetes para comemorar a beleza sem par de nosso país — sua verdadeira explicação está no autoritarismo verdejante que ela impõe.

Essa dissertação é o resultado pessoal de um projeto coletivo, datado de 1998, quando se iniciou a aglutinação de pessoas intelectualmente interessadas em estudar mais ou menos criticamente o Brasil. Sem a colaboração de longo tempo dos amigos do que depois veio a se constituir como um grupo de pesquisa, essa dissertação não seria possível. A eles, mais que um agradecimento, ofereço meus mais sólidos argumentos para o debate.

“É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário: o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento.”

Theodor Adorno, *Mínima Moralia*

**Configurações genéricas do problema (social e musical) da pesquisa:
digressões**

1. EXTRATO DO “DÉFICIT DE NEGATIVIDADE” NO BRASIL DOS ANOS 1960.

A partir da década de 1960, os acontecimentos históricos davam sinais de que o déficit de negatividade do pensamento brasileiro tinha boas chances de ser quitado.¹ De fato, seu lastro histórico era certa euforia amparada no desenvolvimentismo, que “simulava” o fim de disparidades sociais seculares, num projeto de integração nacional de vastas proporções. Em outros termos, o subdesenvolvimento, em cheque desde a década de 1950, parecia estar com os dias contados, dando fôlego a projetos à esquerda, universalistas, que não tomavam propriamente a afirmação nacional pelo seu negativo, mas propunham uma integração que possibilitasse a redução (ou quem sabe mesmo extinção) de desigualdades sociais. Era o caso excepcional da integração entre fatores políticos de relevo, como a manutenção da democracia por um período de tempo extenso e sua materialização política nas diversas manifestações artísticas, com fortes tendências a simpatias democráticas. As correntes de esquerda se avolumavam, com um debate crescente sobre os rumos do país, num estado de ebulição tal que impressionava pela seriedade e rigor. Parte da intelectualidade brasileira acalentava o sonho de integração ao núcleo orgânico do capitalismo e sua “harmonia”, o que animou as teorias econômicas sobre o subdesenvolvimento e sua superação, além de uma progressiva tomada de consciência nacional. Isso tudo já é bastante indicativo de que o déficit de negatividade iria aumentar e muito, e não é preciso o distanciamento histórico

que temos hoje para dar de cara com essa indicação — parte do pensamento brasileiro (*grosso modo*, e sem a devida caracterização que ficarei devendo, intelectuais como Ruy Mauro Marini, Vânia Bambirra, Roberto Schwarz, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros) já desconfiava, e muito, da euforia afirmativa (o que não chegou a configurar sistema com força contrapositiva)². Portanto, no cerne do pensamento brasileiro imperava concessão em alta escala para a afirmação nacional, mas a desconfiança mostrava a cara e se mantinha, nos interstícios da euforia, raciocinando como dava sobre os descaminhos do capítulo brasileiro do capitalismo contemporâneo. O nó ideológico estava armado e gerou confusões imensas, complicando ainda hoje aquele que pretende compreender os descaminhos nacionais enquanto capítulo do capitalismo. A música popular brasileira é parte integrante de alto relevo deste quiproquó intelectual, do qual buscaremos apresentar certa figura, tomando o tropicalismo como mote para a análise crítica e Caetano Veloso como objeto preferencial em comparação com outros músicos da época. Argumentando a partir de hoje, momento no qual toda essa discussão é um grande esqueleto (que sufoca e limita a organização mental crítica), tendo o subdesenvolvimento passado dessa para melhor mantendo as desigualdades sem que déssemos o devido combate de idéias, talvez a falta de obrigação de engajamento nacional – uma nova hipótese já em estado de falência, ainda mais com a vitória do partido de esquerda no pleito presidencial de 2002 – nos encaminhe para argumentação organicamente do “contra”.³

Os jovens intelectuais cheios de interesse revolucionário e simpatia popular de fins da década de 1950 e inícios de 1960 levaram a um alto grau de radicalização a programação cultural brasileira gestada desde o início do século, ancorados todos no arranjo modernizador do capital em estado de graça com seu empurrão às nações periféricas e com a reconstrução da Europa. A ligação entre povo e intelectualidade, incipiente num

Graciliano Ramos, João Cabral, Carlos Drummond ou nas rodas de samba de parte da boêmia carioca de classe média, foi levada naquele momento a um termo novo em suas melhores experiências: o aspecto formal seria corroído para encaminhar a força revolucionária pressuposta no fundamento social das ligações políticas arquitetadas.⁴ A forma (no caso em que iremos expor agora, literária) não dava conta do desejo verdadeiro da referida ligação — para levá-la a bom termo, somente fora das fronteiras da forma. Em *Vidas Secas* Fabiano é caracterizado de tal maneira que o narrador se mantém incapaz de estabelecer um contato que fizesse explodir os “desejos revolucionários” (mesmo e principalmente os de Baleia). O passo adiante, aquele que demoliria a estrutura perversa de manutenção da situação social de Fabiano e Sinhá Vitória, não poderia ser dado dentro do livro, e a percepção deste problema atingia tal grau de maturidade que sugeria, em última instância, a implosão da própria construção literária. Os jovens dos anos 1960 assumiam tal legado buscando a corrosão artística para fins de preparação da sublevação, momento no qual o espírito crítico materializaria na práxis sua força e radicalidade. Seu resultado, porém, mantém o lastro do empenho cultural de esquerda, como veremos ao longo da dissertação. Esta armação do problema é cheia de resultados interessantes para a música popular brasileira (haja vista pelo menos a dubiedade inevitável que o termo “popular” ganha em sua significação na indústria fonográfica — quem é o “povo” a que se refere toda vez que se fala em música no Brasil?) e organiza inclusive as tentativas de análise sobre o tema. Esta dissertação, tributária (criticamente) das análises anteriores, busca armar a questão de modo diferenciado, marcando ponto no distanciamento com relação às posições tomadas, sem deixar de ressaltar as simpatias devidas, atentando para como a música brasileira se compreendia e, assim, compreendia o Brasil. Como veremos, a dificuldade de suporte crítico e a continuidade da pasmaceira intelectual peculiar é, pelo menos no campo

da crítica musical, resultado perverso da força depreciativa de como o problema foi colocado a partir da década de 1960. O tropicalismo é peça fundamental neste quebra-cabeça crítico, e será discutido ao longo da dissertação pelo desmentido de seus próprios termos – sempre na visão peculiar de Caetano em sua relação com o todo musical. Partimos, portanto, do reconhecimento desse “déficit de negatividade”, não para saldá-lo, e sim para compreendê-lo como parte do problema.

2. PRIMEIRA APROXIMAÇÃO: EXISTE UM CAPÍTULO BRASILEIRO DA INDÚSTRIA CULTURAL? – APONTAMENTOS INICIAIS E ESQUEMÁTICOS.⁵

O diagnóstico nada animador do capitalismo proferido pelos frankfurtianos dá muito frio na espinha (hoje talvez mais do que nunca). Salvo engano, essa a razão de tamanhos mal entendidos ao longo da história da Teoria Crítica e adjacências, a começar pelo esforço tremendo de desancar todo e qualquer raciocínio dos frankfurtianos como pessimismo, além do que pouco fundamentado na realidade, que de fato ia ilusoriamente os desmentindo com a época de ouro (ou dólar?) de Bretton Woods. Como bem lembrou Paulo Arantes, para um brasileiro o imbróglio parecia maior: como manter a filosofia da não-participação (*nichtmitmachen*) se o país “exigia” um engajamento na resolução dos problemas nacionais (cf. ARANTES, 1996: 175 e ss.)?⁶ Enfim, esta equação que arma os mal-entendidos na recepção brasileira da Escola de Frankfurt também é parte integrante da complicação que se apresenta quando colocada seriamente em questão a existência de uma “indústria cultural brasileira”. O termo, bastante utilizado, já conta até com descrição do período de gestação, data de nascimento, caminhos e descaminhos do seu desenvolvimento, e anda animando muita pesquisa acadêmica nos últimos tempos. Não é à toa que mesmo (*et por cause*) estando Adorno recolocado na ordem do dia pela própria realidade outrora ausente dos

maldosamente classificados “devaneios filosóficos elitistas” – pelo menos, como quer Fredric Jameson (cf. JAMESON, 1996: 18) –, a série de mal-entendidos continue a todo vapor (com o risco inevitável de que a presente argumentação também faça parte da extensa lista de entendedores de fachada). As implicações do funcionamento e das tentativas de explicação deste problema na música popular brasileira são de grande interesse para a descrição do programa musical de Caetano Veloso, e serão explicados na medida das possibilidades desta dissertação.

A utilização temerária do termo indústria cultural com o qualificativo nacional, sem que as confrontações necessárias do funcionamento da dita cuja descrito por Adorno e Horkheimer com os mecanismos periféricos do capitalismo fossem levadas a bom termo, redundam em uma apresentação apologética do Brasil (já que neste termos o desenvolvimentismo conseguiu nos colocar na ponta de lança do capitalismo, com um tipo especial de indústria cultural que, além do mais, foi capaz de driblar seu caráter castrador etc.). Será que a certidão teórica de nascimento da “indústria cultural brasileira” pretende ser também um atestado de que o desenvolvimentismo, “apesar dos pesares”, deu certo nessas plagas, também em sua acepção autoritária?⁷ Em outras palavras, a “indústria cultural brasileira”, germinando no imediato pós-guerra, teria vindo a lume no período de ditadura como a última e grande realização do “sonho brasileiro”, até porque tal indústria cultural foi espaço para florescimento da cultura de esquerda que imperava no início da década de 1960, o que implicaria continuidade entre esta cultura e o sonho humanitário progressista desenvolvimentista, demarcando o limite das possibilidades de saldo do “déficit de negatividade” acima exposto.⁸ Isso porque aquilo que era qualificado em Adorno como apocalíptico, pessimista etc., era deslavadamente descartado: quer dizer, o termo indústria cultural é bom para ser utilizado, seu aparato técnico idem, mas suas implicações

finais (e críticas) são jogadas para debaixo do tapete. Assim, indústria cultural e desenvolvimentismo (progressista ou conservador) não se desmentem. No pólo simetricamente oposto, os frankfurtianos brasileiros acabavam por engessar qualquer tentativa de estudo sistemático da dinâmica cultural brasileira, tomada de antemão como fetichizada, ou de menor valor diante da “grande arte” (que, não custa lembrar, ou andava mal das pernas ou já havia passado desta para melhor), sem buscar a prova dos nove, a saber: enquanto dinâmica social objetiva, o estudo crítico de tal cultura poderia encaminhar conhecimento do processo social brasileiro? Quer dizer, dos dois lados do fio, o encontro de Adorno com a realidade brasileira redundava em uma compilação problemática. Erro teórico ou funcionamento social enviesado? De um lado, indústria cultural nacional, de outro, rejeição da “cultura nacional”. Para a música, estas complicações são cheias de resultados, como veremos ao longo da dissertação.

Indo mais longe, os antecedentes oriundos dos pendores formativos põem fogo na discussão. Se não, vejamos: o desejo de classe no século XIX redundou na formação da literatura brasileira, uma benesse que chegou até nós consentida pela missão civilizatória do capital, seguida posteriormente (já no século XX) com formações análogas.⁹ Agora, o que dizer do desejo dos brasileiros de terem uma indústria cultural? O que isso significa (se é que algo como isso estava em voga em algum momento)? Como foi o casamento de desejo consumista com pendor de soberania nacional (ou, em grau radical, antiimperialista – que foi largado de mão quando se percebeu que ele de alguma forma implicava em discussão de desigualdade social)¹⁰? Estas questões serão a régua e o compasso do raciocínio que se segue, ainda que em forma esquemática e incipiente, e são parte integrante do debate sobre música no Brasil.

Não está em dúvida o fato de que a regra de consumo passou a permear a sociabilidade brasileira. O aumento desbragado das quinquilharias e bugigangas do pós-guerra pode ser apresentado em descrição textual esfuziante, animadora (e cansativa)¹¹, empurrado pela parte que nos cabia no rearranjo internacional. Enquanto o governo brasileiro esperava um plano de salvação aos moldes do levado adiante na Europa pós-guerra, sobrou-nos apenas a chegada de multinacionais, chicletes, iô-iôs, bambolês etc. O ímpeto de constituição de uma economia nacional sólida e digna de competição é que ditaria o ritmo ideológico, a despeito da perceptível fragilidade brasileira (ou talvez por causa disso mesmo). Isso quer dizer que o desejo industrializante de construção de um espaço nacional foi financiado pela injeção de multinacionais e seu maquinário de segunda mão. E, apesar de muita gente boa levar a sério à hipótese de que o primeiro mundo estaria a nosso alcance, a dinâmica não tardou por apresentar a conta a ser paga, deixando o serviço contratado “mal feito” (é claro que não estava “mal feito”, já que o interesse fundamental era manter o processo do capital a pleno vapor, mesmo que a “boa gente” preferisse a imagem de progresso humanitário). Em outros termos, montava-se no Brasil um mercado frágil, para atender um que outro interesse do capital internacional e da elite brasileira, mas que podia ser desfeito logo o acordo não valesse mais a pena (como se viu no início da década de 1980 com a “crise das dívidas”, momento em que o Brasil e outros países da América Latina foram “excluídos” do mercado internacional), ou seja, um “milagre a juros”. Diga-se também que a ilusão do desenvolvimento nunca fez parte “em estado puro” do ideário de classe dominante, que topava naturalmente entrar pela porta dos fundos no arranjo internacional, já que para chegar em Miami de avião não demora muito. “A concepção de Brasil como simples espaço para bons negócios, e não como nação, continuou a predominar tranqüilamente entre os ricos e privilegiados” (MELLO e

NOVAIS, op. cit.: 606). Nestes termos, a criatividade e originalidade do brasileiro para driblar as fragilidades tecnológicas não são a contribuição positiva da formatação da “indústria cultural brasileira” para o mundo, como parece querer Renato Ortiz (ORTIZ, 1995: 77-110), mas o resultado de um desejo inevitável de equiparação (desajustado no tom quando nos comparamos vergonhosamente com o “padrão de qualidade” internacional, perfeito para o funcionamento exótico das coisas no Brasil), que por sua vez nunca poderia ser alcançada.

Um dos pressupostos básicos da indústria cultural é exatamente o fato de que as forças de mercado se consolidam de tal forma que passam a regular a arte e a produção cultural, que por sua vez “sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 43).¹² É este sistema mercadológico a pedra fundamental do cálculo e da administração. A formatação de algo como um sistema mercadológico nacional, como vemos nas descrições de Renato Ortiz (ORTIZ, op. cit.), faz rir pelo tom de anedota (até mesmo aos profissionais do ramo), ao contrário da involuntária apologia idealizada pelo Autor, que visualizando o caráter frágil do cálculo e da administração, tende a perceber que, no Brasil, a indústria cultural não perpetuaria antagonismos e impossibilidades críticas. (Esta argumentação, que não é original de Ortiz, criou escola e dissemina-se nos estudos de cultura no Brasil, convocando as argumentações de Gramsci ou Benjamin, de forma exterior e por vezes inapropriada, para validar o desejo de encontrar nos produtos culturais salvação para a miséria brasileira). A lógica totalitária não seria inerente à indústria cultural enquanto processo social, mas ao caráter autoritário da ditadura militar. É como se aqui a indústria cultural nacional lutasse contra o cálculo e a administração, sempre externa a seu funcionamento nacional. Logo Renato Ortiz diz que produção de bens culturais e política autoritária não são excludentes,

querendo dizer, porém, que não fazem parte da mesma engrenagem (cf. ORTIZ, op. cit.: 114-115). Seguindo com a argumentação, a indústria cultural foi a ponta de lança da luta democrática no Brasil, que por sua vez não desmentia o caráter geral da ditadura militar enquanto parte do processo social, projeto de exclusão social (cuja possibilidade de discussão crítica já havia sido abortada – se é que esteve na pauta algum dia – em prol da permanência da cultura de esquerda nas rodas de consumo). Sendo luta democrática, ditadura militar e indústria cultural partes da mesma coisa, portanto constitutivas da mesma engrenagem, o sonho redentor de Renato Ortiz demonstra-se como “fraudulento”, no qual o antagonismo social está materializado negativamente, mas não analisado ou considerado. Por esse caminho, logo se percebe que antiimperialismo e indústria cultural não se desmentem; trocando os sinais, chega-se à conclusão de que o desejo antiimperialista (pelo menos nesta acepção) nunca deixou de ser “integrado” até o pescoço. Enfim, antes de ser uma realidade social objetiva no Brasil, a indústria cultural era um espectro internacional inescapável, que fazia com que espíritos de esquerda, esperançosos que estavam com a possibilidade de saída de cena do subdesenvolvimento, encontrassem na fomentação do consumo um espaço de luta contra o autoritarismo, no qual crítica social não garantia lucidez e vice-versa. A discussão musical é crucial para a compreensão da trama aqui apresentada.

A hipótese de consolidação de uma “indústria cultural brasileira” supõe o emparelhamento entre o funcionamento do mercado norte-americano e do brasileiro, buscando ser corroborada com certos produtos culturais dignos do circuito internacional. Os anos 1980 desmentem radicalmente qualquer suposição de emparelhamento mercadológico, sem aparentemente colocar em descrédito a produção cultural nacional. Apresentam-se engrenagens de mercado e produção cultural como partes separadas, como

se o funcionamento mercadológico não fizesse parte da produção cultural. É um desejo de continuar respirando o ar moderno do ambiente cultural internacional, cada vez mais dispendioso, mantendo em alta a qualidade da produção de cultura tanto para consumo interno quanto para exportação, além da necessidade da importação inevitável. A indústria cultural, no Brasil, é um modelo que nunca poderia ser alcançado, mas também não podia ser deixado de mão, mesmo porque seu alastramento internacional não deixava margem para um caminho diferente. Sempre que se procura descrever a “indústria cultural brasileira” utiliza-se um misto de melodia eufórica com o progresso e harmonia envergonhada com o ambiente precário. É um desejo de emparelhamento internacional apenas para consumo próprio (de classe) que, não sendo possível, é buscado assim mesmo, constituindo um interesse ideológico de pertença, um sentimento de ausência e um funcionamento objetivo de exclusão. Cita-se sempre o aumento no número de televisores nas residências brasileiras com uma euforia, ao mesmo tempo em que se envergonha com o conteúdo mal organizado. Ressente-se da ausência de tradição cultural brasileira (o que por si só já é um problema), buscando azeitá-lo o funcionamento do mercado brasileiro com uma pitada de sabor local, que por sua vez emperra a engrenagem. Como parte fundamental do despautério real e funcional, a música brasileira pode nos explicar, a partir da análise cerrada, os meandros constitutivos do problema.

O raciocínio frankfurtiano sobre a indústria cultural pressupõe a existência de tempo livre dos trabalhadores, que seria sistematicamente ocupado com a reprodução do trabalho, ou seja, com o entretenimento calculado e acrítico. Isto só se torna possível, diria um marxista, se o eixo de acumulação industrial se deslocasse da produção de mais-valia absoluta à da mais-valia relativa, ou seja, da exploração trivial do trabalhador ao aumento da capacidade de produção do trabalho. Pois foi exatamente a participação da América

Latina no capitalismo mundial que tornou isso possível. “No entanto, o desenvolvimento da produção latino-americana, que permite à região coadjuvar esta mudança qualitativa nos países centrais, dar-se-á fundamentalmente com base numa maior exploração do trabalhador” (MARINI, 2000: 113). Em outros termos, a produção de bens de consumo no Brasil não podia (e nem era o interesse) se tornar popularizado, ao contrário do ocorrido nas economias centrais — note-se que não se trata da discussão sobre a “popularização do conteúdo” da TV ou afins. O processo de industrialização brasileiro, alavancado pela reorganização da economia mundial, supria necessidades de luxo das classes dominante e média, essa mais tardiamente (momento no qual Ortiz diz que a indústria cultural se consolidou no Brasil). Sendo a indústria cultural brasileira uma ilusão inalcançável, sua perpetuação objetiva reservou superexploração do trabalho e enormes reservas de contingente (os desempregados), ao passo que a “vida do cidadão brasileiro” melhorava com a chegada de enceradeira, televisão etc. Ressalte-se por sua vez que essa ilusão teve grande funcionamento prático e que nos exige argumentação ainda não produzida. Por agora, percebe-se que seu resultado era perverso, pois mesmo tendo a sua massificação impedida por longo tempo, o funcionamento deste espectro que é a indústria cultural no Brasil perpetua a necessidade de consumo, ainda para aqueles que estão limados do jogo. O processo social ensejado no progresso tecnológico é a manutenção do antagonismo social. A música popular perpetuou-se como a mercadoria acessível para o povo, trazendo em seu bojo todo aquele universo inatingível de benesses industriais, e o tropicalismo é momento fundamental na complexa organização do sistema musical brasileiro, como veremos nos próximos capítulos.

Adorno e Horkheimer discutem rapidamente as relações entre indústria cultural e nacionalidade.

“Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas. É verdade que seu projeto teve origem nas leis universais do capital. Gaumont e Pathé, Ullstein e Hugenberg conheceram o sucesso seguindo a tendência internacional; a dependência econômica em face dos Estados Unidos, em que se encontrou o continente europeu depois da guerra e da inflação, teve uma parte nesse processo. A crença de que a barbárie da indústria cultural é uma consequência do *cultural lag* [atraso cultural], do atraso da consciência norte-americana relativamente ao desenvolvimento da técnica, é profundamente ilusória. Atrasada relativamente à tendência ao monopólio cultural estava a Europa pré-fascista. Mas era exatamente esse atraso que deixava ao espírito um resto de autonomia e assegurava a seus últimos representantes a possibilidade de existir ainda que oprimidos. Na Alemanha, a incapacidade de submeter a vida a um controle democrático teve um efeito paradoxal. Muita coisa escapou ao mecanismo de mercado que desencadeou nos países ocidentais. O sistema educativo alemão juntamente com as universidades, os teatros mais importantes na vida artística, as grandes orquestras, os museus estavam sob proteção. Os poderes políticos, o Estado e as municipalidades, aos quais essas instituições foram legadas como herança do absolutismo, haviam preservado para elas uma parte daquela independência das relações de dominação vigentes no mercado, que os príncipes e senhores feudais haviam assegurado até o século dezenove. Isso resguardou a arte em sua fase tardia contra o veredicto da oferta e da procura e aumentou sua resistência muito acima da proteção de que desfrutava de fato. No próprio mercado, o tributo de uma qualidade sem utilidade e ainda sem curso converteu-se em poder de compra: é por essa razão que editores literários e musicais decentes puderam cultivar por exemplo autores que rendiam pouco mais do que o respeito do conhecedor” (ADORNO e HORKHEIMER, *idem*: 124 e ss.).

Trata-se, como podemos perceber, da sociedade europeia até as primeiras décadas do século XX, descrita na extensa citação (justificada pelo interesse específico da presente

dissertação). As sociedades européias não podiam acompanhar o ritmo técnico vertiginoso do crescimento norte-americano. A tentativa era, por exemplo, de entrada à força nos mecanismos modernos do capital via capitalismo de Estado (os regimes fascistas e comunistas), ou funcionamento sob regime de protetorado, que vai se configurar com o fim da segunda guerra. O período conturbado de guerras é exatamente o momento de consolidação da unidade da indústria cultural. A hegemonia norte-americana instala-se definitivamente e concede aos “amigos” europeus a estruturação de um mercado interno propício ao funcionamento da indústria cultural. O funcionamento aí da indústria cultural é bastante interessante: neste interregno em que ela ainda não se apropriou de todo o sistema social, o “atraso” técnico europeu em comparação aos EUA deixa brechas para o escape das leis de mercado. No que nos interessa nesta dissertação, iremos perceber como existe um ímpeto enorme na indústria fonográfica brasileira de igualar o desenvolvimento técnico norte-americano, o que traz implicações enormes para a produção musical no Brasil como um todo. Logo após o período de guerras, a indústria cultural dinamiza-se como um sistema internacional de fluxos e circulação, do qual o Brasil queria fazer parte enquanto membro ativo. Não era esse o nosso caso, já que à América Latina foi concedida apenas uma posição de entreposto de multinacionais, mas que não poderia deixar de lado a movimentação vertiginosa do capital através do consumo de bens culturais. Este o aspecto do subdesenvolvimento: a necessidade inexorável de acompanhar a marcha do capital sem poder igualar o modelo. Não escapava a um brasileiro os avanços presumidos nas novas tecnologias, nos eletrodomésticos, nos meios de comunicação: o desejo (de classe) de emancipação nacional se casava com o desejo de manutenção das leis de mercado. O desejo de emancipação era o mesmo que o desejo de sujeição. Lembre-se ainda, para nosso caso aqui em questão, que aquilo que reconhecemos como um sistema musical orgânico em

pleno funcionamento só ocorreu no bojo do “desenvolvimento do subdesenvolvimento” (a expressão é do teórico da dependência André Gunder Frank).

Como vimos no início dessa Introdução, entre fins da década de 1950 e meados da de 1960 os brasileiros (?) contavam com a certeza de que o declínio do subdesenvolvimento era inevitável em curtíssimo prazo, gerando euforia esquerdizante, aumento na produção cultural “de alto nível” etc. O golpe militar não desmentia a marcha rumo ao progresso, demonstrando negativamente seu verdadeiro caráter. Este pedaço da história brasileira mantém-se bastante mal-contado, mas é a peça fundamental para compreendermos o processo de “mudança social regressiva” e “hegemonia imperfeita” de nosso momento atual.¹³ O objeto de um estudante de comunicação fica obnubilado pela euforia e criatividade dos profissionais do ramo, a que aqueles aspiram ser um dia. O grande consenso formado em torno da consolidação da indústria cultural no Brasil padece de um desejo retroativo de construção nacional. O estudo crítico deste período, a partir de suas contradições objetivas, ainda está por ser feito, se é que é possível alcançá-lo sem sucumbir à superficialidade totalitária do objeto... Guardadas as possibilidades, a pretensão dessa dissertação é desvendar algumas questões dos problemas apresentados, pelo prisma do programa musical de Caetano Veloso para o Brasil de fins da década de 1960.

NOTAS.

1. O argumento a ser aqui discutido parte das considerações de Paulo Eduardo Arantes acerca do “ajuste intelectual” em marcha na era fernandina (Fernandos Collor e Henrique Cardoso, com o interregno do período regencial de Itamar), das quais pego emprestado alguns termos em pauta. Arantes afirma que por volta de 1964 o crítico literário Roberto Schwarz imaginou que “finalmente

havia chegado a hora em que a inteligência acederia objetivamente a um ponto de vista crítico de negatividade máxima acerca da marcha nefasta do capitalismo mundial, mas não um ponto de vista doutrinário qualquer, por teimosia ortodoxa e baluartista, mas uma perspectiva ancorada na sondagem das formas locais específicas daquela marcha internacional catastrófica e propriamente bárbara” (ARANTES, 1998, p. 39). É verdade que Schwarz prontamente percebeu que não era bem isso que estava acontecendo. Voltaremos ao problema.

2. Mesmo porque parte do programa da ditadura militar era a incapacitação desses intelectuais por impossibilidade (até material) de raciocínio.

3. “De minha parte, aproveitaria a ocasião para acrescentar que, se dispomos de um Partido Intelectual de longa tradição e relevantes serviços prestados à nação, verdade que hoje rachado numa imensa maioria de ajustados e um pequeno número de desajustados, *intelligentsia* mesmo, na acepção russa do termo, algo como um espírito de contradição organizado sem um momento sequer de descuido afirmativo, isso com certeza jamais conhecemos. Quem sabe se ela não estaria prestes a nascer agora que o capital também nos desobrigou de sermos ‘a favor’ de uma saída para o Brasil, já que nos colocou na vanguarda da desintegração mundial (afinal afundamos dez anos antes do socialismo real), com isso apressando a secessão definitiva de nossas elites ‘ocupantes’ (para voltar a falar como Paulo Emílio Salles Gomes, agora com toda a razão)” (idem, p.42).

4. Ao contrário da idéia de “rebaixamento estético” proposta pelos analistas da cultura daquela época e mesmo pelo CPC, o amigo Rafael Litvin Villas Boas, que estuda a dinâmica teatral brasileira e suas relações assustadoras com a TV, me sugeriu a hipótese de que houve um processo de corrosão formal buscando dar conta dos legítimos anseios revolucionários — no caso notável do MCP. Portanto, a análise ou proposta que pressupõe rebaixamento estético adere a uma percepção de classe, na qual o povo indica necessariamente rebaixamento. A idéia de corrosão formal mantém em alta conta a força crítica da forma porque subentende que naquele momento a crítica parecia se transformar em prática, indo além do perímetro da forma. Em última instância, a corrosão leva a um desligamento da forma, deixada de lado com ganho para a política. Porém, sendo o resultado final

da corrosão seu “contrário” (ou seja, a indústria cultural), está armado um leque de problemas para a crítica, ao qual o tropicalismo obviamente não estava alheio.

5. Este trecho da dissertação é a versão modificada de um trabalho apresentado ao professor Mauro Porto como requisito parcial para a obtenção de menção final na disciplina Teorias da Comunicação no PPG/FAC/UnB.

6. Devo a boa indicação bibliográfica ao mesmo Rafael Litivin Vilas Boas, que também anda atento para as desventuras dos frankfurtianos no Brasil.

7. Importantíssimo ressaltar que a falta de matiz e apuração na aplicação do conceito de desenvolvimentismo ao longo da dissertação estremece o alicerce do argumento que se pretende apresentar. Para o que nos interessa durante a dissertação, a idéia de desenvolvimentismo vai ficar restrita ao pendor nacional de equiparação econômica aos países centrais, pela tomada de iniciativa rumo ao desenvolvimento industrial do Brasil, com internalização das decisões. Os diversos matizes agrupados em torno do conceito de desenvolvimentismo somem ao longo da dissertação. Para uma pesquisa aguçada em torno das razões econômicas (e ideológicas) do desenvolvimentismo, cf. BIELSCHOWSKY, 1996.

8. O argumento está enviesado, mas será trabalhado adiante em outro capítulo, numa tentativa de aproximação crítica, para melhor explicação de como o desejo de saldar o “déficit de negatividade” estava de antemão barrado por seus próprios termos. No que diz respeito à cultura predominantemente de esquerda na década de 1960, cf. SCHWARZ, 1992.

9. Para a formação da literatura brasileira cf. CANDIDO, 1997; para formações análogas, cf., por exemplo, ARANTES e ARANTES, 1997. Paulo e Otilia Arantes tiraram força argumentativa e crítica do conceito de *formação* usado por Antonio Candido ao reconhecê-lo em momento histórico distinto ao apresentado pelo Autor, percebendo sua justeza também para a experiência artística do século XX (pintura e arquitetura), bem como na cultura filosófica uspiana.

10. Isso se levarmos em conta a consciência catastrófica que os brasileiros tinham de seu atraso a partir da década de 1950, quando o subdesenvolvimento passou a ser a chave principal para sua explicação. Para consciência catastrófica do atraso cf. CANDIDO, 1989.

11. Caso haja interesse em tal leitura, cf. MELLO e NOVAIS, 1998. É claro que o texto é muito mais interessante do que isso, se percebida certa reprodução contraditória da esperança com relação aos valores humanistas, que vinham junto com a lógica mercantil, segundo os autores. A utilização da dicção esperançosa e apologética ao longo do texto, como nas descrições quilométricas das novidades para o consumo, entra em descrédito no próprio texto, quando o resultado final do “milagre brasileiro” do século XX desmorona (o que quer dizer que chega no programado).

12. Nos termos de Adorno e Horkheimer, mercadoria e arte nunca foram indissociáveis. “O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade” (op. cit.: 147). A indústria cultural veda a crítica a partir do momento em que o caráter mercantil se sobressai. Voltaremos ao assunto.

13. Os conceitos de “mudança social regressiva” e de “hegemonia imperfeita” são de Francisco de Oliveira, e podem ser encontrados em seus ensaios compilados em OLIVEIRA, 1998. Com esses conceitos, Chico de Oliveira buscou dar figura teórica do período de Fernando Collor e FHC na presidência do Brasil, tendo como alicerce as novas aspirações populares em direção à estagnação com porto seguro, bem como as novas combinações políticas do cenário em questão.

Capítulo 1

A música brasileira do século XX em descrição sumária e panorâmica

1. MATRIZ HISTÓRICA: RECORTE ABRUPTO.

Podemos compreender a matriz da música popular brasileira como a reminiscência de aglutinações musicais ao longo da história da colônia e do império, o que já é um problema por não ser a data histórica do Brasil (que, via de regra, só existe a partir do início do século XIX). Os modos do cantochão alastraram-se pelo território colonial de Portugal como imposição religiosa da catequese, e se mantiveram em certa simbiose com as tradições musicais africanas, indígenas, portuguesas, e depois outras, como que à parte da dinâmica européia que veio a dar na polifonia e no sistema temperado. Produzindo tradições locais de caráter ritual, lentamente em processo de laicização, os cantos provenientes da aglutinação do (imposto) sistema modal com as diversas tradições musicais foram paulatinamente se adaptando às novas organizações provenientes da polifonia, que aqui aportavam por tradições européias de música e dança. A sobrevivência um tanto quanto conturbada por perseguições religiosas e por legislação proibitiva foi desembocar num leque de materiais musicais em funcionamento orgânico nas camadas populares e também nos festejos de elite. O que era uma tradição popular e que de alguma forma aparecia como uma resistência ao regime político chegou ao século XX como uma reserva abundante para a criação e montagem de um sistema musical brasileiro que abastecesse o projeto de uma indústria fonográfica nacional, instrumentalizando e reificando aquilo que até então era uma manifestação do cotidiano da população brasileira. Seria o caso de caracterizar

detalhadamente as diferenças cruciais da música praticada pela classe dominante e pelos homens livres e dependentes e da música praticada pelos negros escravizados, mas tal descrição exigiria uma pesquisa própria, que foge ao objetivo dessa dissertação. Importa perceber que é dessa diferença que surge toda a confusão quanto ao caráter perverso das tentativas brasileiras de produzir discos, rádios etc.: seu lastro popular é apenas um momento da produção cada vez mais voltada para o consumo, mas sugere ainda hoje aos estudiosos da música meio de afirmação de brasilidades e que tais, como se a guinada mercantil não fosse a própria mola propulsora de toda a experiência musical brasileira do século XX.

2. O PROJETO MUSICAL MODERNIZADOR ATÉ O AJUSTE TROPICALISTA: SOBREVÔO .

Resumidamente, podemos descrever a história da música popular brasileira no século XX como o desejo de (principalmente) cariocas, baianos e paulistas de produzir uma música ao mesmo tempo moderna e brasileira, desde os procedimentos técnicos até as organizações estéticas. As várias tentativas de dar bom termo a este desejo vão se acumulando, fazendo com que as diversas fases da produção musical passem a responder aos problemas aparecidos nas tentativas anteriores. Neste sentido, a história da música brasileira é um trajeto de aprendizado sobre si, constituído por continuidades e rupturas, num percurso solidário mesmo quando antagônico. As organizações técnicas vão solucionando seus problemas concomitantemente aos desenvolvimentos musicais, ambos definidos pelo ímpeto progressista contido no desejo acima explicitado. A indústria fonográfica demandava uma melhoria na qualidade musical e uma definição estética que escapasse de ser mera cópia ou adaptação fragilizada, tornando-se síntese orgânica das tradições populares brasileiras e das informações internacionais. Por sua vez, a acumulação musical

exigia um progresso técnico por parte do sistema fonográfico brasileiro (gravadoras, rádios etc.) para que não sofresse limitações na tentativa de consolidar o desejo progressista. Este mesmo progresso técnico impunha modificações nos procedimentos e modos de composição, imputando ao trabalho artístico limites e “destinos”.

Desde a década de 1910 que os músicos cariocas, baianos e paulistas (cada qual a seu modo e no mais das vezes de forma pouco sistemática) buscavam agrupar procedimentos musicais, métodos de composição e organização instrumental que pudessem ser nomeados de “modernos e brasileiros”. Mal os mecanismos de gravação aportaram no Brasil, a corrida para não deixar para trás essa benesse modernizadora começou – convocando para seu time os mais variados talentos, das classes populares ou da elite, escolados na técnica musical ou virtuosos possuidores de “dom natural”. A princípio, as empresas de gravação de discos foram abastecidas pela produção de músicas de salão e marchinhas, adequadas o necessário para o meio fonográfico. Nos Estados Unidos, o *jazz* e a *popular music* consolidavam-se, arrumando de vez a casa já neste momento impulsionada pelos rádios e seus ouvintes cada vez mais aficionados. Por aqui, a organização camerística do choro foi dando lugar para as orquestrações pomposas (recheadas de metais), mais parelhas com as necessidades radiofônicas, alinhadas por arranjadores escolados nos momentos mais expressivos da vanguarda musical modernista no Brasil (quando não eram os vanguardistas em pessoa que assumiam as orquestras das grandes rádios e gravadoras). Nessas experiências, casava-se a pompa instrumental das *big bands* norte-americanas, o aprendizado esforçado e relativamente produtivo da vanguarda musical brasileira (que tentava presentear pedagogicamente os ouvidos nacionais de peças musicais à altura da produção internacional), e a experiência musical urbana nas grandes cidades brasileiras de fins do século XIX e início do século XX. O resultado era um pouco desajeitado, tributário

assumido do bolero meloso e sentimental, que se embrenhava na tentativa “moderna e brasileira” de produzir músicas, chegando mesmo a ser o formato hegemônico nas rádios nacionais — o que carregava o adjetivo moderno de uma problemática toda especial, já que em última instância o bolero era exatamente aquilo que queria se atacar. Na segunda metade da década de 1950 a Zona Sul carioca se deu o trabalho, na pessoa contraditória de João Gilberto, de concatenar de forma sintética todas estas tentativas, e define mecanismos produtivos da música brasileira que figurassem como procedimentos universais, “modernos e brasileiros” — enfim, quando surge a bossa nova.

Não é demais afirmar que no conturbado quadro da década de 1960 estava preparado definitivamente o terreno para a consolidação do referido desejo. A música popular já contava com um grande espólio de experiência estética acumulada, com uma indústria fonográfica multinacional e sistemas de rádio atuando razoavelmente bem; a bossa-nova vinha para exigir aglutinação em torno de um parâmetro único, pautado por uma lógica de *modernidade e desenvolvimento*, capacitando a aglutinação coerente (para seus termos) da tradição popular em acepção moderna. A música “autenticamente nacional”, em gestação desde a década de 1910, maturada pelas reorganizações formais levadas a cabo pelo samba do Estácio, agrupada em discurso institucional na era Vargas, escolada nas diversas estações de rádio e seus programas de auditório, apresentando a estilização de certas tradições modais nordestinas na música de Luiz Gonzaga, afirmando as canções de Dorival Caymmi, tendo encontrado caráter sintético na bossa-nova, podia se dar por consolidada enquanto expressão de “identidade nacional” entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960. Este o percurso em que interesse comercial e desejo nacional se demonstravam (mais uma vez?) como a mesma coisa, nos quais o agrupamento de várias matrizes estéticas aparentemente prescindia do cálculo administrativo (uma

impropriedade analítica para descrever a “flexibilidade e maleabilidade” da indústria fonográfica brasileira), o que não o tornava inevitável. Em outros termos, as exigências de mercado se apresentavam tanto como uma imposição imperialista contra a qual se “insurgia” a “música genuinamente brasileira”, quanto como uma contrapartida da institucionalização de um público ouvinte para as produções nacionais. Era como se aquilo que mantinha o subdesenvolvimento fosse o caminho para a escapatória dele, ou, a escapatória para o subdesenvolvimento era a própria manutenção do ceme dependente do subdesenvolvimento, um imperativo tautológico insuperável. A concepção moderna da atmosfera *cool* do jazz seria a saída para constituição de uma música nacional, que não devesse nada... ao jazz.

Nos anos 1960 alguns artistas buscavam fazer política enquanto faziam música. Subvertendo a bossa nova na tentativa legítima de promover uma aproximação contundente entre si e os artistas populares, os músicos em estado de politização procuravam redirecionar o movimento da moderna música brasileira. Para tanto, passaram a tomar como verdadeira a premissa de que as exigências da indústria fonográfica tinham peso relativo, supostamente bastante enfraquecido. Além disso, a argumentação política dos músicos passava pela reafirmação freqüente de que o raio de alcance dos meios de comunicação no Brasil, maximizados com a instalação da TV, era a mola propulsora ideal para a aproximação entre intelectuais e povo. Estes músicos como que “chamavam à razão” os sistemas de comunicação e o público diante da subserviência consumista da disseminação da jovem guarda, como se tratasse apenas de um problema de consciência limpa, lembrando-os ainda de seus deveres patrióticos e democráticos. A partir da exigência de um purismo musical (que se desfazia apenas parcialmente das “conquistas” bossanovistas) exigia-se a tomada de consciência das desigualdades nacionais. A fatura

deste “re-direcionamento” figura como uma ingenuidade por vezes insuportável, conforme veremos em outro capítulo. A cegueira diante dos sistemas de comunicação e sua funcionalidade (tema de controvérsias acirradas nos debates sobre comunicação ainda hoje) desmente muito do sopro de radicalismo disto que convencionamos chamar por *canção de protesto*. O purismo musical de resgate popular para os meios de comunicação era um fetiche entre outros, contundente, porém, se levasse a termos radicais a idéia de aproximação com as camadas populares. Estas se tornaram um manancial de soluções musicais e um subterfúgio vergonhoso de público, como se o consumidor de TVs, o destinatário de fato, correspondesse ao povo referido nas canções, o destinatário pressuposto. Diga-se de passagem, o purismo musical foi uma tendência fortíssima nos EUA da *protest song* em meados do século XX.

O tropicalismo surgiu considerando a canção de protesto um retrocesso injustificado e advogando a causa da continuidade do projeto modernizador, como se os partidários da canção de protesto tivessem desistido de tal projeto. Os tropicalistas lutavam por garantir posição elevada à produção da jovem guarda, rechaçada como lixo cultural até então. Este ímpeto de continuidade progressista, ao qual a pauta política tomara-se inevitável e sufocante, revalida a posição de necessidade de síntese concretizada pela bossa nova. Em todo caso, e como iremos argumentar detalhadamente em termos musicais mais à frente, trata-se de um ajuste aos desenvolvimentos exigidos pelo mecanismo musical brasileiro e internacional, numa organização que ainda sustenta no limite a distinção entre mercado e produção estética, mas incorporando abertamente aquele nesta. A partir de então, o ajuste se torna o caminho adequado, conforme a demonstração tropicalista, que foi tão contundente que continua grassando livremente, sem que o raciocínio musical tenha produzido artilharia conceitual consistente que a repasse criticamente.

Capítulo 2

Argumentação e análise da crítica tropicalista

1. A LEIGERAL DA “CRÍTICA” MUSICAL BRASILEIRA: PRIMEIRA DESCRIÇÃO.

Sugestivo para uma série de estudos, o tropicalismo guarda conteúdo explicativo do processo social brasileiro do período de ditadura militar e encaminha conhecimento do que vinha pela frente. Tais estudos conseguiram resultados parciais, em quase todos os casos apaixonados, que passam do campo literário ao filosófico, sem esquecer da semiótica ou lingüística, existindo até mesmo aproximações sociológicas ou de cunho historiográfico. O sentimento de que aquela produção musical como que regulava o campo artístico daquele período histórico direcionava as análises, incapazes, porém, de alcançar argumentação sólida sobre o objeto — mal definido nas tentativas de compreendê-lo sem se ater a sua especificidade musical (o que quer que isso signifique naquelas condições históricas — ou seja, quando técnica musical pressupõe composição, difusão, procedimentos artísticos, gravação, programas de televisão, cinema, revistas, quadrinhos etc.). Não há a menor dúvida da centralidade da descrição do tropicalismo com fins de consolidação de uma artilharia conceitual que verse sobre música no Brasil. O fato é que os pesquisadores sobre música ainda mantêm a dívida crítica, e talvez eu ainda, infelizmente, a mantenha. Porém, os apontamentos desta dissertação esperam sugerir novos rumos na argumentação sobre música no Brasil. A necessidade de seguir analiticamente os caminhos tomados pelo objeto, indispensável para a aproximação crítica que pretende descrever os procedimentos artísticos (internos a esse objeto), acabou por forçar os estudos sobre o tropicalismo a uma

visão obnubilada (devido a um colamento ao objeto sem a devida ressalva analítica) pautada pelo sistema fonográfico, refreando o conhecimento em favor do que seria uma paixão de princípios (contrária ou favorável) — entre outras conclusões que podemos tirar de imediato, fica patente que o interesse crítico não era o norte do colamento. Seguindo a dica de “entrar e sair de todas as estruturas” dada por Caetano, os estudos sobre o tropicalismo (e sobre música popular brasileira em geral) não conseguiram adquirir integridade crítica que expusesse conceitualmente o conteúdo social organizado musicalmente nas canções, muito provavelmente porque estas não oferecem suporte ou parâmetro crítico consistente. Dito isso, o tatear de meus predecessores iluminam os caminhos críticos a serem percorridos aqui (como me parece inevitável) mesmo que negativamente. O comprometimento com as argumentações anteriores se dá na medida em que os tomo como parte integrante do objeto a ser analisado (portanto, os raciocínios da crítica musical no Brasil são *parte* do problema). A consolidação da experiência tropicalista enquanto afirmação de um debate musical preocupado em reabilitar as matrizes estéticas para utilização mercantil parecia se sobrepor a uma argumentação que postulava a penetração popular em detrimento das “altas elaborações estéticas” — uma espécie de embate solidário entre as concepções musicais de então, todas cheias de equívocos. Como veremos, a solidariedade interessada de fundo era a desinência de fato, que o embate aparente (levado à sério como caminho analítico dual pelos estudos sobre música brasileira até hoje) não poderia sozinho revelar. Portanto, rege a crítica musical brasileira certa *lei geral*, que concebe um embate entre as partes musicais integrantes do sistema musical orgânico brasileiro, tomado como regra para que possibilitasse a sobreposição do “estilo” musical de interesse daquele que analisa. O referido embate ganha matiz e colorido diferenciado a cada tentativa de descrição, sempre tomado como o dado explicativo da

dinâmica musical no Brasil. Neste momento da dissertação, nos interessa desvendar alguns caminhos percorridos pelas tentativas analíticas, a fim de perceber os mecanismos da *lei geral* dos estudos musicais brasileiros que atravancam o caminho crítico.

2. O TROPICALISMO ENTENDIDO COMO “MODERNIDADE MUSICAL” DIANTE DO “CONSERVADORISMO MUSICAL”: O CORPO DA *LEI GERAL*.

A partir da “revanche popular” brotada enquanto contradição da bossa nova por volta de 1962, desenvolveu-se paralelamente no Brasil certa crítica musical interessada em marcar o cerne conservador, momentâneo ou estrutural, da música popular brasileira. Seu maior interesse estava em desacreditar o caminho do protesto como uma inserção adequada no sistema musical que pautasse também a modernização de linguagem e procedimentos. A partir de uma análise declaradamente inclinada para a evolução musical, apontava-se (a favor ou contra) a bossa nova como um progresso radical diante daquilo que a música brasileira já havia conquistado, com total atenção voltada para o cenário internacional e sua tentativa de emulação em solo brasileiro. Isso significava ressaltar o embate aparente já em funcionamento entre os músicos (o famoso racha entre as principais personalidades da bossa nova), impulsionado pela divisão MPB x iê-iê-iê, alguns tomando posteriormente o tropicalismo como a resolução adequada e radical diante do passe de armas que atravancava os rumos da música no Brasil, outros tomando o mesmo tropicalismo como símbolo definitivo de americanização (ou alienação, nas vezes em que se achava que o aproveitamento da tradição local era rerepresentada de um ponto de vista pop) da cultura brasileira. As partes conflitantes eram os “defensores nacionalistas” da bossa nova enquanto meio de politização (com inflexão variável quanto à re-inserção do material popular nos procedimentos “inovadores”), os puristas da linguagem *cool* da bossa nova e os

amantes do iê-iê-iê, todos entendidos como solução para a permanência “arcaica e paralisante” da música romântica e das marchinhas antiquadas.¹ As revistas e colunas jornalísticas especializadas não cansavam de ressaltar o embate geral entre os “movimentos” na mesma medida em que se animavam com as disputas entre os cantores rivais de estilo similar. Obviamente, o embate geral era apresentado nas revistas especializadas a partir das arengas entre artistas, mas foi incorporado pela crítica musical (acadêmica ou não) como um argumento central para a explicação do estado da música brasileira, hoje já um consenso muito bem armado. Desde então, cada um toma sua posição diante do embate e apontam sua artilharia para o lado inimigo, todos a partir do referido consenso de que as posições apresentadas seriam conflitantes, com um empenho intelectual invejável para demonstrar cada qual suas hipóteses. Nada mais constrangedor do que perceber que esta seriedade intelectual incorporou sem o menor pudor as descrições jornalísticas e determinou o fracasso da compreensão do solo musical brasileiro. Enquanto o embate corria, as cifras monetárias cresciam e se repartiam entre as gravadoras, que cuidavam de alimentar as desavenças e picuinhas na tentativa de fazer sobressair seus artistas especializados em cada “estilo”. O embate logo era esquecido quando não valia mais a pena. — Exemplo: depois de avacalhar a jovem guarda em entrevista à revista *Intervalo*, da qual não gostou pelo tom raivoso do resultado final que poderia prejudicar sua carreira, Elis Regina se apresentou no programa comemorativo do aniversário de Roberto Carlos cantando “Quero Que Tudo Vá Pro Inferno” (cf. FRÓES, 2000: 89-90 e 102)! O argumento do embate foi aceito passivamente em meio às tentativas de descrição do ambiente musical brasileiro e prejudicou qualquer posição crítica contundente, com estragos visíveis até hoje. É necessário agora armar descritivamente o funcionamento teórico do consenso do embate.

Desde o início da década de 1960 José Ramos Tinhorão vinha tentando dar argumentação marxista à análise da música popular brasileira, pelo foco das questões de classe. Compilados em 1966 em livro (cf. TINHORÃO: 1998), os textos de Tinhorão não deixaram os simpatizantes da bossa nova nada satisfeitos; pelo contrário, as reações foram das mais variadas, mas sempre enérgicas, com esculhambação em alto grau do livro de Tinhorão durante apresentações, shows etc. Tinhorão de alguma forma respirava o mesmo espírito contrapositivo que animou Carlos Lyra e outros a argumentar musicalmente levando em conta as desigualdades sociais brasileiras — é claro que o resultado final foi outro, já que no caso de Tinhorão a bossa nova era um *problema* de aceitação facilitada da imposição dos modelos harmônicos, rítmicos e melódicos do jazz, enquanto para Lyra e os demais a bossa nova era patamar inicial de trabalho, como cristalização acurada de modernidade musical. Diante de Tinhorão não sobrava pedra sobre pedra, e seu marxismo linearmente esquemático acabava meio sem querer acertando na discussão que de fato devia interessar: havia algo na organização musical da bossa nova que incomodava. Tinhorão terminou por compreender o problema em termos de ligações lineares entre a produção musical e a posição dos músicos na “pirâmide social”. Mesmo não dando vazão a uma argumentação pautada pela discussão pormenorizada da dinâmica propriamente musical da bossa nova, as diretrizes de que o problema a ser discutido era musical estavam dadas por Tinhorão, mesmo que alavancadas por uma argumentação final e decisiva *externa à obra* — Tinhorão não conseguia argumentar como todas as percepções das desigualdades sociais por ele elencadas podiam ser descritas a partir de uma análise que compreendesse a *feição interna das canções*. Em linhas gerais, concebida por esse mesmo princípio, a idéia de uma progressão musical já estava ali em Tinhorão, mesmo que

substantivamente ele tentasse *atacá-la* enquanto um projeto da classe dominante.

Exemplos:

“Os gêneros de música urbana reconhecidos como tipicamente cariocas – o samba e a marcha – surgiram e fixaram-se no período de 60 anos que vai de 1870 (quando a decadência do café no vale do Paraíba começa a liberar a mão-de-obra escrava destinada a engrossar as camadas populares do Rio de Janeiro) até 1930 (quando uma classe média urbana gerada pelo processo de industrialização anuncia a sua presença com o Estado Novo)” (idem: 17).

“O aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (idem: 36).

Das citações tiramos o interesse por uma descrição histórica, via periodização, e por uma determinação social desta periodização por componentes *externos* à dinâmica musical. De certo que Tinhorão simpatizava, mesmo que muito distanciadamente, com a parcela engajada dos músicos cariocas empenhados em se reatar com músicos populares como Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Keti etc., que eram sua fundamentação argumentativa enquanto permaneciam nas paradas de sucesso, como a possibilidade restante de alguma autenticidade nacional. Porém, ao contrário dos músicos engajados, Tinhorão não queria tomá-los enquanto material para a partir dali produzir músicas conseqüentes com o desenvolvimento musical adquirido, revelando a posição política parcial dos músicos engajados, que não conseguiam compreender em bons termos as barreiras sociais postadas a sua frente — o que Tinhorão queria era advogar pela permanência inalterada das concepções musicais dos artistas populares citados enquanto não houvesse de fato

“progresso social” (creio que um desenvolvimentismo universalista e popular). No cerne da argumentação de Tinhorão, certa dualidade animava suas posições. A percepção aguçada das desigualdades sociais casava-se com um conservadorismo brutal: sua simpatia poderosa para com as camadas populares por meio da defesa musical do popular redundava em uma grande revitalização da mesma reificação musical operada por Carlos Lyra e outros, à qual Tinhorão queria se opor (não necessariamente com os mesmos termos aqui apresentados). Tinhorão baseava-se numa dualidade entre o samba de morro (popular e conseqüentemente autêntico) e a bossa nova (classe média e conseqüentemente inautêntico); com isso, dava diretrizes iniciais, ainda que toscas, à concepção de um embate musical no Brasil, pelo lado de certo purismo musical.

Por mais paradoxal que seja, a força propulsora que comandava o argumento de Caetano Veloso rumo ao tropicalismo está descrito em toda a sua extensão nos textos de Tinhorão, com sinal trocado. É fato que Caetano, enquanto burilava analiticamente as concepções que viriam a dar no tropicalismo, se prendia com muito mais argúcia nas discussões propriamente musicais da canção no Brasil do que Tinhorão. De bate-pronto, Caetano já em 1966 tentava desvendar o núcleo expositivo de Tinhorão a partir da incompreensão que este tinha com relação ao momento musical brasileiro, o que é uma boa prova da preparação musical a que aquele estava se obrigando (cf. VELOSO: 1966). Para Caetano, João Gilberto indicava o direcionamento mais arguto rumo a um caminho capaz de combater o sistema musical de alienações que operava no Brasil de então. Isto Tinhorão tinha percebido apenas em parte, mas seu primarismo teórico impelia-o a decidir por não aceitar a bossa nova em bloco, mesmo sem saber o que fazer com João Gilberto, conforme o comentário de Caetano Veloso:

“Sem dúvida, por amor à beleza do samba, muitos salvadores têm conduzido seu pensamento de reação à inautenticidade por um caminho enviesado: ao fim de um artigo em que proíbe orquestração, nega Villa-Lobos, desanca as ‘tentativas nacionalistas’ de Carlos Lyra, o senhor José Ramos Tinhorão pára diante do fato absurdo e inexplicável de que João Gilberto é um artista ‘realmente original’” (ibidem, idem).

Dai que, salvaguardadas as diferenças de superfície, Tinhorão e Caetano compactuavam na dinâmica de progresso da música popular brasileira e compreendiam João Gilberto como um ponto de inflexão notável. Caetano lamentava que apenas Tinhorão tivesse dado o combate de idéias à música brasileira, mas, exatamente por essa posição especial, levava-o a sério. Ao longo da argumentação de Caetano, o esforço era o de apresentar um caminho que se oponha às concepções de Tinhorão:

“Quanto aos grandes problemas, o da verdadeira popularização do samba, da sua volta como linguagem entendida e forma amada de todo o povo brasileiro, o da desalienação das massas oprimidas em miséria, slogans políticos e esquemas publicitários; esses, não resolveremos jamais com violões” (ibidem, idem).

Nestes termos, a dualidade fundamental que ancorava a compreensão da música brasileira como um embate se mantinha em Caetano, em termos não diferentes dos de Tinhorão, apesar dos pesos diferenciados dados por cada um aos opostos. A despeito das posições contraditórias, ia se formando um consenso em torno do embate musical, ganhando cada vez mais credibilidade. Mais um ano e as aparições de Caetano e Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record determinariam melhor os pólos conflitantes, que só se cristalizaram de fato em 1969, com *Tropicália ou Panis et Circensis*.

Importa perceber que a aplicação de Caetano em uma argumentação convincente pautado por uma discussão conseqüente da música brasileira resultou em mais dificuldades de compreensão, mesmo que a acumulação de resultados fosse formando sistema. Foram a vivacidade e o empenho analíticos de Caetano que impressionaram Augusto de Campos e o levaram a meter a colher concretista no debate musical. Animado tanto pela argumentação teórica quanto musical de Caetano, Augusto de Campos não tardou em proferir parecer balizado para os fenômenos de meados dos anos 1960 — mais precisamente em 1968 Augusto de Campos compilou textos de diversos autores publicados de forma dispersa até aquele momento, num dos mais importantes livros sobre música no Brasil: *O balanço da bossa* (CAMPOS, 1993). Augusto de Campos e seus autores apresentavam argumentos variados sobre a importância e contundência da bossa nova para a dinâmica musical brasileira. Ao mesmo tempo, importava para Augusto de Campos saudar os tropicalistas como uma solução musical para o desleixo e conservadorismo da canção de protesto, que havia empacado a evolução da música brasileira ao levar demasiadamente a sério argumentos como os de Tinhorão. Campos quase não se permitia deslizar da análise musical da canção, colocando lado a lado variados argumentos descritivos relativamente convincentes do funcionamento propriamente musical da bossa nova, somando suas boas-vindas efusivas aos baianos do tropicalismo. A atenção analítica de Campos e seus autores, que davam a verdadeira importância do assunto tratado, balizados por argumentação musical bem amarrada, apontavam para grandes conseqüências dos rumos musicais de então. A princípio Campos apresenta uma argumentação *que desmente* a existência do embate musical, a partir da discussão da crise a que a música no Brasil havia chegado:

“Já se tentou encontrar mais de uma explicação para o súbito decréscimo de interesse do público pela música popular brasileira e o concomitante ascenso vertiginoso do iê-iê-iê entre nós. O termômetro dessa variação se situa em São Paulo nos dois programas de televisão, ‘O Fino’ (ex-‘da Bossa’), comandado por Elis Regina, e ‘Jovem Guarda’, tendo à frente Roberto Carlos. Apesar do que se tem propalado, não há luta declarada entre os dois programas, assim como não há hostilidade visível entre o ‘Fino’ e o ‘Bossaudade’ (reduto da ‘velha guarda’), o terceiro programa a considerar dentre todos os que a TV-Record de São Paulo reuniu num verdadeiro *pool* dos melhores cantores da praça. Os participantes desse programas se respeitam, se visitam uma vez ou outra e dialogam, pelo menos, aparentemente, num adorável *fair play*” (CAMPOS, 1993: 51 e ss.).

Até aqui, o argumento buscava descrever ironicamente certo erro analítico da propalada desavença televisiva. A continuidade dessa desavença, porém, no campo do debate musical, ganhou nova função no argumento subsequente de Campos:

“Mas é evidente que há entre a ‘velha guarda’, a ‘bossa nova’ e a ‘jovem guarda’ uma espécie de competição natural, amigável quando o denominador comum é a música ‘nacional’ e apenas cordial quando a competição se dá entre música ‘nacional’ (tradicional ou nova) e música presumidamente ‘importada’ ou ‘traduzida’ (...)” (idem, *ibidem*).

Os termos de Campos caminhavam para uma argumentação que questionaria o momento presente da (já então) MPB, descrevendo-o como uma regressão gritante frente ao caminho progressivo de até então. A descrição parcial e negadora do embate musical apresentada por Campos neste texto de 1966 vai ganhando ainda neste mesmo ano nova feição com a aparição das respostas, teóricas e musicais, apresentadas por Caetano. A mudança de Campos ainda é relativa, conforme o exemplo:

“Não é segredo para ninguém que a ‘brasa’ da jovem guarda provocou um curto-circuito na música popular brasileira, deixando momentaneamente desnorreados os articuladores do movimento de renovação, iniciado com a bossa nova. Da perplexidade inicial, partiram alguns para uma infrutífera ‘guerra santa’ ao iê-iê-iê, sem perceberem a lição que esse fato novo musical estava, está dando, de graça, até para o bem da música popular brasileira” (idem: 59).

Campos anotava a necessidade do protesto musical devido ao momento político ditatorial, que, segundo nosso autor, em seus inícios tinham qualidade semântica nas letras, mesmo que tivessem paralisado as pesquisas sintáticas. Sua continuidade, porém, sugeriam para Campos uma total charlatanice musical:

“Da onda de protesto e de Nordeste aproveitaram-se, porém, os expectantes adversários da bossa-nova para tentar mudar o curso da evolução da nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do ‘povo’ etc. Em suma, com essa espécie de ‘má-consciência’ e a pretexto de protesto, ameaçavam dar a ordem de retirada, propunham o ‘eterno retorno’ ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico” (idem: 61).

Depois do III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record em 1967, Augusto de Campos deixa mais perceptível o ponto de vista que iria adotar dali para frente.

“Inovação mesmo, e corajosa, no sentido de desprovincianizar a música brasileira, tal como já o fizera um grande baiano, João Gilberto, é essa que os novos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram no Festival, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, lutando

contra barreiras e preconceitos do público, do júri, dos companheiros de música popular, e superando-se a si mesmo” (idem: 131).

O argumento que desencadeia toda a idéia de embate está descrito no seguinte trecho de Gilberto Mendes, compositor vanguardista consagrado, comentando o III Festival da Música Popular Brasileira, em texto somado à compilação de Augusto de Campos:

“Para fazer frente ao mau gosto do iê-iê-iê brasileiro vitorioso,urgia liquidar com o bom gosto de todas as conquistas renovadoras da BN [bossa nova] e retornar ao sambão gritado, quadrado. E com os festivais, os produtores abriram os olhos: como haviam perdido dinheiro até então, o que rendia mesmo era a velha baticada! A queda de qualidade das músicas de festival para festival foi assustadora. ‘Praças’ com ‘bandas’ em ‘disparada’ representaram o lamentável passo atrás. (...) O mais grave ainda, compositores que se afirmavam de protesto e contra o subdesenvolvimento ganhavam uma nota sentida com a exploração de um gosto popular subdesenvolvido, subestimando as possibilidades que o povo tem de apreciar trabalhos mais elaborados. Mesmo a pesquisa folclórica bem intencionada de *Disparada* foi efetuada num campo já esgotado” (MENDES, 1993: 135).

Notamos um empenho progressista em manter a marcha rumo ao desenvolvimento musical (que havíamos alcançado, mas que estava a perigo), e os esforços nesse sentido de músicos como Vandrê ou Chico eram perdas de tempo, definidos como manobra comercial de má-fé dos produtores, até ingenuamente bem intencionada por parte dos compositores, que infelizmente prendiam suas pesquisas no campo morto do “folclore”. O que significava ainda àquela altura do campeonato a exigência da qualidade moderna, ligadíssima nas novas teorias da informação e nos meios de comunicação de massa – convidado assíduo dos textos da compilação de Campos? Veremos em capítulo posterior essa questão a partir

da análise musical. O que nos interessa agora é que aparentemente os críticos musicais não aceitavam arredar o pé do “estágio” em que se encontravam. Por comparação, podemos perceber pelas argumentações de Augusto de Campos que o mesmo, estando interessado em desmistificar o embate musical (àquela altura entre iê-iê-iê e canção de protesto), termina por compilar em novos termos a nova face do embate. O ponto de fuga das duas argumentações era Caetano Veloso (a primeira de 1967, quando a música brasileira estava em “Alegria, Alegria”, e a segunda de 1968, quando Caetano gravou “Tropicália”).

“Recusando-se à falsa alternativa de optar pela ‘guerra santa’ ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da ‘música jovem’), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, se propuseram, oswaldianamente, ‘deglutir’ o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas” (CAMPOS, 1993: 152).

“Enquanto outros compositores jovens já se deixam institucionalizar, fazendo méfria com a T.F.M. (Tradicional Família Musical), Caetano parte radicalmente para a invenção, e assume, com Gil e o Grupo Baiano, a vanguarda de nossa música popular” (idem: 159).

Sem dúvida, havia um esforço notável de Augusto de Campos em desmobilizar a argumentação paralisante, mas, ao colocar nos mesmos termos aqueles músicos que se interessavam pelo material musical do samba tradicional ou da moda caipira e os movimentos conservadores como a TFP, a declaração de guerra era explícita. Daí em

diante, a dualidade do embate musical volta a imperar, em consonância com as matérias de jornal, e a dinâmica musical que levava a esse impasse relegada a segundo plano analítico.

Augusto de Campos e José Ramos Tinhorão se transformaram em cânones dos estudos musicais. Porém, ambos aceitavam o consenso do embate, cada qual ao seu modo, gerando simpatias em diferentes estratos das partes conflitantes. Tinhorão apresentava uma argumentação mais contundente sobre o cerne mercantil da indústria fonográfica, desconfiando até daqueles pelos quais nutria alguma simpatia, mas escorregava na nostalgia impraticável e em certo engessamento expositivo. Já Augusto de Campos, em que pese a poderosa análise musical, definia o interesse apaixonado no tropicalismo como sua base argumentativa, prejudicando a compreensão melhor apurada do todo do sistema musical brasileiro, e tornando a percepção dos meandros comerciais em cinismo intelectual. A inserção e aceitação tácita do embate musical, ao deixar totalmente de lado a exposição crítica em favor de uma defesa apaixonada de seu estilo preferido, concorreram para perpetuar a incompreensão e inapetência analítica; desses cânones dificilmente o contemporâneo esforço acadêmico consegue escapar.

Em 1968, Walnice Nogueira Galvão resolveu dar seu pitaco crítico nos debates sobre a MPB, a partir daquilo que ela sabia pensar, que eram as letras das canções. O estudo, problemático pela decisão de prestigiar unicamente a análise de letras, possibilita novos rumos analíticos, nos quais ninguém escapava do sarrafo. As percepções de Walnice nos deixaram pelo menos sua resposta musical mais radical e interessante, que foi “Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)”, de Geraldo Vandré. A melhor percepção de Walnice estava na crítica ao caráter paralisante das canções brasileiras, centradas na descrição de uma espécie de “dia que virá”, a saber, uma certeza imobilizadora no futuro próspero e inevitável, que viria naturalmente solapar as mazelas sociais, restando aos

músicos cantar serenamente sua chegada inexorável, e só. Era algo como o vidente que vaga pelas ruas com um cartaz prevendo o fim do mundo, mas com uma tendência francamente positiva, mantendo, porém, a mesma atitude passiva e, de certa forma, cantando e louvando a passividade. A crítica de Walnice era mordaz, não deixava pedra sobre pedra, mas também não criou escola, o que foi com certeza um prejuízo para a análise da música popular brasileira. Roberto Schwarz também contribuiu para a argumentação sobre a música brasileira, em especial o tropicalismo. Sua argumentação estava pautada pela manutenção assustadora de uma hegemonia cultural de esquerda em plena ditadura militar. Os meandros desta junção explosiva entre motivos e tendências de esquerda e permanência política de direita deram resultados artísticos os mais interessantes, dentre os quais merece destaque o tropicalismo – a resposta pop para o questionamento das problemáticas populares. Não há dúvida que Schwarz é basilar para o argumento da presente dissertação.

Nesse meio tempo, o tropicalismo se tornou movimento artístico de grande importância no Brasil, ganhando adeptos, fazendo inimigos, e reordenando os diversos campos artísticos em torno de seus ideais. O movimento deu origem a uma série de estudos. O mais comentado deles, *Tropicália: alegoria, alegria*, de Celso Favaretto, internaliza a ideia do embate musical e busca dar argumentação sólida para o consenso analítico. O ponto de apoio de Favaretto está na afirmação de que o tropicalismo confere *autonomia* à canção no Brasil. Segundo Favaretto, ao se apresentarem no III Festival da Música Popular Brasileira da Record, em 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil teriam inaugurado a possibilidade de *estranhamento* na música brasileira, já que os procedimentos artísticos de ambos, não sendo o esperado pelo público, exigiam análise ao invés de divertimento. Uma banda de rock presente no palco contrastava com o ambiente avesso a esse estilo musical, e sua

incorporação obviamente trazia modificações musicais que não condiziam com o padrão bossanovista de cunho levemente político dos festivais até então. O estranhamento levava à autonomia e essa operação era aquilo que Favaretto reconhecia como a base da autonomia da canção, causando uma modificação sem tamanho no sistema musical brasileiro. A partir desta constatação, Favaretto retoma com vigor a idéia de embate musical, já que a reviravolta estética do tropicalismo devia-se em grande parte ao diferencial que se instalava entre este e a “canção de protesto”. O processo de consolidação da autonomia da canção era uma vitória fundamental diante do marasmo do engajamento, uma quebra da imediatez a partir da relação de estranhamento. Desse ponto de vista, a canção tropicalista ofereceria parâmetro crítico, já que a mediação ali interposta estabelecia um distanciamento entre a música e a audição, iniciando um providencial processo analítico da estrutura musical. Para Favaretto, o tropicalismo era ainda, na esteira da argumentação de Augusto de Campos, uma posição radical no campo musical brasileiro, o que dava inclusive condições para o estranhamento. De fato, o tropicalismo colocava a nu a falsidade da imediação das canções (como veremos mais detalhadamente em outro capítulo), mas essa própria imediação era uma condição histórica da forma canção — na produção tropicalista, inclusive, podemos flagrar a imediação como pretensão inicial, sendo que, definitivamente, não havia uma desconfiança para com a imediação, mas exatamente com as pretensões mediadas (não sendo a “canção de protesto” apenas uma canção, mas um chamamento político, mediado pela estrutura musical, o tropicalismo faz apologia da aparente imediação da jovem guarda pela mediação do estranhamento). Tudo isso será discutido com maior atenção nos capítulos que se seguem. Para o que nos interessa agora, retenha-se a parcialidade do argumento de Favaretto, que percebeu o estranhamento causado pelas canções tropicalistas, mas não como um *momento* do tropicalismo, e sim como seu *todo*, incorporando sem

ressalvas o argumento do embate musical (talvez pela análise pouco apurada da *estrutura musical* do tropicalismo).

A “crítica tropicalista”, mesmo desdenhando da canção engajada, ao afirmá-la enquanto engajada, o faz como confirmação forçada do radicalismo de seu objeto, que é o que demanda (e exige) tal operação. Como contraprova, basta lembrar que a “canção de protesto” é um conceito-fetichê, no sentido de que tem uma definição precisa (e negativa), mas nunca é analisada em sua materialidade — enfim, nunca se vêem arrolados os integrantes desta corrente musical. O conceito-fetichê “canção de protesto” serviu mais como um ponto de partida para distanciamento depreciativo do que como discurso explicativo sobre momentos do sistema musical brasileiro. Atualmente, fica difícil não incorporá-lo — nesta dissertação, busca-se não apresentá-lo como um ponto abstrato para distanciamento, e sim um momento orgânico da música brasileira. A estratégia tropicalista de desmaterializar a canção de protesto ataca também o momento radical da mesma, impossibilitando a negatividade crítica (pois a depreciação do outro é também uma afirmação totalitária de si), e direcionou toda a compreensão sobre a música popular brasileira. Nas atuais condições analíticas, coloca-se como necessária uma reorganização crítica da argumentação sobre o tropicalismo, que não aceite passivamente a idéia de embate musical, que não tome momentos parciais da estrutura musical como a explicação total do objeto, que compreenda o significado industrial do conceito de técnica naquele momento histórico enquanto parte orgânica do significado da palavra “musical”. Não há outra maneira de levar tal tarefa adiante que não seja a análise detida do tropicalismo, que aqui ainda não chega a bom termo, mas que também não está dada pela quantidade razoável de estudos sobre o assunto, que patinaram no escorregadio solo da música popular.

3. UMA QUESTÃO DE MÉTODO? – RÁPIDÍSSIMAS DIRETRIZES IMANENTES DE ANÁLISE DA MÚSICA NO BRASIL.

Como acompanhar, então, a música brasileira? Dadas as condições históricas simploriamente resumidas até aqui, percebemos que não há nada que decida de fora as razões e percepções da música brasileira. Ou seja, não há uma decisão de método exterior ao objeto, condicionada por uma qualquer teoria do conhecimento ou metodologia de manual, que apresente as argumentações precisas para positivamente reconhecer a verdade da música brasileira. Só no objeto em movimento se reconhece sua verdade. Por sua vez, esse mesmo objeto não está alheio ao mundo; mesmo o parentesco distante, mas real, da música brasileira com a arte autônoma não diz nada sobre a capacidade de apresentar a música por si só, já que mesmo na arte autônoma sua dinâmica diz respeito à tensão de seu movimento com a história que a esta se contradiz.² Por outro lado, uma decisão de método que se reconheça apenas no movimento da música popular brasileira sai desde aí prejudicada pela pressão reificadora produzida pelo próprio objeto: mesmo sem as condições do capitalismo monopolista, as leis gerais da indústria cultural também no Brasil definem como um espectro contraditório os rumos da música enquanto processo. Não basta simplesmente acompanhar o objeto e daí iniciar a crítica da ideologia, supondo que com isso se está desvendando a matriz histórica do processo social brasileiro. É necessário perceber que a própria possibilidade de crítica está em xeque. A tarefa aqui assumida não é fácil e provavelmente está incompleta: reconhecer o problema da identidade nacional em seu negativo, pela posição dialética da identidade em relação com sua materialização não-identica. É, portanto, impossível se desvencilhar do movimento do objeto e suas leis próprias; mas é apenas naquilo em que a particularidade sugere o negativo que poderemos reconhecer as estruturas cambiantes do processo social brasileiro.

NOTAS.

1. Retomaremos o assunto nos capítulos que discutirão especificamente os meandros musicais do debate. Por enquanto, interessa anotar a fragilidade das descrições teóricas perpetuadas pela crítica musical brasileira, que ainda hoje determinam as argumentações analíticas. Porém, a organização do embate aparente e da solidariedade de fundo só será mais bem descrita nos capítulos seguintes. Para descrição histórica do período, cf., entre outros, NAPOLITANO, 2001.
2. Retomo de maneira esquemática e ditados pelos interesses da pesquisa os argumentos de ADORNO, 1982.

Capítulo 3

Permanência da promessa de felicidade

1. PADRÕES BOSSANOVISTAS DE MODERNIDADE: TOM JOBIM E JOÃO GILBERTO.

Retomando os argumentos panorâmicos do capítulo anterior, a história da chamada música popular no Brasil pode ser resumida como o desejo carioca, baiano e paulista de produção de uma música moderna e nacional, que marcasse diferença ao mesmo tempo em que recuperasse as linhas musicais locais e internacionais. A partir da segunda metade da década de 1950 decantava-se na Zona Sul do Rio de Janeiro este desejo, momento a partir do qual o Brasil adentrava no quadro internacional das canções não apenas como exotismo, dando-se aquele desejo como consolidado. Era um processo de limpeza de terreno, que deixava de lado os excessos melosos da era do rádio no Brasil, para figurar em linha com a produção contemporânea de música popular nos Estados Unidos. Desse processo de decantação aparece a síntese de procedimentos e estruturas musicais para dar conta dos anseios modernizadores de um padrão de sociabilidade em crescente afirmação, que genericamente chamamos de Bossa Nova (aderindo ao rótulo jornalístico/publicitário para facilitar a nomeação das “novidades” harmônicas e melódicas de Tom Jobim e Newton Mendonça e da batida do violão de João Gilberto e seu canto). Resta perceber que o sistema fonográfico brasileiro (rádios e gravadoras) se dava por acabado, a seu jeito, podendo dar continuidade sossegada nos ditames musicais do Brasil — o que não era sentido exatamente enquanto um problema, a não ser profissional ou material. O acaso mercadológico do assentamento de João Gilberto na indústria fonográfica, consolidando

aquela decantação descrita acima, tem que ser levado em conta quando da análise detida das canções, também possibilitadas pelas técnicas de marketing (nas quais a distribuição é uma grande preocupação). O apartamento em Copacabana é a câmara de decantação dessa música moderna e despojada, própria daquelas moças e rapazes progressistas (que deram lugar a novas posições mais ou menos a partir de 1962). João Gilberto e Tom Jobim só se apresentaram enquanto tais devido a esse padrão de sociabilidade materializado em grupo, que representava um mercado em expansão. A síntese da canção brasileira, seu resultado mais moderno e bem acabado, está intimamente ligado aos padrões de distribuição no Brasil da metade do século XX, e deste não podia se desvencilhar, o que direciona e calibra a mordida (da canção e do crítico).

Como vimos sumariamente no capítulo anterior, o mercado fonográfico brasileiro como que exigia a consolidação de uma música que fosse ao mesmo tempo moderna e internacional. Este trabalho de modernização industrializante e consolidação musical nacional eram levados adiante desde os inícios dos procedimentos de gravação no Brasil. A organização do samba nos encontros populares tradicionais do Rio de Janeiro ganhou nas gravações nova padronização rítmica, com modificação nas síncopes, e a fixação da segunda parte¹. A partir do fim da década de 1930 este problema musical já estava praticamente resolvido e os sambas passaram a figurar nos bailes da sociedade carioca, tornando-se músicas preferenciais nas rádios e ganhando aval de música nacional, na esteira dos projetos nacionalistas do modernismo de Villa-Lobos comprados pelo getulismo (ou vice-versa), potencializando o grande sucesso de uma série de *crooners* e ativando certo mercado sonoro. Importa perceber que, mesmo bastante modificado, o samba já padronizado era o resultado comercial esperado desde seus inícios. A bossa nova representava um processo de economia musical, numa organização camerística, latente na

concepção arejada das composições de Tom Jobim, operada pelos procedimentos artísticos do violão e do canto de João Gilberto, possibilitados pelo grau de qualidade alcançado pelas técnicas de gravação². (Porém, como já vimos rapidamente no capítulo anterior, a determinação industrial só existe na medida em que é uma exigência do desejo modernizador).

Segundo Lorenzo Mammì, Tom Jobim materializava em suas canções o *primado da melodia*³ — as composições de Tom Jobim organizavam a harmonia mais ou menos como ornamentação “secundária” à melodia, que era o desenvolvimento principal da canção, com longos períodos que não se ofereciam ao improviso. Em outros termos, o modelo de harmonização dissonante do jazz, tomado de empréstimo da instabilidade harmônica do impressionismo francês, modificava sua função na estrutura musical da canção brasileira: o processo de aclimação do jazz fez com que a harmonia deixasse de estruturar a canção e guiá-la, passando para a função de ornamentação contrapontística da melodia. No jazz, a harmonia parecia preparada fora da concepção musical, na produção de um *standard*, anterior à dinâmica da canção, que sustentava a improvisação, desta feita direcionada pela pré-formatação e sedimentada num processo de *acumulação de sucessos*.⁴ Em Tom Jobim, a harmonia nada mais era do que acréscimos ornamentais a longas melodias, sem grandes intervalos e com complexidades sutis. Essas melodias e harmonizações^{5a} não deixavam de ser burilações do choro e do modernismo musical (de Villa-Lobos e posteriormente do *Música Viva*), que era o ambiente encontrado para a aclimação do jazz. Tom Jobim concretizava os mecanismos de composição no Brasil, a partir daquele momento capaz de receber a informação internacional sem deixar de lado a produção local (nem que seja para contrapô-la — o ouvido do músico não descuidava da produção anterior, quer seja para afirmá-la, quer seja para negá-la).

Dito isso, é importante ressaltar que o primado da melodia na bossa nova sugere uma fluidez e delicadeza formidáveis, mas era impossível sem a organização de certos clichês de passagens de acordes que sustentassem a melodia.^{5h} Deste funcionamento primordial da canção popular, na qual a estrutura harmônica não advém da soma de linhas melódicas contrárias, mas de uma sustentação harmônica anterior, a bossa nova não era capaz de se desprender, mesmo que o tenha levado ao paroxismo: a sugestão de desprendimento e leveza melódica escondia uma certa rigidez própria da harmonização pré-concebida. O primado da melodia na bossa nova só poderia funcionar mediante a conformação de uma harmonia rígida de fundo em seu funcionamento, que se fazia presente mesmo sem ser enunciada musicalmente. A exigência modernizadora de seguir os padrões internacionais de produção musical (notadamente o norte-americano) encontrou-se na encruzilhada de manter a persistência do standard sem a contrapartida organizativa do processo social brasileiro, que rateou “bravamente” o quanto pode na busca incessante de acompanhar o regime monopolista do capital nos Estados Unidos. Tal procedimento não deixava de ser o recalque de um antagonismo social, que era a própria dinâmica histórica da música no Brasil, no anseio modernizador de soterrar aquilo que aparecia como arcaico, ou que remetia a um passado colonial vez por outra vergonhoso. De fato, o resquício arcaico era um fenômeno moderno, e era essa sua estrutura final. Resultado perverso, a bossa nova sempre aparecia como a música de um apaziguamento moral e de espírito, própria da ética de classe dominante no Brasil (seus resultados mais belos carregavam dentro de si todo o horror social constitutivo do país). O ambiente musical carioca se preparou ao longo da primeira metade do século XX completando a criação de um sistema orgânico de composição, ligado à produção fonográfica e ao padrão de sociabilidade ensejado pelos projetos de reurbanização do Rio de Janeiro. O sistema de composição não se completava,

porém, sem que um procedimento musical moderno e nacional também se sedimentasse. Este procedimento foi definitivamente organizado por João Gilberto, que solidificou tentativas até então dispersas. Nestes termos, a dialética entre rigidez e fluidez deu um resultado espantoso de modernidade, alcançando a música brasileira um patamar invejável. A que custo, só foi possível perceber posteriormente. Até aquele momento, o resultado perceptível era a universalização do caráter nacional da música.

A ranhete de João Gilberto já rendeu várias anedotas, que vão criando um universo próprio da ficção, mas que nos conta uma verdade social, que era a necessidade de concretização de um procedimento musical que desse conta do desejo de consolidação de um sistema de canções moderno e brasileiro. A síntese métrica e rítmica do samba no violão de João Gilberto⁶, a reorganização do canto – que se desprende da tradição operística dos cantores de rádio no Brasil, para afixar uma sutileza e precisão vocal na afinação e na altura, conjugada a uma fluidez no ritmo e no timbre – completava o desejo de modernidade de procedimentos musicais, que não chegavam a bom termo na expressividade retumbante dos *crooners* e orquestras de rádio. Johnny Alf, João Donato, Laurindo de Almeida, entre outros, vinham procurando um procedimento próximo ao jazz, o que deu a João Gilberto uma margem de acumulação para completar essa experiência em termos “modernos e brasileiros”. A boêmia carioca (em seus encontros nas lojas de discos, bares, prostíbulos e apartamentos) teve suas tentativas condensadas nos procedimentos musicais de João Gilberto que se distanciou fisicamente do grupo de sociabilidade para torná-lo uma organização estética concreta. A compactação dos acordes, uma marca do violão de João Gilberto, harmonizava ao mesmo tempo em que sustentava a métrica (transformando-o em um instrumento rítmico), completando o *primado da melodia* de Tom

Jobim, que vinha a lume por inteiro quando o canto sutil, preciso e fluído concretizava tal primado.

A instabilidade tonal nas composições de Tom Jobim era influência do impressionismo francês e do jazz, mas também de Villa-Lobos – todos na utilização das dissonâncias e do cromatismo na harmonização e nas linhas melódicas. A sustentação desta instabilidade, que acarreta a sensação de fluidez musical, só era possível inicialmente por uma rigidez de fundo, como vimos acima. A organização harmônica em tomo de funções determinadas, que em Tom Jobim não precisavam nem aparecer constituídas para se fazerem presentes, liberavam o violão de João Gilberto para a utilização de acordes dissonantes compactos como ornamentações à melodia. Enfim, a instabilidade tonal levada a cabo pelo impressionismo de Debussy e Ravel, cada qual a seu modo, voltou diferenciada nas composições bossanovistas, a partir de seu aprendizado e reorganização pelos músicos brasileiros, que a filtravam tanto pelo jazz como pela música brasileira anterior. Era ao mesmo tempo um resultado das tentativas da música moderna no Brasil (de Villa-Lobos ao *Música Viva*, atentos que estavam à dinâmica musical moderna na Europa), uma continuidade de procedimentos musicais do choro e uma exigência do jazz. Tom Jobim e João Gilberto, diante do vasto solo musical do Brasil (apresentado no Rio e em São Paulo), procederam a organizações musicais que pretendiam se ombrear ao jazz enquanto modelo internacional de música moderna (em sua acepção apologética) e bem sucedida, a ser tomado como padrão. A perpétua obrigação de acompanhar as transformações musicais internacionais chegou a um ponto em Tom Jobim e João Gilberto que a união entre material estrangeiro e nacional não acarretou em mera justaposição de procedimentos, na qual o material nacional apresenta-se como um exotismo qualquer na composição internacional. Influxo externo e informação nacional apresentavam-se em composições absolutamente

orgânicas. Esta a façanha de Tom Jobim e João Gilberto, pois o ombreamento musical se tornou possível graças à síntese musical das diversas informações, sem com isso desfazer o acanhamento real do ambiente carioca, mesmo sendo a carreira internacional da bossa nova de impressionar.

Lorenzo Mammì reconhece, na consonância perfeita aludida nas dissonâncias e nos tempos perfeitos implícitos nas síncopes (a perfeição musicalmente inatingível) das músicas de Tom Jobim e João Gilberto, uma *promessa de felicidade* (MAMMÌ, 1992 e 2000), a utopia de um humanismo doce para a sociedade brasileira. Aquele desejo de afirmação da canção brasileira entranhou-se na organização musical de tal forma que aquilo que era um esforço histórico de consolidação de um campo artístico passava a ser a estrutura musical ela mesma. Nestes termos, mais do que uma *promessa de felicidade* tinha-se uma promessa que se imaginava em prática. O momento de consolidação do desejo de produção de uma música moderna e brasileira não só prometia a felicidade, mas aparentava cumprir o prometido. A perfeição da consonância prometida na dinâmica musical era a própria apresentação de sua possibilidade nos intervalos musicais, como se esta perfeição só se fizesse possível na aglutinação delicada das dissonâncias. Ao mesmo tempo em que prometia a consonância perfeita, Tom Jobim cumpria tal promessa na consolidação funcional do desejo de modernidade. Em outros termos, Tom Jobim e João Gilberto tomaram em termos afirmativos o desejo de modernidade musical e o levaram a sério, transformando-o em procedimento musical. As longas frases musicais de Tom Jobim, suas repetições melódicas em novo contexto harmônico (passível diante do desenvolvimento daquelas), a orquestração enxuta, a precisão e o deslocamento de João Gilberto, todo esse complexo sistema musical chamado Bossa Nova, consolidava a “promessa de felicidade” como procedimento padrão que, como veremos, voltaria sob

organizações diferentes. Até aquele momento, não havia como desconfiar seriamente das boas intenções desta produção musical, fazendo com que o velho e acanhado ambiente musical carioca alcançasse proporções planetárias, consolidando a universalização da linguagem musical do samba, cada vez menos restrita ao morro. A missão universalizante da bossa nova cumpria-se definitivamente em 1962, no famoso show do Carnegie Hall, já em total desconfiança aguçada pela crescente consciência musical do subdesenvolvimento.

No ano de 1958, João Gilberto participou duas vezes de gravações da canção “Chega de Saudade”. Na primeira, para o disco de Elizete Cardoso (*Canção do amor demais*), João Gilberto começou a botar em prática a maneira de tocar violão baseada em acordes compactos e de síntese rítmica do samba, imperando ainda no conjunto da canção, porém, a “sensibilidade do excesso”⁷, sem a menor brecha para sua concepção “moderna e despojada”. Na segunda gravação (em um compacto que contava ainda com “Bim Bom”, uma de suas poucas composições) João Gilberto impôs definitivamente seu *procedimento artístico*, exigindo a padronização da execução musical. Na primeira gravação, a participação de João Gilberto se resumiu ao violão, sobrepujado pelo todo baseado no excesso; na segunda gravação, por sua vez, João Gilberto ditava todas as normas para a gravação de seu compacto (dizem as anedotas, inclusive, que João Gilberto entrou em conflito direto com os instrumentistas que o acompanhavam, com os engenheiros de gravação e até com Tom Jobim, um dos autores da canção e maestro naquela gravação)⁸. O violão e o canto de João Gilberto consolidavam uma organização instrumental, rítmica e vocal latente nas composições de Tom Jobim, mas que passara completamente despercebida na gravação de Elizete Cardoso. Sendo fruto da necessidade interna das composições de Tom Jobim, o violão de João Gilberto afirmou-se de fato como um procedimento externo e universal, pronto para atender qualquer ímpeto progressista, ávido

para tocar sambas e boleros sem figurar como atrasado, ou para colocá-los em seu devido lugar, como veremos.

Sabe-se muito bem que a gravação de “Chega de Saudade” por João Gilberto beirou o fiasco comercial. O “biógrafo” Ruy Castro conta-nos em sua compilação do anedotário bossanovista o percurso comercial percorrido pelo compacto de João Gilberto, das fracas vendas no Rio de Janeiro até o sucesso em São Paulo alavancado pelas técnicas de persuasão do consumidor, passando pela recepção dos comerciantes que tencionaram descartar o compacto como de péssima qualidade, desafinado, gago etc. Diga-se de passagem, Ruy Castro narra esse percurso como um misto de heroísmo e gracejo, num zombamento carinhoso da suposta ignorância musical dos homens de venda, que não sabiam que estavam diante de um “gênio” como João Gilberto.⁹ O (ainda não inteiramente consolidado) turbilhão do mercado fonográfico brasileiro ia deixar passar batido a “síntese da experiência musical brasileira” porque aparentemente não era possível imaginar um triunfo comercial com aquele samba esfriado. Esta pequena anedota contém um dos mais sérios problemas da discussão sobre a música no Brasil, a saber: os aspectos de distribuição, em sua acepção subdesenvolvida como a brasileira, determinavam a permanência das canções no mercado fonográfico, com poder de fogo de descartar inclusive aquilo que viria a ser um marco musical. Desloca-se assim o trabalho crítico, pois toda descrição musical da bossa nova, para ficar no nosso exemplo corrente, deve ser revalidada pelo poder da distribuição. (As tensões e acomodações entre a organização estética e a administração mercantil são de extrema importância e, na medida do possível, discutiremos aqui nesta dissertação suas implicações, fundamentais para a compreensão da música brasileira.)

O procedimento musical de João Gilberto, alinhado ao desejo de modernidade e à organização musical de Tom Jobim, mais o padrão de sociabilidade do “jovem bossa nova” pós-reforma urbana do Rio, impôs uma nova visada sobre a experiência brasileira do século XX, tarefa aparentemente assumida pelo próprio João Gilberto como um projeto tortuoso, mas glorificante. Podemos perceber a materialização dessa tarefa nas diversas gravações que João Gilberto fez de sambas “antigos”, boleros etc. Havia nesta tarefa um processo de deslocamento da música através da batida bossa nova do violão e da dicção peculiar de João Gilberto, colocando-a em um outro momento histórico, que talvez transformasse a informação inicial em algo mais “verdadeiro”; quer dizer, a figura musical do passado era, naquela condição, um fenômeno moderno. Esta tarefa de João Gilberto sugeria um tributo ao processo de acumulação musical ocorrido na primeira metade do século XX, inserindo todas tentativas “mal-sucedidas” em procedimentos mais bem-acabados, reforçando o anseio de que a felicidade não ficasse só na promessa. Estavam colocadas em um mesmo momento histórico, a partir de um procedimento musical aglutinador, contradições transformadas em um funcionamento supostamente ideal, que se fazia assim porque lapidava as diversas informações musicais, o que significava também eliminar o supérfluo em nome daquele desejo de modernidade. A partir da consolidação da organização musical ocorreu a sedimentação deste procedimento sintético, que consolidou a experiência musical brasileira em uma padronização de interpretação, capaz de redimensionar historicamente toda esta experiência nos termos modernos ali alcançados. João Gilberto propôs um projeto para alcançar a modernidade musical, pronto para validar todas as experiências, anteriores e futuras, de forma a concretizar a promessa de felicidade. Tal mecanismo apresentava-se como a reificação musical necessária para a consolidação mercadológica do sistema fonográfico no Brasil, que não se queixasse da qualidade dos produtos musicais, que

assumiam definitivamente caráter orgânico. Alguns anos depois, porém, a experiência musical foi mostrando o quão cambaleante estava este projeto, exigindo um ajuste imediato.

2. DECALQUE BOSSANOVISTA.

Quando Caetano Veloso gravou, junto com Gal Costa, o disco *Domingo* (1967), as suas idéias sobre música popular brasileira já estavam razoavelmente bem elaboradas. Para Caetano, o legado da bossa nova não podia ser desprezado, tornando-se necessário levá-lo ao seu máximo, fazendo do disco que era um teste mercadológico também um teste de raciocínio musical. Caetano argumentava musicalmente segundo o seguinte programa:

“Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...). Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição musical brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez” (DEBATE, 1981: 40).

A necessidade de a música brasileira seguir as lições de João Gilberto, segundo a argumentação de Caetano de 1966, se materializava em *Domingo*, em 1967. O resultado não se fez esperar: *Domingo* era um disco muito interessante, aproveitando detalhadamente as lições de João Gilberto e Tom Jobim, mas que não conseguia repetir a força de conjunto de *Chega de Saudade*. Principalmente a voz de Gal, mas também a de Caetano, foi postada de forma a não deslizar um compasso sequer do padrão de dicção suave de João Gilberto, incluindo aí seus atrasos métricos peculiares, no que se saíram razoavelmente bem.

Domingo era a tentativa de Caetano mais bem acabada de demonstrar que não havia deixado a desejar no aprendizado musical com a bossa nova, mesmo não se tornando um músico exemplar (o que ele percebia em Gilberto Gil). A harmonização e orquestração de *Domingo* seguiam mais ou menos à risca a batuta utilizada por Tom Jobim em *Chega de Saudade*, mesmo que o primado da melodia parecesse em Caetano e Gal um procedimento forçado. Figurava-se uma contradição entre o projeto progressista de Caetano para a música brasileira e sua fatura: estando absolutamente bem executado, *Domingo* acabava por engessar a organização estilística da bossa nova, sem que esta organização se apresentasse como uma necessidade interna. Não sendo o resultado esperado, *Domingo* é uma obra chave na compreensão da década de 1960 no Brasil.

O suporte encontrado por Caetano para dar vazão a seu projeto musical progressista, que passava obrigatoriamente pelo reconhecimento da bossa nova como o elo moderno da música popular brasileira, materializava-se em uma composição nostálgica e passadista, uma paralisia musical em favor do progresso. Assim, o projeto modernizador da bossa nova não tinha nem dez anos e já era coisa do passado, conforme a demonstração involuntária de *Domingo*.¹⁰ Acontecia no disco de Caetano e Gal exatamente o contrário do que se dava com as gravações de João Gilberto para canções antigas (os “sambas, boleros etc.”): nestas, o procedimento musical recolocava o passado na ordem (“moderna”) do dia, enquanto naquele o procedimento moderno passava a figurar como coisa do passado — o cerne da bossa nova ficava inteiramente à mostra. Caetano completava seu aprendizado musical absolutamente insatisfeito com o resultado final, por motivos diferentes dos apresentados objetivamente, percebendo que era necessário dar um passo adiante, pois sua tentativa de enveredar pelo campo da bossa nova não trazia solução para a crise musical no Brasil, que já não sabia se seguia o caminho da jovem guarda, o protesto musical ou a revalidação do

samba. Ficava nítido para Caetano que não bastava mimetizar o procedimento da bossa nova, pois a utilização do estilo desta não encontrava ressonância em sua música, que pretendia ser uma resposta para o passe de armas entre nacionalismo musical, canção de protesto, jovem-guarda etc. Para ele, tornava-se necessário seguir o procedimento da bossa nova enquanto *método de composição*, e não enquanto *conteúdo musical*. Caetano achava também que o conteúdo social das canções de protesto não lhe prestava, pois com seu “reducionismo”, esteticamente pouco proveitoso e politicamente demasiado linear, o projeto progressista desviaria muito da “linha evolutiva” que raciocinava. Pois foi esse conteúdo social enquanto desvio que passou a lhe ser importante, como organização de deboche e sem força crítica. De fato, a obrigatoriedade externa de um estilo era a progressão da reificação musical, cuja problemática Caetano não levava em conta e continuou a não levar¹¹, tendo em vista sua permanência em outros termos, e sua satisfação posterior com a confirmação do projeto tropicalista, como veremos mais à frente.

O tom de melancolia de *Domingo* remetia à impossibilidade de a MMPB voltar atrás. Em 1967, seguindo os ensinamentos da linha evolutiva musical *Domingo* tornava manifesta a falsidade da promessa de felicidade da bossa nova (revelando sua nota de classe até então musicalmente despercebida), cujo correlato social havia sido exposto pelo golpe de 1964, que sozinho não modificava o rumo musical. Se o primado da melodia e os acordes dissonantes em contraponto se sustentavam em um momento que encaminhava para a redenção nacional, a cisão entre intelectuais e povo imposta pelos acertos de generais e pelo capital já não podia sustentar tal farsa. Retomando o argumento, toda a mansidão e bem-estar musicados na bossa nova eram um embuste em seus próprios termos, na harmonização dissonante comandada pela leveza autoritária da melodia, que sugeriam desprendimento por não seguirem os padrões harmônicos, mas que não podiam esconder a

precisão milimetricamente calculada da harmonização alterada. Naquele instante de refração, voltar atrás era demonstrar a cara perversa da promessa de felicidade. Está evidente que Caetano não buscou uma organização crítica da volta à bossa nova, pois a melancolia de *Domingo* revelava exatamente o desejo insustentável de retorno pacificado. Caetano necessitava naquele momento de algo que lhe desse a possibilidade de prosseguimento moderno da música no Brasil, que aglutinasse as experiências musicais a seu alcance sem levar em conta os antagonismos sociais nelas pressupostos, ou levá-los enquanto assunto, mas nunca enquanto problema. O processo social impunha a Caetano um problema estético que seria solucionado à revelia do agravamento dos antagonismos.

Em *Domingo*, Caetano se empenhou em não perder o caminho moderno da música brasileira, sem levar em consideração a falsidade ali ensejada: o retorno da promessa de felicidade da bossa nova não se sustentava com o ambiente ditatorial, ressaltado musicalmente pela melancolia. Em outros termos, a permanência da promessa de felicidade apenas pelo decalque dos padrões bossanovistas realçava o caráter perverso do desejo musical modernizador, pois absolutamente desmascarado. Ao retomar a bossa nova sem descuidar de nenhum ponto Caetano revelava a falsidade da promessa, relacionada com a perversidade do momento histórico. Caetano e Gal ligavam-se aos casacos de generais à revelia mútua (o que não deixa de ser um arranjo interessante). Sem ser exatamente um fracasso no teste mercadológico, *Domingo* não consegue dar solução ao dinamismo comercial da música enquanto progresso de estilo para manutenção produtiva da mercadoria.

A leveza musical que resultava da organização bossanovista se transformava em melancolia em *Domingo*. Em contraste com o “prafrentex” presentificado na Jovem Guarda e o futuro promissor em devir na canção de protesto, *Domingo* propunha nostalgicamente

um retorno impraticável à suposta felicidade da década de 1950. Todos os movimentos musicais acima citados tomavam de uma forma ou de outra a bossa nova como matriz produtiva, porém para subvertê-la; *Domingo* também subverte a matriz, mas na tentativa desesperada de decalcá-la. Em “Coração Vagabundo”, gravada por Caetano e Gal em *Domingo*, podemos acompanhar passo a passo à tentativa de decalque. O canto econômico conforme João Gilberto, e não as ornamentações operísticas de longa tradição, dava o rumo da música. Porém, o que em João Gilberto tinha se constituído enquanto um método decantado pela experiência anterior (de Mário Reis, de Orlando Silva, de Francisco Alves etc.), em “Coração Vagabundo” apareceu como um retorno forçado a um caso particular, em contraste gritante com o todo social e musical. O todo da bossa nova não se apresentava à análise cindida de suas partes, já que ela se configurava como a síntese da experiência musical brasileira da primeira metade do século XX. Já em “Coração Vagabundo”, toda a precisão vocal, a harmonização invertida e os acordes compactos do violão eram como a realização de um desejo infantil de copiar o mais velho que tanto se admira, simplesmente porque não se sabe o que fazer no momento de crise, numa fragmentação desfiguradora (ou reaglutinadora). A premência de uma exigência exterior não levava à organização de uma solução estética interior, mas a uma tentativa de revalidação frustrada, o que realçava o valor de fatura fundamental para a crítica. Se as dissonâncias e atrasos métricos contornavam na bossa nova uma consonância e ritmo supremos, aludindo a uma perfeição que não poderia ser alcançada ou concretizada (mesmo que, falsamente, a bossa nova pretendesse já naquele instante estar realizando e condensando este “grande momento”), esta impossibilidade da felicidade se mostrava totalmente no decalque mecânico de “Coração Vagabundo”. O desenvolvimento poético acompanhava passo a passo à constituição de um ambiente melancólico e nostálgico, nas esperanças e impossibilidades

condensadas em versos talvez amorosos, talvez filosofantes¹². Toda a organização musical moderna da bossa nova se transformou em nostalgia. O resultado da primeira tentativa de botar em prática o projeto progressista de Caetano, que estava bastante preocupado com a suposta contra-marcha na linha evolutiva, buscava a progressão pelo retrocesso. Era como se, estando acabado o casamento entre o desenvolvimentismo e sua materialização estética bossanovista, esta procurasse desesperadamente reatar aquilo que estava definitivamente separado, ou insistir em uma enganação já desmentida. O resultado musical melancólico e nostálgico apresentava a face cruel da promessa de felicidade que também teimava em estar ali em “Coração Vagabundo”, em flagrante contraste com sua impossibilidade na realidade social; de quebra, toda a possível euforia com o momento cultural hegemonicamente de esquerda¹³ já estava desmentida antes do endurecimento de 1968, já que a promessa só aparecia na perspectiva de um retorno impossível. A repetição exaustiva do “dia que virá”¹⁴ revelava um caráter problemático de certo raciocínio de esquerda no Brasil, já que este “dia” só se tornaria possível a partir de um retorno barrado. A partir das construções problemáticas de suas canções, Caetano e Gal apresentavam o despreparo da esquerda musical brasileira com relação ao momento social. Esta apresentação involuntária desmentia o passado glorioso, o presente desta esquerda e demonstrava o que ainda estava por vir.

É mais ou menos perceptível que “Coração Vagabundo” se mantinha mais próxima das canções feitas por compositores e intérpretes do grupo de sociabilidade da bossa nova do que das feitas por Tom Jobim, já que trabalhava com as lições melódicas e harmônicas de Tom, mas não conseguia estabelecer como ele frases longuíssimas que determinassem certo instante de reorganização das tensões musicais. “Coração Vagabundo” se oferece a uma comparação com “O Barquinho” (gravada por João Gilberto em 1961), ambas

necessitando de uma contrastação com “Chega de Saudade”. Todas jogam com células melódicas e rítmicas simples, repetidas exaustivamente, concretizando uma frase musical nuançada pelo contraponto com os acordes do violão. Tanto em “O Barquinho” como em “Coração Vagabundo” estas nuances ficam presas a um jogo de clichês (como em “Samba de Verão”), sem alcançar a manutenção estrutural de “Chega de Saudade” que, mesmo com alterações no decorrer da canção, modifica muito pouco o jogo de células, repetindo-as tanto em uma tonalidade menor como na modulação para uma tonalidade maior, que garante o final esfuziante para a canção que começara tristonha. Mas “O Barquinho” estabelece concatenação com “Chega de Saudade” pelo ambiente alegre e ingênuo, proporcionado também pela temática das letras. Em “Coração Vagabundo”, como de resto em todo o disco *Domingo*, nem a temática, nem uma modulação, nem alteração qualquer era capaz de impor uma ingenuidade alegre — o procedimento forçado de Caetano (mais do que o de Gal), com sua voz já apequenada tentando se conter para se aproximar da precisão de João Gilberto, imprime ao disco um ambiente melancólico. O principal de *Domingo* é o andamento um pouco mais lento, que oferece uma situação de desespero frustrado com uma impossibilidade de manter a ingenuidade alegre, concretizando o ambiente melancólico.

A promessa de felicidade exigia permanecer nas canções de Caetano (como permanecia a seu modo em Geraldo Vandré e Roberto Carlos, a serem mais bem detalhados no restante da dissertação), mas ao ser desmentida em sua própria configuração superficial, expunha “perigosamente” a realidade social brasileira, pois a justificativa da modernização pigarreava diante do desmentido de sua universalidade. Àquela altura do campeonato, o sistema musical brasileiro não se contentava com a manutenção passiva da bossa nova, necessitando de uma modificação estilística para a permanência da promessa de felicidade

sem desativar os mecanismos da mercadoria (como possibilidade de sucesso comercial, *Domingo* era um resultado razoável, o que acabou por garantir a existência do tropicalismo, na busca incessante de novidade musical). Enfim, a bossa nova exigia “radicalização” (o que não significava, como veremos, uma ruptura total), no esforço de manutenção da promessa de felicidade.

3. ALEGRIA, ALEGRIA?

Qual foi a reviravolta que se deu no menos de um ano que separaram *Domingo* da apresentação de “Alegria, Alegria” no festival da Record de 1967? Programaticamente, nenhuma. Caetano continuava perseguindo uma argumentação estética que mantivesse ativo o progresso da linha evolutiva da música brasileira, convencido da necessidade inexorável desta tarefa. Porém, se o método estava na bossa nova, seu conteúdo ficou prejudicado. O procedimento de decalque permanecia em “Alegria, Alegria”, mas não como uma reverência, e sim como *deboche*. Para compor “Alegria, Alegria” Caetano mimetizou a estruturação da marchinha “A banda” (1966), de Chico Buarque, ganhando, porém, argumentação musical diferenciada, baseada na experiência instrumental eletrificada da jovem guarda. [“Mas o que ninguém nunca disse – nem mesmo eu, que até aqui só falei em Beatles, Gilberto Gil e Franklin Dario quando tratei da gênese de ‘Alegria, alegria’ – é que ‘Alegria, alegria’ foi em parte decalcada exatamente de ‘A banda’” (VELOSO, 1998: 174)]. A formatação de uma marchinha como “A banda” está toda em “Alegria, Alegria”, mas não se encontrava uma clivagem entre ela e o instrumental do rock (mesmo porque se forem separados, a marchinha desapareceria). Isso significa que a marchinha vinha toda sustentada pelos instrumentos eletrificados.¹⁵ O assunto baseava-se no cotidiano de um jovem urbano de classe média, aparentemente de esquerda, com todas

as trivialidades do dia-a-dia sustentadas pelo cenário desagradável ditatorial, sem que as contradições se expusessem. Em outros termos, “A banda” e todas as componentes estruturais não só estavam mimetizadas no procedimento musical de “Alegria, Alegria”, como eram seu *assunto*. Em “Alegria, Alegria”, as aparentes diferenças entre a canção de protesto e a jovem guarda começavam a ser involuntariamente desfeitas, em termos contrários aos esperados.

Os acordes maiores tocados insistentemente na introdução de “Alegria, Alegria” por uma guitarra, com relações tonais incomuns para a música popular brasileira (mesmo diante das dissonâncias bossanovistas)¹⁶, pretendiam escandalizar logo de cara o ambiente “bem comportado” dos auditórios de festivais. Anos depois, argumentando sobre tais acordes, Caetano diz o seguinte:

“Há um critério de composição em ‘Alegria, alegria’ que, embora tenha sido adotado por mim sem cuidado e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento tropicalista. Em flagrante e intencional contraste com o procedimento da bossa nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se movessem com natural fluência, aqui opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas. Isso tem muito a ver com o modo como ouvíamos os Beatles – de que não éramos (eu ainda menos do que Gil) grandes conhecedores. Na verdade, foi uma composição de Gil, ‘Bom dia’, segundo ele influenciada pelos Beatles, que sugeriu a fórmula. (...) O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno” (idem: 169 e ss.).

Sem entrar no mérito dos argumentos de método de Caetano, interessa-nos ressaltar o resultado controverso. Porém, deve-se perceber que a existência por si só destes acordes maiores tornou-se possível somente porque durante algumas centenas de anos o sistema tonal foi gestado e se tornou hegemônico. Em outros termos, o escândalo da introdução de “Alegria, Alegria”, que jogava para longe as relações tonais, só se fez possível devido a essas próprias relações tonais. Com a agravante de que, não sendo o sistema tonal uma invenção brasileira, o desdém com esse sistema visava a estrutura musical “simples” da canção popular, que utilizava uma argumentação musical pautada por encadeamentos harmônicos sem complexidades. Leve-se em conta também que a inspiração primeira vem do rock dos Beatles, que só muito forçadamente a visão da argumentação tropicalista podia relacionar como vanguarda (vide os textos de Augusto de Campos). A revolta com as relações harmônicas não levavam à sua abolição (e talvez nem pudessem, por se tratar de uma canção). Toda a concepção fugidia da bossa nova, que levava a contradição tonal ao seu máximo (na inserção das nonas, décimas primeiras e décimas terceiras na harmonia), reclamada como modernidade por Caetano, supostamente esquecida pelos músicos brasileiros, queria reaparecer nesta repetição de acordes maiores, mesmo que ele afirme o contrário, mas não poderia retomar em sua força de instabilidade tonal (para tanto, seria necessário desistir das leis harmônicas, o que não estava na ordem do dia, mesmo com a participação do grupo *Música Nova* – escolados no dodecafonismo – nas concepções tropicalistas). Ao buscar o escândalo, “Alegria, Alegria” não escapava de nenhum dos tributos devidos. Mesmo o instrumento eletrificado, que também pretendia escandalizar a estrutura constituída, não conseguia escapar a essa (aparentemente) inevitável constituição. Portanto, o empenho radical redundava em um preconceito de classe. Diga-se de passagem, aqui não se exige que Caetano tivesse procedido à composição de uma música serial (o que

seria exigir um tributo inevitável ao invés de outro). Buscando participar da gravitação musical internacional, como atestavam os acordes da introdução, “Alegria, Alegria” não conseguia se desvencilhar do caráter geral afirmativo. Essa a moldura musical de “Alegria, Alegria”.

O retorno pacificado de *Domingo* está suspenso em “Alegria, Alegria”. O alvo naquele momento era os jovens músicos cheios de radicalismo político, mas avessos às experimentações estéticas. O retorno procedido pela canção de protesto, conformista até não mais poder, assentava-se na perspectiva já perdida de estreitamento de laços entre o povo oprimido e a classe média universitária. Não havia nenhum problema em cantar um samba com caráter de protesto vestido de terno e gravata, para uma plateia televisiva ao mesmo tempo requintada e inconformada (o que não significava muito). Este o personagem de “Alegria, Alegria” que, bem pensado, não guardava nenhuma diferença fundamental para com o jovem do iê-iê-iê. Se a sustentação da marchinha em “Alegria, Alegria” está toda na instrumentação elétrica, é forçoso perceber que a quebra de contradição entre as partes conflitantes da música brasileira do início da década de 1960 (jovem guarda e canção de protesto) demonstrava a falsidade da clivagem. O tom de deboche seria crítico se não fosse pacificador. O interesse fundamental era de não perder a leva “modernizadora” do iê-iê-iê no registro da canção popular; para Caetano, haveria uma perda fundamental no progresso musical brasileiro se Roberto Carlos não fosse levado à sério como parte integrante da “linha evolutiva” da canção brasileira. Portanto, não havia uma comparação crítica demonstrativa da inépcia e do conformismo latente da canção de protesto, desnorreada com o processo social, mas uma comparação afirmativa das possibilidades estéticas contidas na continuidade entre bossa nova e jovem guarda. Lembre-se ainda que a clivagem entre a canção de protesto e os tropicalistas engendra uma falsa discussão, como

já vimos e ainda veremos. Para a afirmação tropicalista a ditadura militar era, em última instância, um problema meramente estético, desde o ponto de vista de uma “política da alegria”, celebrando uma harmonia cósmica, a beleza impedida pelo Sistema etc. etc. Se as contradições sociais não diferenciavam jovem guarda da canção de protesto (como de fato não diferenciavam), a percepção debochada acrítica desta similitude queria tornar natural o cotidiano baseado no privilégio social. Apresentava-se a falsidade da canção de protesto a partir da afirmação de si mesmo e da jovem guarda: o festejo alegre como contraposição à ditadura militar incitava uma reclassificação do rigorismo purista da canção de protesto (falaremos sobre isso no próximo capítulo). Porém, nesta operação, involuntariamente Caetano Veloso demonstrava também sua própria falsidade e a da jovem guarda. Paralelos a toda simplicidade musical de “Alegria, Alegria” encontravam-se os antagonismos sociais que perturbavam o jovem urbano, mas nunca a ponto de tirá-lo de rota, posto que se encontravam em pé de igualdade com outras futilidades quaisquer (“espaçonaves, guerrilhas, bombas e Brigitte Bardot”). A marchinha fundamentada na instrumentação eletrificada era a face cruel da possível e real alegria do jovem urbano em tempos de ditadura militar, em contradição com a perpetuação da violência contra os oprimidos em geral. Proclamar a alegria para todos, mas proporcioná-la apenas para o público de classe média era o resultado contraditório de “Alegria, Alegria”. Um ano depois, a manutenção dos privilégios de classe média se deterioraria com o enrijecimento do regime. A afirmação tropicalista, porém, supôs encontrar mais lenha para sua argumentação, como veremos adiante.

A promessa de felicidade da bossa nova, em realização na própria canção, retorna em “Alegria, Alegria”, sem a pacificação peculiar de antes, mas com as feridas abertas. Se em *Domingo* a flagrante contradição com o processo social apresentava-se no tom

melancólico, “Alegria, Alegria” buscou subterfúgio na exaltação descarada da possibilidade moderna do momento estético a despeito da violência social de fundo. O emparelhamento dos anseios comerciais (como de uma rede de televisão) com a “política da alegria”, se tomada de um ponto de vista de esquerda, era prejudicial apenas para esta. “Alegria, Alegria” mantinha o problema, mas o tomava tão desfocado, ou internalizado, que ele não se colocava em discussão. O acorde em suspenso no fim da canção esperava apontar para um novo rumo, não completando uma cadência perfeita, a fim de mostrar o belo caminho a ser percorrido, em consonância com a cara de bobo que Caetano fez ao fim da apresentação no festival da Record. Porém, este acorde revelava principalmente a incerteza geral da felicidade da canção, desmentindo involuntariamente todo o percurso esfuziante anterior. O caráter afirmativo da marchinha eletrificada, debochadamente conciliatória, buscando encontrar abrigo seguro no que estaria por vir, não perdia a linha alegre mesmo diante do horror anunciado e já em curso. Perceba que a alegria expressada na canção, querendo ser uma contraposição ao estado geral do processo social, acabava materializando o privilégio de poder rir mesmo assim (cinicamente apresentado no “eu quero seguir vivendo/ amor// eu vou// por que não?”). O que pretendia ser uma contraposição, ao exigir a vivência desta alegria no presente, questionando a manutenção da impossibilidade da alegria, se compadecia da organização social cruel ao viver a alegria mesmo sendo ela um privilégio possibilitado pela própria crueldade (portanto, uma falsa alegria, ou, se preferirem, uma *alegria de classe*). A permanência da promessa de felicidade de classe falsamente em realização, pela via da consolidação orgânica do sistema musical brasileiro, da bossa nova até “Alegria, Alegria”, passando pela inevitabilidade da felicidade futura da canção de protesto e pela felicidade comezinha da jovem guarda, constitui-se no legado de incompreensão dos anos de acirramento do compromisso desigual capitalista e paulatina

desmobilização intelectual (materializado socialmente com a ditadura militar), que parece permanecer até hoje.

NOTAS.

1. Para a *organização musical do samba*, cf. SANDRONI, 2001. Para a bossa nova e a reorganização do mercado musical brasileiro, cf. NAPOLITANO, 2001: 21-26. Muitos dos argumentos aqui expostos se devem ao trabalho de Marcos Napolitano, que busca descrever a dinâmica histórica da MPB.

2. Para o *desenvolvimento da indústria fonográfica* e sua consolidação no Brasil, cf. DIAS, 2000: 34-90 e MORELLI, 1991: 47-86. Se a direção do material e linguagem musical é dada pelo incremento tecnológico, é absolutamente temerária uma discussão pautada exclusivamente pelas questões estéticas. Porém, o parentesco do objeto deste texto com as grandes formas artísticas não permite uma discussão meramente de mercado ou tecnológica —as autoras citadas buscam, cada qual a seu modo, se posicionar diante da questão, apresentando *momentos* importantes do todo do objeto musical. Todos os problemas (mercadológico, tecnológico e estético) só interessam na medida em que descrevem o processo social.

3. Para o *primado da melodia* na bossa nova, cf. MAMMI, 1992 e 2000. É interessante perceber que as argumentações de Mammì caminham para caminho contrário do apresentado pelo estudo clássico de Brasil Rocha Brito, que afirma que “Na música popular brasileira anterior [à bossa nova], a melodia – desenvolvida ritmicamente – recebia ênfase exagerada. Tinha-se mesmo, no mais das vezes, a preocupação de sublinhar uma melodia fácil de ser memorizada por uma harmonização pobre, que deixasse em relevo absoluto esse parâmetro composicional. Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente

pela existência do parâmetro posto em evidência” (BRITO, 1993: 21-22). Brito não percebeu que exatamente esta concepção musical de uma melodia fácil de memorizar e uma harmonização pobre não está enfatizando exageradamente a melodia, mas exatamente a rigidez harmônica de fundo, que rege a pulso firme a composição musical enfraquecida. A bossa nova de Tom Jobim, recuperando certa melodia complexa do choro, atribui à harmonização uma estruturação contrapontística e de ornamentação, encadeando-se à melodia sem ordenar as regras do desenvolvimento musical, ficando esta tarefa exatamente para a melodia, com longos fraseados estruturados por si.

4. Os argumentos são de ADORNO, 1998a.

5a. Para a *linguagem harmônica da bossa nova*, cf. GAVA, 2002. Apesar de uma interessante (e incipiente) comparação entre a harmonia da “velha guarda” e da bossa nova, o livro de Gava infelizmente apresenta a posição histórica da bossa nova distante da análise da linguagem harmônica, chegando a resultados desiguais.

5b. O jogo de vozes condutoras na bossa nova, em que pese a sensação de contraponto, ao escapar à padronização harmônica, enriquecida por dissonâncias facilmente transformadas em clichês, recai invariavelmente na padronização. A funcionalidade do enriquecimento harmônico por desdobramentos tonais demonstra seu caráter programado por antecipação, do qual a sensação de fluidez é apenas um momento da totalidade rigidamente padronizada. Cf. GAVA, 2002: 238-240, para uma argumentação que, partindo da argumentação da padronização, chega a um resultado diferente do apresentado aqui. É claro que a padronização é um processo histórico, ou seja, estando já presente nas primeiras composições bossanovistas, não era sua determinante.

6. Para o *ritmo* em João Gilberto, cf. GARCIA, 1999.

7. Para a *sensibilidade do excesso* e sua permanência no disco de Elizete Cardoso, cf. NAVES, 2001: 15.

8. cf. CASTRO, 2001: 175-195, para uma descrição anedótica da gravação de *Chega de Saudade*.

9. Idem, *ibidem*.

10. Não custa lembrar que, desde um ponto de vista comercial, a bossa nova continuou (e continua) como um fenômeno vivo. As pretensões políticas de transformar a bossa nova em seu meio foram azaradas por *Domingo*, como veremos mais à frente.

11. Talvez a insistência da análise na possibilidade de uma consciência crítica seja uma exigência infundada para este caso, tendo em vista sua imersão total no campo da mercadoria. A exigência externa do crítico, que supõe deter aquilo que falta no objeto analisado, como sua exigência, sem que esse objeto seja o termo de mediação a partir de seu funcionamento próprio, acaba por fazer parte da mesma gravitação daquilo que é proclamado como inferior. Os procedimentos artísticos de Caetano, sendo inevitavelmente do mesmo fundamento do processo social brasileiro, são internalizados em suas composições a ponto de entrar em tensão com outros fatores ali presentes. Por isso da insistência nesses procedimentos, sem a menor pretensão de que eles por si só contivessem parâmetros de crítica, reconhecíveis apenas nas tensões internas (das quais o procedimento artístico faz parte), que por sua vez só interessam na medida que revelam os antagonismos sociais brasileiros. A hipótese de crítica diante de uma obra de arte que já não se coloca essa questão, imersa na progressão da mercadoria como parâmetro geral, só se faz possível quando compreende como parte constitutiva a inapetência crítica (também daquele que analisa). Cf. (entre outros textos do autor) ADORNO, 1998b. O problema se torna mais agudo quando percebemos que o fundamento social que possibilita a argumentação crítica não está dado no Brasil nos mesmos termos daqueles que nos ensinam a fazer crítica da ideologia. Antes de nosso problema ser a reificação da arte, em sua transformação em mercadoria, deparamo-nos com o problema da inadaptação mercadológica em curso no Brasil exatamente no afã de torná-la possível. Quando foi que todos esse problemas foram reais e sentidos de fato?

12. A letra, de Caetano Veloso, é a seguinte: “Meu coração não se cansa/ de ter esperança/ de um dia ser tudo o que quer// Meu coração de criança/ não é só a lembrança/ de um vulto feliz de mulher// Que passou por meus sonhos/ sem dizer adeus/ E fez dos olhos meus/ um chorar mais sem fim// Meu coração vagabundo/ quer guardar o mundo/ em mim”.

13. Para *momento cultural de esquerda* durante os primeiros anos de ditadura, cf. SCHWARZ, 1992.
14. Para “*o dia que virá*”, cf. GALVÃO, 1976.
15. Devo a interessante percepção a Tatiana Fiuza.
16. Segundo o comentário de Décio Gorini, do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação da UnB, há a seguinte relação tonal na introdução de “Alegria, Alegria”: os acordes F- Bb-D funcionam como subdominante e dominantes secundários, assemelhando-se assim a II-V-I, ou seja, Em-A-D. Para as finalidades desta dissertação, trata-se de uma relação tonal não comum na música popular, que trabalha mais com as relações diretas do esquema harmônico, a saber, I-IV-V e suas respectivas relativas menores.

Capítulo 4

A dualidade musical como verdade e impostura

“eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa (louco) rouco. os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica. e no entanto Ele é um gênio: quem ousaria dedicar este disco a João Gilberto? quantos anos você tem?”

(Caetano Veloso, contracapa do disco *Caetano Veloso*, de 1968).

1. IMEDIAÇÃO E LIBERDADE EM GERALDO VANDRÉ.

Diante da crise musical do início dos anos 1960, Geraldo Vandré não duvidou em trabalhar as contradições da música brasileira até o fim que lhe parecia possível, confrontando-se com o material musical e buscando respostas para a guinada politizante dos músicos da época. Provavelmente Vandré apontou os caminhos mais radicais para o momento e por isso mesmo foi taxado, sempre agressivamente, de linear, esquemático, simplista ou rebaixado. Para os contrários a Vandré, era como se suas respostas musicais, com ares de apontamentos vanguardistas (se é que ainda podemos utilizar esse termo com propriedade, ou se o mesmo possuía força explicativa naquela época), diluídos em uma produção musical ultrapassada, enrijecessem as contradições em questão. Com certeza, esse é um momento de verdade das anotações contra Vandré, mas que não adquirem força crítica

exatamente por manterem o debate em uma discussão linear e esquemática, sem levá-lo até o fim. O “enrijecimento” a que Vandr  foi acusado e ao qual pagou tributos caríssimos estava na conta do desejo politizador de parcela dos músicos de então, que por sua vez foi o esforço mais contundente em busca de argumenta o sobre o problema artístico em d vida consigo mesmo a partir do material musical disponível:   como se em fim de contas o caminho rumo ao desconsolo com a modernidade musical indicasse sua precariedade crítica e os resultados apavorantes do esvaziamento formal, inevitável e anunciado pela própria radicaliza o. A insatisfa o com a bossa nova desde mais ou menos 1962, bossa essa a qual Vandr  fora adepto e com a qual se desacreditara, botava em questão a modernidade musical brasileira meio sem compreender os nexos de sua própria dinâmica. Essa insatisfa o era o resultado contraditório do desejo modernizador da música brasileira, e a música de Vandr  foi um de seus p los radicais, por levar seus problemas e complica es a sério — o outro pólo, simétrico a Vandr , era Caetano Veloso, entusiasta debochado do progresso musical brasileiro.¹ Os impasses musicais postos em evidência pelo entusiasmo político de simpatia popular em Vandr  levaram a impossibilidade de confiança no fundamento da bossa nova ao ponto mais radical. A ruptura total em Vandr  com o material musical do momento foi o caminho mais contundente   época, gerando uma série de descobertas sobre a música e o Brasil — recalcadas junto aos traumas sociais da década de 1960 no Brasil e no mundo.²

A Vandr  não parecia mais possível confiar na bossa nova, e qualquer tipo de concessão formal foi sendo progressivamente descartada. As perspectivas musicais apresentadas até ali entoavam uma ambivalência entre modernidade musical e simpatia popular que, diante da resolu o política de esquerda, desde aí prejudicada, aplainava um terreno seguro, pois aparentemente não-contraditório — enfim, os nós críticos das

contradições da modernidade musical brasileira eram desatados afirmativamente ao mesmo tempo em que eram apresentados, ao serem tematizados enquanto conteúdo musical petrificado. Em Vandré, a resolução de abandonar a bossa nova enquanto material musical buscava se colocar criticamente diante da modernidade musical. Sua caracterização como cantor de protesto peca exatamente nesse ponto: para a canção de protesto, a bossa nova era um ideal a ser adaptado “popularmente” às novas exigências políticas, seu esmero artístico devia estar ancorado em uma diretriz “radicalmente” política, enquanto para Vandré a bossa nova deveria ser abolida materialmente, enquanto modernidade musical que impossibilitava a ascensão crítica pela música da simpatia nacionalista e popular. Em outros termos, o reconhecimento de Vandré como o maior músico de protesto no Brasil deve ressaltar sua liberdade musical diante das premissas internas à canção de protesto, ou talvez apresentar o rigor artístico para com o trabalho musical, levando o engajamento musical a seu momento verdadeiro. Em Vandré, radicalizava-se o argumento engajado, muito provavelmente pela busca de caminhos que direcionassem para uma produção musical que tornasse *imediata* a mensagem política desejada. O interesse estava em suspender as mediações estéticas que fizeram da bossa nova de João Gilberto o parâmetro brasileiro de modernidade musical. Para Vandré, o projeto musical era o de superar a bossa nova, incluindo sua modernidade musical na trilha da simpatia popular, o que significava reorganizá-la como um todo. Mas a música não se resume ao trabalho do artista, e as leis objetivas da dinâmica musical brasileira regem a forma da canção a despeito do interesse do músico. Este o ponto principal: a Vandré parecia possível subverter a imposição musical da cisão entre a modernidade universal e a particularidade popular, pela simples operação de inovação de estilo e material que induzisse a música a se tornar *imediata*. Como veremos em Caetano, a compreensão ambivalente da questão musical como dualidade caminha na

mesma seara de Vandré. Em Vandré, porém, era a formatação épica das canções que ganhava caráter afirmativo, numa tentativa de desligar as contradições da estrutura musical. No percurso da imediação, era a *mediação* que dava o tom. Aqui, a inesperada proximidade estrutural entre Vandré e Roberto Carlos era a determinante crucial do argumento, como veremos.

Em Vandré, o momento histórico da década de 1960 aparecia como a possibilidade de realização da promessa musical de transição para a práxis, mesmo que o próprio Vandré não soubesse disso. Nele, o desejo de *imediação* era a realização e manutenção irresoluta e afirmativa do que se descobria musicalmente como a lacuna ideológica da modernidade musical: a completude universalista da bossa nova também em Vandré se descobria como um problema não-resolvido. A bossa nova, como uma totalidade fechada e sem arestas, se reconhecia em Vandré como uma aparência de universalidade, no qual o desejo de alcance universal não era recusado, mesmo que em fim de contas se consumasse como uma defesa do particularismo — em Vandré a bossa nova assumiu o caráter particular que o engajamento musical desta exigia, mesmo levando em conta a diferença de material musical e a articulação artística do mesmo; em outros termos, *a articulação política derivada da ascendência particularista da música dependia da negação da bossa nova enquanto material, para possibilitar a manutenção de modernidade e, assim, alcançar a universalidade*. A imediação em Vandré era a tentativa de resolução das contradições musicais, buscando apresentar uma argumentação musical que sustentasse o caráter nacional da produção, apoiando neste o alcance universal da música. Era a confiança em que a música falaria diretamente e por si mesma do Brasil, ou, mais precisamente, que o Brasil falaria e apareceria diretamente nas músicas, sem mediações. Obviamente, o Brasil em Vandré já não era mais o mesmo Brasil da bossa nova, e a articulação artística do

material musical, segundo critérios novos e radicais, em que a modernidade dependia de uma decisão política de esquerda, apresentava uma nacionalidade “subterrânea”, por assim dizer. A imediação em Vandr  era o retorno da promessa de felicidade bossanovista,³ mas pelo veio da concre o nacional-popular que se contrapunha ao direcionamento modernizador: uma concep o   esquerda do sentimento de história. Diante da completude bossanovista Vandr  pressupunha uma autoconfiança na imedia o prometida pelo material musical cavado na viola caipira e no conteúdo rural das can oes, com os quais a promessa de felicidade intentava apresentar-se como uma possibilidade mais do que estética, fugindo do caminho museificador do samba impetrado pela bossa nova e pela can o de protesto. A promessa de felicidade permanece no caráter afirmativo e épico das can oes, colocando-se em Vandr  aparentemente de forma imediata. Em Vandr , a universalidade só pode ser concebida exatamente como o caráter popular das can oes — sem se desvencilhar da promessa de felicidade, Vandr  s  a reconhece na imedia o de ascendência popular de suas can oes. Em termos genéricos, a can o tinha que ser única e exclusivamente comunica o, informa o, mensagem; qualquer passo rumo ao esmero da bossa nova impediria a concre o da promessa e recairia em ideologia burguesa (para usar terminologia da época). O material musical da moda de viola em Vandr  contrastava-se historicamente com suas inten oes, o que não define completamente a forma das can oes. O lirismo épico era a chave histórica da posi o musical em Vandr ; seu sentido residia na simplicidade de postura e crença no material, o que não deixa de ser uma li o joãogilbertiana. A simplicidade conferia ao caráter épico o lirismo rígido de Vandr . Afinal, o rigor no método musical não desmentia a simplicidade da can o: supostamente não havia ali mais nada do que seu conteúdo, e a forma musical era esgotada em sua concretude popular. A confiança de Vandr  estava na musicalidade imediata enquanto

mensagem, como ouvimos em “Disparada”, na exaltação da canção como o metro da propagação de idéias. A simplicidade não era uma fragilidade da canção de Vandr , como se costuma afirmar, mas uma certeza, hoje difícil de compreender, na esperança depositada na ausência de ornamenta o. O sentido histórico da imedia o e simplicidade musicais como aproxima o direta com a realidade mantinham a promessa de felicidade pela suposi o da *liberdade*, mesmo dificultando a apari o de antagonismos estruturantes da música brasileira em movimento.

  difícil reconhecer de primeira as contradi es que estruturavam as can es de Vandr , dado o esforço por nós internalizado de apresenta o musical imediata. Em Vandr , o intento era de fazer com que superfície e organiza o musicais estivessem condicionadas em uma só dire o para a imedia o da mensagem. A idéia da can o em Vandr  formulava que nada poderia apontar para a contradi o social que a música brasileira internalizava e tentava solucionar: o trabalho formal de Vandr  sinalizava para um projeto de desligamento das contradi es em favor da particularidade nacional, o empenho popular como auto-suficiente. O antagonismo musical só podia ser percebido pelo movimento da música como um todo, ao qual Vandr  não se desvencilhava, mas com uma postura de autoconfiança inabalável — o que por si só não garantia autonomia. Desligar as contradi es significava em Vandr  a afirma o do caráter nacional rumo ao momento de liberdade, o que era uma proposi o ousada, mas também um problema, se não reconhecida na sua problemática de rela es. O intento de comunica o revelava exatamente o fato de que existiam coisas que não se reconheciam imediatamente uma na outra, o que nos leva a perceber que a imedia o, em fim de contas, não era propriamente imediata, mas uma aparência de imedia o, uma media o sem o seu conteúdo negativo de verdade enquanto crítica. Pelo prisma da mercadoria, Roberto Carlos procedeu a um esquema simétrico, nos

termos de intentar uma mensagem imediata: a banalidade e vulgata de Roberto Carlos estavam baseadas exatamente em certa auto-suficiência reinante na simplicidade das canções, como imperativo da liberdade juvenil. Apesar de aparentemente óbvia, a imediação enquanto mediação profunda em Roberto Carlos não expunha por si só a lógica comercial da própria superfície musical, e seu caráter mercadoria nunca foi uma inferência musical, mas uma argumentação sociológica. Não resta dúvida de que as engrenagens comerciais de Roberto Carlos eram seu ponto central, mas nos importa saber exatamente quais eram os laços estéticos gerados por sua inserção no movimento geral da música brasileira. Se Roberto Carlos era em meados dos anos 1960 a melhor solução vocal de inspiração joãogilbertiana, pelo menos como queria Augusto de Campos (CAMPOS, 1993), a dinâmica musical brasileira respondia à jovem guarda não apenas como uma ameaça alienada, externa e pobre, mas como uma realização sua, de porte e alcance, o resultado perverso para o qual estava se preparando. Como negar a afirmação particularista em Roberto Carlos como resultado do movimento interno à música brasileira? Pois, em última instância, era exatamente isso que buscavam as canções de Vandr , intentando o resultado simetricamente oposto. A imediação era a apresentação consubstanciada da mercadoria na música, mesmo que Vandr  não percebesse sua aproximação estrutural com Roberto Carlos. A contradição de intenções não impedia o encontro musical de Vandr  e Roberto Carlos — de fato, a contradição apresentada em movimento   a externalização da contradição subsumida na bossa nova e reconhecida em *Domingo*. Vandr , na metade da década de 1960, se tornara especialista nos certames musicais, disputando com afinco os diversos festivais que povoaram a televisão   época. A intervenção musical de Vandr  acreditava na televisão como um *meio* que não deturparia a mensagem política *imediate* e *interessada*, o que já era uma contradição flagrante, a determinante mais do que  bvvia de

que os interesses políticos estavam cegos para seus próprios limites. Não sobravam muitas dúvidas quanto ao caráter *imediato* do funcionamento da mensagem politicamente interessada, mas talvez por isso mesmo ela encontrava um sentido histórico outro, no qual o interesse político com franca simpatia popular se mostrava como a inabilidade despreocupada das intervenções de esquerda, além do mais como nicho de mercado recém-conquistado. A filiação espantosa de Geraldo Vandré e Roberto Carlos, em que pese a desvinculação aparente da contradição social como forma de afirmação, é o repositório, assustadoramente próximo às convicções progressistas, da liberdade de mercado que estava em jogo naquele momento histórico de intervenção militar brutal.

O eco do grito de liberdade nas canções de Vandré agonizava diante da rigidez musical mecanicamente arranjada. A liberdade musical da bossa nova de João Gilberto, perpetuada na simplicidade da organização musical fluida, foi forçada a dar espaço para a simplicidade como rigidez, na tentativa de reconciliação com a sociedade. Na imediação de Vandré se apresentava todo o desejo de liberdade, forjado na ilusão musical de acesso à realidade ela própria, sem contradições, como aproximação destilada. Naquilo que definia seu procedimento, Vandré aprofundava a concepção musical de liberdade como o encontro com a realidade ela mesma. A simplicidade musical em Vandré era um chamado contra mitificações: só aí seria possível reconhecer a liberdade. Da concepção de liberdade em Vandré podemos perceber que neste a promessa de felicidade se apresentava como *esperança*: seu canto épico amparado pela rigidez supunha a organização popular que lhe dava o metro formal, a esperança democrática e redentora. Eis a chave de Vandré: a certeza da liberdade era a afirmação da esperança na imediação, mesmo que seu fundamento social fosse outro. No rumo da dualidade, Caetano Veloso vai dar formas inusitadas para a questão, como veremos. No que lhe impelia à comunicação direta, imediata, Vandré

colocava todas as energias no chamado à liberdade, na esperança da vida justa, na coexistência sem antagonismos: seu esforço na imediação não lhe deixava reconhecer o sentido histórico pleno da resposta radical aos rumos musicais, mas mostravam exatamente aquilo que o sentido musical brasileiro deixava de considerar pelas mesmas razões que fizeram da liberdade em Vandré uma entrega rumo ao enredamento na afirmação. O antagonismo era a própria constituição da música brasileira, e não bastava um interesse, honesto que fosse, para desligar as contradições. A simplicidade enquanto mecanismo rígido de composição, no aproveitamento formal inorgânico da moda de viola como repositório popular, transformava a promessa de felicidade em esperança de liberdade. A música em Vandré era um procedimento de afirmação — não havia a fluidez da bossa nova, nem a melancolia de *Domingo*; havia sim a *dor*, como representação da esperança confiante e insuperável. A proclamação musical da liberdade transformava a dor na mitificação do material popular, como fratura insolúvel do trabalho artístico. Por outro lado, o material musical simples interrogava o esmero bossanovista, subsumido pela condensação particular do sofrimento. Este, por sua vez, revestia-se na confiança brutal e infantil na imediação da música: não havia nada que transformasse em desespero a esperança convicta da liberdade entoada por Vandré. Seu mote era o desejo. Estando aparentemente em devir, a esperança era a mitificação da liberdade, já que o metro popular era a estilização inorgânica do esforço de contraposição aos antagonismos sociais. Desligá-los esteticamente na superfície musical, como se a posição subjetiva decidisse sobre sua fatura, revelava a ingenuidade estrutural que fazia de Vandré o contrário de Roberto Carlos, como antagonismo interno à dinâmica musical brasileira, unindo-os. A imediação era a aposta de Vandré na comunicação entre a intelectualidade esclarecida do subdesenvolvimento e a população ansiosa por mudança, o que não deixa de ser a ideologia

da ilustração enquanto comédia. Era a promessa estética de superação do subdesenvolvimento a partir do estreitamento de laços políticos entre povo e intelectualidade, a esperança real em mudanças estruturais da sociedade, que lograram êxito na superfície e mantiveram os antagonismos que a esquerda intentava atacar. Desde o ponto de vista musical, o esforço de imediação em Vandr  costuma ser classificado como rebaixamento. Como vimos, era a partir das implica es musicais da bossa nova que Vandr  trabalhava. Esse o núcleo radical de Vandr : a posi o inescapável de se questionar musicalmente a imedia o e a comunica o enquanto fatores políticos. Mas esse era também o seu maior momento de ingenuidade, já que a decisão de enfrentamento daquela aliena o que representava Roberto Carlos desembocou na falta de compreensão da posi o deste como o nó musical dos anos 1960. O desprezo de Vandr  com rela o a Roberto Carlos implicava na aproxima o de ambos; Vandr , ao ignorar Roberto Carlos, não percebeu que era este que o definia musicalmente, transformando o interesse político da imedia o enquanto comunica o em resultado comercial.

A imedia o em Vandr  não estava apenas na apresenta o musical, mas no trato de seus motivos. Mais do que representar a demonstra o de contato musical com o público, Vandr  pretendia fazer ver imediatamente a realidade. Tratava-se também da fé em reconhecer a realidade enquanto simplicidade de acontecimentos disponíveis   mão do músico. A vida do sertanejo e sua música apareciam em Vandr  como disponibilidade sem entraves, como o material real da condi o nacional, a verdadeira desinência das possibilidades democráticas vicejantes e pungentes, todas   mostra e de fácil compreensão. O motivo imediato em Vandr  era a exposi o do material brasileiro como a verdade nacional. Dada a confiança na imedia o, Vandr  se supunha em condi es de dominar a realidade como objeto palpável – musicalmente, era como se estilo e motivo fossem

congruentes e coesos, resultados de uma decisão consciente e inamovível, que supostamente alcançariam as proposições pretendidas. Não que a integração de pontos não-contíguos fosse um completo absurdo, já que Vandré corria na pista da música brasileira, sugerida também pela própria realidade social, que parecia se entregar plenamente àqueles que quisessem reconhecê-la. Era exatamente nesse ponto que, preparada musicalmente, a confluência de motivos, estilo e material sugeriam a imediação de exposição, e a fé musical na imediação e domínio do material é o ponto-chave da conduta política, na qual a principal tarefa era a defesa do nacionalismo. Os motivos musicais da imediação em Vandré discrepavam da leveza dos acordes em promessa da bossa nova, tanto pela rigidez de sua exposição, em contraste com a construção dinâmica e fluida de João Gilberto e Tom Jobim, quanto pela fatura musical. O que decidia nesse caso a controvérsia era a ambivalência musical. Só na paralisia da mediação enquanto afirmação de dualidade, resultado musical das canções de Caetano, vamos perceber a verdade da questão.

A ambivalência em Vandré, em que pese o esforço de imediação, era desinência da dificuldade de compreensão da dinâmica musical brasileira enquanto movimento complexo de relações com o processo social. Resultado tardio dos pendores democráticos da década de 1950, que alcançaram síntese musical em João Gilberto, a música de Vandré carregava a ambivalência de cantar a liberdade sem contar estruturalmente com ela. É fato que não se tratava apenas de uma decisão musical, pois Vandré aferrava-se à simpatia popular como portadora da nacionalidade musicalmente em questão — e, nesse caso, a liberdade era uma abstração, um desejo em processo. Vandré apontava a possibilidade já frustrada de cancelamento de antagonismos, no que ambivalência significava ausência de tensão entre as partes: o canto épico de filiação popular-sertaneja na voz de Vandré, um paraibano cantor de festivais de TV, não se contradiz e, em última instância, não se opõe a nada. Não

sendo a ambivalência privilégio de Vandr  – o que Walnice Nogueira Galvão já havia notado muito bem com a descri o do “dia que virá” –, só ele deu resposta musicalmente contundente para a questão. “Caminhando” era o momento trágico da música brasileira de fins da década de 1960, a descoberta de sua impotência, a revela o de sua parcialidade. O chamado irrevogável para a participa o na luta contra a ditadura colocava a música de Vandr  no limiar do problema: qual era a lógica intrincada do movimento da música brasileira? Todo o esforço de Vandr  rumo   parcialidade participativa era uma resposta musical   ditadura. Suas soluçoes musicais eram indica oes sugestivas de que a suspensão do processo musical não estava   disposi o por um passe de mágica, mesmo que Vandr  se empenhasse em resistir. Ao contrário do que Vandr  havia pressuposto, a vida se resumia a festivais, pelo menos para sua música. A apari o pública da música de Vandr  fora dos festivais era a complementa o de sua reifica o nos palcos e nas telas de TV, nos quais encontrava o ambiente ideal. O chamado dilacerante para a suspensão da música em processo era só mais um momento. A força de Vandr  estava em parecer est tico. Sua exigência, porém, era a síntese imobilizadora de simpatia popular politizada e audiência televisiva. A fatura ambivalente imobilizada em Vandr  reapareceu na verve debochada de Caetano, em quem liberdade se apresentava como violência.

2. MÉTODOS DE COMPOSI O: A AMBIVALÊNCIA EM CAETANO.

Desde um ponto de vista est tico, percebido como campo que estabelece rela oes indiretas com o processo social, parecia a Caetano Veloso insuportável certa entrega mecânica, segundo sua própria concep o, da produ o artística ao interesse propriamente político. Numa acep o que podemos considerar como moderna e de vanguarda, mesmo que isso parecesse uma posi o já deslocada e prejudicada pelo tempo, Caetano só poderia entender

a organização artística enquanto argumentação política nos próprios termos estéticos da obra. Em outras palavras, argumentar artisticamente, da forma mais arrojada possível e de maneira coerente à dinâmica fechada da esfera estética, era argumentar politicamente — qualquer recaída na argumentação política direta era reducionismo. Ou ainda, o posicionamento político aparecia musicalmente na aceitação ou rejeição dos critérios da música brasileira. A concepção engajada de Vandr  parecia a Caetano musicalmente desleixada, tendo em vista a rela o crescentemente hostil ao tributo moderno deixado por João Gilberto. Caetano não era capaz de conceber o trabalho da imedia o em Vandr  como uma posi o musical de interesse. Já vimos que em última instância João Gilberto havia legado a Caetano o interesse est tico na organiza o musical ela mesma, uma li o por certo moderna e que vinculava a bossa nova tardiamente (com prejuízos e vantagens)  s perspectivas modernistas na arte: talvez pudéssemos arriscar que João Gilberto e Tom Jobim realizaram os anseios musicais de um Mário de Andrade. Para o que nos interessa agora, a perspectiva de Caetano cerrada em sua organiza o propriamente musical se reconhece como uma media o estética de padrões sociais, com tudo o que isso pode significar, aprendido a duras penas em seu relacionamento com as perspectivas musicais da linha evolutiva. O disco *Caetano Veloso*, de 1968, não sendo uma obra precisa e acabada como *Chega de Saudade*, de João Gilberto, a este devia certa argumenta o estrutural, na afirma o segundo Caetano da posi o tropicalista: neste disco, estava consolidada a possibilidade de uma estrutura aparentemente desorganizada, que, porém, *não prescindia de método*, como veremos. No disco de 1968 encontramos a chave para a compreensão da afirma o tropicalista, a ponto de ser considerado o “primeiro disco tropicalista”.

  primeira audi o, o disco *Caetano Veloso*, de 1968,   a demonstra o de um desleixo musical incomparável, que poderíamos chamar mais propriamente de uma

escolhambação generalizada, ao mesmo tempo uma posição requintada e sem critério que a organize, ao bel prazer de seu autor, em contato hierarquizado com músicos, arranjadores e produtores. Uma argumentação daí provinda, talvez de má-fé, mesmo que não de todo equivocada, tributaria esta escolhambação exclusivamente à juventude um tanto quanto inconseqüente de Caetano. Sem ser propriamente um erro, esta primeira audição fica falha se não reconhecer que a escolhambação não era apenas inconseqüência juvenil (mesmo que fosse isso um pouco), mas sim um *método de composição*. É necessário, para a consecução crítica de argumento e análise, acompanhar com algum rigor a dinâmica do disco de Caetano. Para tanto, é importante reconhecer a concepção das músicas enquanto argumento isolado, bem como a organização do disco enquanto uma *série* aparentemente esdrúxula, desmentido imediato das partes, que vale como produção em processo de uma figura do Brasil. Podemos tomar como exemplo a canção “Clarice”. Por mais que Caetano afirme que sua entrada no disco foi um acaso fonográfico (segundo o próprio, “a única concessão feita à Polygram”), “Clarice” está em tensão com seu método de composição, o integra e contradiz — em termos mais contundentes, acompanhar “Clarice” é identificar tal método em seu todo. A história misteriosa, erótica e um tanto lírica de Clarice interagia com a justaposição de movimentos musicais diferentes, à maneira de um bardo – de resto partícipe da história em questão, enquanto aquele que lembra do passado com algum esforço irônico-melancólico. Essa justaposição acompanha passo a passo às euforias e descontentamentos no decorrer da narração da misteriosa Clarice. Basicamente podemos reconhecer três movimentos: 1) um lento, com violão dedilhado e voz suave de Caetano; 2) um também lento, mas com uma instrumentação mais encorpada, com bateria e cordas, depois sopro; 3) um mais acelerado, a maneira de um baião, com metais e percussão, além do vocal mais atacado de Caetano, como uma variação do segundo movimento. À guisa de elucubração

estética, Caetano apresentava certa história singela e recheada de condensações sociológicas do Brasil “atrasado” em dinâmica de contrastação com o progresso. A irrupção do movimento mais acelerado, com sua organização baseada em certa música do nordeste, desmembra rapidamente o lirismo romântico da história misteriosa de Clarice, com a aparição algo violenta de um soldado, um coronel e um padre. Mais do que a mimetização facilitada enquanto acompanhamento musical, esta passagem, em relação com a estruturação musical de “Clarice”, é parte integrante do método de composição de Caetano — por certo não a mais conseqüente, mas, por isso mesmo, a mais elucidativa, pois o apresenta em falso. Porque, bem escutada, “Clarice” é uma reaparição da melancolia de *Domingo*. No caso agora em questão, a delicadeza melancólica não se tributa exclusivamente a decalques de joãogilbertianismo radical, mas ao assunto e acompanhamento lento, quebrado pela materialização violenta do atraso nacional no movimento mais rápido, cru e vulgar. A capacidade de narrar a partir de um lirismo trágico permanece, aliado ao clima de contador de histórias que a música gera. A impossibilidade do retorno à pacificação joãogilbertiana, redonda e acabada, exige de Caetano, enfim, a pacificação que deixa suas costuras à mostra, forçada e vergonhosa, mas *inevitável e necessária*, segundo a afirmação tropicalista, como veremos. Em “Clarice”, que surgiu dos interstícios de *Domingo* e “Alegria, alegria”, o bojo do método de composição de Caetano estava apresentado: uma espécie de *pacificação dos contrários pela arbitrariedade violenta*. Isso não era propriamente uma solução estética, já que a dualidade entre atraso e modernidade se tornara àquela época praticamente um truísmo sociológico: importante é perceber onde o trabalho do artista revela as fissuras sociais impregnadas nas canções. A historieta da subjetividade lírica de Clarice e o contador de histórias, um assunto emblemático de certo universalismo romântico, como o é também sua fundamentação de

erotismo juvenil, nos remete volta e meia ao seu contrário particularismo do recorte musical abrupto e curto do ritmo nordestino. Em *Caetano Veloso* (1968), a promessa de felicidade redonda de João Gilberto se desmanchava na pacificação arbitrária da justaposição musical. As passagens abruptas entre os movimentos acima aludidos são a aparição das contradições sociais reconhecidas como musicalmente insolúveis em *Domingo*, conforme vimos no capítulo anterior. O método de composição, porém, muda a figuração musical das contradições, mesmo que objetivamente elas continuem as mesmas. O desejo de afirmação da promessa de felicidade em Caetano Veloso, mesmo depois de desmentida enquanto possibilidade pacificadora, põe-nos diante da objetividade avassaladora das contradições sociais, sem que se coloque em questão a consciência artística da coisa.⁴

A dualidade entre o atrasado e o moderno não era propriamente a novidade em Caetano Veloso; talvez possamos falar de um certo *senso de observação* confuso mas perspicaz, que engendra a esculhambação enquanto método. A esculhambação era o condutor por excelência da afirmação nacional, no qual Caetano baseava a insistência na promessa afirmativa de felicidade; ou, por outra, a esculhambação era a imagem afirmativa do Brasil, pela lente da modernidade *pop* ao se deparar com o truísmo cotidiano da dualidade nacional. A partir de *Domingo*, Caetano percebeu que não seria mais possível ignorar a complexidade da dualidade social brasileira, mesmo porque esta já havia se transformado em assunto musical. O tormento de Caetano estava na consecução da trilha moderna da música brasileira. Aparentemente, incomodava-o o rumo particularista, “provinciano”, que a música brasileira havia tomado com a canção de protesto. Porém, creio que o núcleo da música de um Vandrê, por exemplo, que incomodava Caetano não era o simplismo musical particularista, mas a intransigência política com que radical e ingenuamente Vandrê se insurgia contra o estado de coisas. O erro de Vandrê foi

desconsiderar Roberto Carlos como a chave contraditória da música brasileira; o erro de Caetano foi tomar este mesmo Roberto Carlos como seu modelo afirmativo. Ora, Caetano dizia negar-se a folclorizar seu subdesenvolvimento; a afirmação sugeria uma percepção política aguçada, em que o subdesenvolvimento nacional apareceria como um problema constitutivo e, em última instância, basilar de nossa organização social e também musical. Por sua vez, a constatação da bossa nova como um resultado moderno, *a despeito do subdesenvolvimento*, recomendava em Caetano o procedimento que não nega o subdesenvolvimento, mas o sublima diante das possibilidades musicais. Sendo o subdesenvolvimento um dado inevitável do Brasil e o resultado democraticamente anacrônico da canção engajada, Caetano teria que lidar com ele (mesmo porque fora o próprio Caetano em *Domingo* que botou a descoberto sua presença objetiva), sem que o mesmo prejudicasse a fatura moderna de sua música. A esculhambação enquanto método era uma forma irônica, aprendida retroativamente nos modernistas da década de 1920, de se ombrear com a ultramodernidade *pop*, no que procedimento musical, à altura do experimentalismo contracultural de proa na Europa e Estados Unidos, não se desfazia do conteúdo vergonhoso do subdesenvolvimento brasileiro, *transformado em matéria de fidelidade moderna*. Para Caetano, no que tange a música brasileira, o mais próximo que havíamos chegado do caminho ideal das paradas de sucesso internacionais foi Roberto Carlos; para usar um termo que talvez não combine com o assunto, era necessário para Caetano superar Roberto Carlos, conservando-o. A montagem de um disco como *Caetano Veloso* (1968), no qual figuram canções de dificuldades amorosas, relato nostálgico do passado no Nordeste e sua perda inestimável na migração para o Sul, ode à revolução latino-americana, recitações religiosas, bem como a disponibilidade total de procedimentos musicais variados, da instrumentação rudimentar aos recursos de estúdio dos mais

desenvolvidos, de acordes simplórios à dissonância bossanovista, fazem da série musical apresentada por Caetano sua explicação afirmativa do Brasil. Não era necessário parar o desenvolvimento musical brasileiro; a descoberta do subdesenvolvimento era uma temática a mais na produção artística, exigindo solução estética moderna e afirmativa. O subdesenvolvimento ia muito bem com as distorções eletroacústicas, entre a brutalidade inequívoca na periferia do capital e sua modernidade técnica não deveria haver hiatos, segundo o método de composição de Caetano, já que a esculhambação coloca tudo no mesmo lugar. Aqui a esculhambação mantém a ambivalência: não havia tensão entre um berimbau e uma guitarra elétrica, entre o assunto urbano e a recatada moça provinciana. Em chave afirmativa, o método de Caetano lembra a frase conservadora “Esse país é mesmo uma bagunça!”, no que ela tem de mais revelador; ambos tomam o modelo moderno como o dado positivo, mas Caetano esperava alcançá-lo pela vertente mais atrasada do Brasil. Mas não era isso mesmo que o capital recolocava ciclicamente em movimento, enquanto a ideologia da classe dominante se apegava de maneira retumbante, às vezes verborrágica, às vezes desbocada, no mal-estar de viver numa pocilga, provinciana e bagunçada, enquanto tocava a vida de luxo e fantasia? A música de Caetano enquanto método era a liberação sem liberdade, o resultado tardio de anos democráticos no momento mesmo da ditadura militar. A revelação negativa da experiência musical brasileira, dada a métrica da esculhambação enquanto método, completou-se no disco-manifesto *Tropicália*.

3. O COLORIDO AFIRMATIVO E VIOLENTO DE *TROPICÁLIA* E LOGO ANTES.

Há algo no colorido musical de *Tropicália ou Panis et circenses* (1969) que nos indica as passagens decisivas da afirmação tropicalista em contraste marcante com o processo social. As esquisitices de conteúdo do disco já deram muito que falar, sempre na conta da “fratura

musical” (contracultural, arrojada etc.) e como repositório dos “estilhaços” da cultura brasileira. O festejo em torno da liberdade de estilo de Caetano e os tropicalistas é, via de regra, o principal ponto de partida das análises sobre o assunto. Mas o estilo despojado, podemos mesmo dizer tropicalista, não define a verdade do disco, que deve ser tensionado em sua estrutura mais íntima, em seu padrão musical enquanto critério de avaliação de sua coerência interna. É claro que saber do estilo é fundamental na análise do disco em questão, bem como lembrar que se tratava de 1969; porém, a argumentação só terá validade crítica se reconhecer no disco uma experiência musical de Brasil.

Era na relação de elementos musicais variados que a música de Caetano e os tropicalistas se definia. Caetano reconhecia nestes elementos o resultado contraditório da experiência musical brasileira. Se Vicente Celestino está na mesma linhagem das abstracionices musicais de filiação concretista, que figura lado a lado com a voz de Gal Costa, tributária do vocal de João Gilberto, que se emparelha com Nara Leão e o Hino ao Senhor do Bonfim, todos regulando com as guitarras elétricas e esta com o berimbau, o reconhecimento da contradição, inspirado na imediação de disponibilidade da realidade brasileira, segundo os preceitos da época, sugere a mediação de elementos rumo à paralisia. O interesse estava na simplicidade de intenções e na complicação de exposição. O método da esculhambação, usado de maneira conseqüente(?) na arrumação da multiplicidade de condutas de *Tropicália...*, nos mostra o Caetano (aqui em conjunto com os demais tropicalistas) da ousadia de costumes, da visão ultramoderna sobre os resíduos do atraso. A meta era não folclorizar o subdesenvolvimento: mas como negá-lo? O jeito encontrado por Caetano foi de satirizá-lo, se ombreando musicalmente ao progresso, diante do qual os despojos de motivos de um Vandrê soavam como uma vergonha nacional. A renovação de argumentação a que Caetano se aferrou era também uma busca de equilíbrio, com o qual a

vergonha desaparecia, despontando seu teor vantajoso. Parecia que, em fim de contas, o pensamento nacional era muito tacanho para aproveitar nossa chance modernizadora – pelo menos era o que surgia das músicas de Caetano. Se de Vandr  aparecia a unicidade nacional na imedia o de exposi o e motivo, de Caetano brotava a reciprocidade de elementos antagônicos, no trato simétrico de vocabulários distintos, mantidos pela força inabalável da musicalidade moderna. O caráter fragmentário em Caetano sugere a rela o das partes, com a qual as contradi es se apagam no trato expositivo do material.

Toda a exposi o de *Tropicália...* sugeria a generalidade de elementos, de onde derivava seu proeminente colorido musical. Os recursos retóricos utilizados no disco espantavam pela maturidade argumentativa, na qual a experiência musical brasileira surgia destilada na forma tropicalista: a alternância modulada do processo traumático da modernidade musical, do qual nada poderia ser esquecido. Já João Gilberto reconhecia a modernidade musical enquanto processo, do que sua música fazia uma figura em movimento dando certo resultado em síntese – o aproveitamento respeitoso e digno dos elementos musicais ainda em forma o com a força expositiva da bossa nova era o tributo de João Gilberto àqueles que determinaram o caminho musical brasileiro. Caetano e os tropicalistas, por sua vez, não dispunham mais de um vocabulário que organizasse afirmativamente os motivos da experiência musical brasileira, desde que a promessa de felicidade foi reconhecida como improp rio. Não houve inova o de vocabulário nem de procedimento: a postura de Caetano, Gilberto Gil, Tom Z , Rogério Duprat e os demais derivava do reconhecimento alarmante do processo musical e de seu esforço de manuten o afirmativa. Houve sim a justaposi o de vocabulários variados e desconjuntados entre si, resultando numa nova organiza o musical de disparidades transformadas em congruência. O que dava cerne estrutural às disparidades ajustadas entre si era o ouvido musical

ultramoderno, dando a figura do Brasil dual. Ficava o interesse afirmativo da experiência musical brasileira, mesmo perdida a possibilidade de criação orgânica nos moldes da bossa nova. O trabalho de vocabulário em *Tropicália...* era óbvio, no aproveitamento calculado dos despojos da modernidade musical brasileira, que apareciam musicalmente sob o metro da esculhambação enquanto método. Naquilo que Vandrê definia a imediação, Caetano e os tropicalistas pressupunham a mediação paralisada, já que os antagonismos que se colocam à mostra no movimento de reconhecimento e tensões entre as partes davam lugar à dualidade expositiva de pares. As referências de *Tropicália...* eram variadas, dando margem a argumentações díspares, que se distanciam do principal, a saber: por mais que não se faça ver na superfície de sua música, Caetano e os tropicalistas trabalhavam com um critério de criação musical que não estava propriamente no vocabulário musical por si só, mas na justaposição de elementos na composição, exposição e interpretação dos motivos. Tendo como elo a possibilidade de ombreamento musical alcançado pela bossa nova e repetido no caminho comercial pela jovem guarda de Roberto Carlos, a música de Caetano era a afirmação das possibilidades modernizadoras da música brasileira: se as dissonâncias não tampavam mais nossas vergonhas, que tal expô-las como vantajosas na disputa do progresso? Claro que a descoberta musical involuntária foi de grande monta, pois expunha como nossa participação moderna exatamente os despojos arcaicos do processo, mas sua presença afirmativa, já que deboche não é a mesma coisa de crítica, sugeria a manutenção de uma promessa de felicidade totalmente desfigurada, como que putrefata, mantida em funcionamento mesmo depois de descoberta sua falsidade. O deboche de Caetano e os tropicalistas era exatamente o daqueles que teimavam em manter o que fora apresentado por eles mesmos como acabado. Contra o suposto maniqueísmo da música brasileira de então, Caetano propunha a generalidade de espírito, a liberdade de criação. Mantê-la a todo

o custo, por sua vez, foi a relação de violência dos tropicalistas para com as condições musicais. Como não se sentir atingido pelo colorido musical de *Tropicália...*, emparelhado com as monstruosidades que o disco revela e, ao mesmo tempo, subsume? Onde estava o limite entre a ojeriza pelos modos conservadores de classe média e sua coroação? Só na violência no uso da disponibilidade sem fim de Caetano encontramos a resposta para a questão, uma resposta decidida propriamente nos procedimentos musicais, a constante da organização profunda da superficialidade de motivos. Pois é exatamente isso que define a afirmação tropicalista: *a disponibilidade abrangente até não mais poder de motivos, procedimentos, vocabulário etc. de Caetano Veloso era a desinência de fim de linha da modernidade musical brasileira, sua aparição mais opulenta e mais brutal.*

Já na música “Tropicália”, do disco de 1968, Caetano havia exposto a organização de motivos díspares em uma forma que soava extravagante para os ouvidos de então. O sentido modernizador dado por Caetano à música, com a colaboração inestimável dos músicos, dos técnicos de gravação e do maestro Júlio Medaglia, apresentava uma forma inusitada para os parâmetros musicais dos ouvintes de rádio e TV, com um sentido característico da afirmação tropicalista, de contundência moderna, o que colocava Caetano numa posição diferenciada dos demais tropicalistas.⁵ O jogo musical de Caetano não estava apenas em um aproveitamento moderno do material musical brasileiro (reconhecido em uma amplitude diferenciada do material bossanovista), mas na justaposição de vocabulários antagônicos, ou pelo menos incongruentes, com o intuito de afirmação em movimento da linha evolutiva por ele mesmo enunciada; enfim, como uma contribuição restauradora, mesmo que bastante dilacerada, da possibilidade moderna de se fazer música popular no Brasil. O projeto afirmativo da música brasileira, enunciado por Caetano em 1966, materializado pela primeira vez em *Domingo*, em 1967, resultando na crítica involuntária

da organização musical redonda da bossa nova, que continuaria como repositório de intenções, mas deixaria de ser a enunciadora de conteúdo, chegava ao patamar final do jogo comercial, que influenciava diretamente a canção brasileira, sem, porém, justificar-se em resultado estético. Contrastada com o engajamento esquemático de Vandré, “Tropicália” entregava a natureza intrinsecamente comercial da canção no Brasil, o que também explicava o primeiro. Seguindo a dissolução política da forma musical, Vandré e os engajados mostravam, pelo caráter demonstrativo do sofrimento popular, a natureza participativa da música enquanto manutenção da estrutura excludente brasileira. A insistência de Caetano na linha evolutiva, mesmo depois de seu desmentido categórico em *Domingo* e o flerte político dos músicos da época, era o sinal de que a manutenção estética do debate alinhava a produção do momento com o bate-boca da nacionalidade da época.

Os recursos timbrísticos organizados em “Tropicália” pelo competente trabalho de orquestração de Júlio Medaglia materializava o anseio musical de Caetano. Não havia propriamente o desenvolvimento harmônico da bossa nova, motivo de decalque em *Domingo*, nem mesmo a qualidade rítmica da exposição interpretativa de João Gilberto, mas reconhecia-se em “Tropicália” o interesse de manutenção da linha evolutiva já em processo conturbado desde “Alegria, Alegria”. Diante da desconfiança para com a bossa nova, que nem por isso deixou de se fazer presente na canção de protesto, mesmo na anti-bossa nova de Vandré, o resultado de “Tropicália” foi a dissolução do trabalho de composição musical por desenvolvimento dinâmico para a construção por justaposição de partes representativa de momentos musicais brasileiros. Se a bossa nova desenvolvia-se no primado da melodia, um trabalho de dinâmica harmônica elaborado por Tom Jobim no jogo de vozes condutoras, “Tropicália” organizava-se por meio da concatenação de motivos musicais recolhidos tanto na linha evolutiva quanto em sua matriz internacional, bem como

temas populares. Sendo a esculhambação o método, a falta de critério aparente era a regra de “Tropicália”. Caetano e Medaglia reconheciam na música um catálogo de variedades, numa espécie de discurso elogioso à riqueza musical brasileira, pelo viés da suposta modernidade do “exotismo nacional”. Celso Favaretto já chamou este procedimento de justaposição de temas de “colagem” (ou “bricolagem”), sendo isto o caminho rumo à desconstrução da tradição musical brasileira (FAVARETTO, 1996: 19). De fato, o procedimento artístico era o aspecto de maior importância para Caetano, o que de certa forma o aproximava mais de Vandr  do que era o seu desejo. Porém, em Vandr  tal recurso era o estertor da imedia o, enquanto em Caetano ele era a media o sem movimento da temática musical antag nica. Na sua organiza o musical, “Tropicália” era o elogio afirmativo da modernidade em sua acep o brasileira.

Aqui o ponto chave: a ausência de critério est tico na elabora o musical impõe a dificuldade de exposi o crítica, indicando como momento crucial da can o o trabalho do arranjador na orquestra o, escolha de timbres, determina o de efeitos etc., o que significa que, em última instância, a organiza o dos temas por justaposi o (ou “colagem”), era estruturado pelo trabalho da equipe de est dio, que determinava como que de fora a equipara o dos motivos e temas díspares. Dessa forma, podemos dizer que o critério de elabora o era exterior ao trabalho musical propriamente dito, o que faz com que a afirma o de Favaretto quanto ao tropicalismo ser o instaurador da autonomia na música popular seja questionada pelo próprio objeto de análise, afinal a exterioridade da música de Caetano era que definia sua contradi o. Por isso, onde a autonomia? O tropicalismo era a afirma o máxima da lógica comercial na música popular, o que, em contraste com as músicas de Vandr , eram seu momento de verdade. O colorido musical da can o “Tropicália” como do disco *Tropicália...* não dizia nada se não fosse reconhecido como o

trabalho de justaposição de motivos artísticos pelo método da esculhambação estruturado pelos critérios extra-artísticos da organização dos especialistas de estúdio. A tensão entre o conteúdo social interno à música e sua função social externa gravitava em Caetano na aceitação plena da anulação da tensão que ainda existia, mesmo que como espectro, no momento musical anterior. O esforço de continuidade da bossa nova, dada a impossibilidade de sua crítica, teve como resultado o exato estancamento das contradições, já que ela existia operativamente nas canções de Caetano, mas não direcionava a verdade da canção. A dualidade sugerida pelas canções de Caetano era a manutenção a qualquer custo da modernidade conquistada pela bossa nova. Cada vez com menor intensidade, a dualidade intrínseca à música popular brasileira encontrava seu auge nas canções de Caetano ao mesmo tempo em que essas eram a tentativa mais desesperada de desligá-las. O percurso da modernidade musical brasileira chegava ao encontro com seu resultado acrítico mais perfeito.

NOTAS.

1) É claro que o raciocínio fica incompleto se não levamos em conta Chico Buarque e Paulinho da Viola, que trabalharam também diante do trauma formal até aqui esboçado. Infelizmente, o argumento do presente capítulo é incapaz de avaliar criticamente o momento em todas as suas peculiaridades — o que, em última instância, prejudica o raciocínio e coloca sob suspeita todas as conclusões a que chegaremos. Para considerações comparativas entre Chico, Paulinho, Vandrê e Caetano, que não apontam definitivamente para a avaliação estrutural da questão e não aliviam o problema central desta dissertação, cf. o Excurso (“Porém, ai porém!”).

2) O assunto dos recalques dos traumas sociais e da música que buscava lhe responder (ou a eles se subsumir) será tema de meu projeto de tese de doutorado.

3) Em chave literária, Walnice Nogueira Galvão, em 1968, apontava para esse argumento, na medida em que criticava o domínio do “dia que virá” na música brasileira da época. Como para a Autora a bossa nova era imediatamente ideológica, faltou a ela reconhecer a matriz musical do dia que virá na modernidade musical bossanovista, já que prescindia de argumento crítico; não se tratava apenas de um problema de posicionamento político, mas do movimento interno a música brasileira, a que Caetano deu o nome de linha evolutiva, como vimos. De qualquer forma, a chamada para o radicalismo político dada pela Autora nos legou o “Caminhando” de Vandrê. (cf. GALVÃO, 1976).

4) Aqui uma discussão que mereceria mais atenção, mas que não poderia ser esgotada nesta dissertação, principalmente pela incapacidade objetiva de levá-la a sério no momento: em última instância, é impossível ao artista que trabalha nos interstícios de uma produção aparentada com as grandes formas e fincada nos esquemas da indústria cultural tomar consciência dos problemas objetivos que se apresentam, ao mesmo tempo em que o crítico não pode se furtar nunca de perguntar ao objeto sobre a consciência de si. Em fim de contas esse problema nos levaria a um debate metodológico colocado pelo próprio objeto que suspende o ato crítico, potencializado pela estruturação periférica do Brasil diante do capital monopolista, que recoloca o problema em nova chave. O que significa uma posição crítica diante dos objetos que não se colocam o problema? O mesmo assunto já foi apresentado no Capítulo 2, item 3 e no Capítulo 3, nota 11.

5. Aqui provavelmente a lacuna mais prejudicial da pesquisa. Seria absolutamente necessário caracterizar músicos do próprio movimento tropicalista para contrastar com a posição musical de Caetano. O nome de Gilberto Gil me parece o mais óbvio, pela participação ativa do mesmo na costura do tropicalismo enquanto movimento. Mas, para os fins desta dissertação, apesar da lacuna, fica como marco o senso comum relativo ao tropicalismo e alçado a cânone pelas pesquisas sobre o

assunto: extravagância, fragmentaridade, estilhaçamento etc., pelo aproveitamento agressivo dos motivos populares (principalmente nordestinos) na organização musical das canções.

Porém, ai porém!

1. A SUTILEZA DE PAULINHO DA VIOLA

A solução musical dada por Paulinho da Viola aos termos contraditórios de engajamento e refinamento musical era organizada pelo prisma da sutileza. Sem dúvida nenhuma, uma lição joãoGilbertiana. Mas também o ponto culminante de um aprendizado musical que se desenvolveu nas rodas de samba e choro a que Paulinho comparecia com ouvidos atentos. A sutileza estava também em não definir ferrenhamente sua filiação, ou, mais precisamente, afirmar que tudo estava na tradição. Importava mesmo era revelar como vivo e forte aquilo que a memória musical de Paulinho não esquecia, mas que não conseguia enxergar na produção fonográfica brasileira dos anos 1960. Os compositores desconhecidos, a simplicidade da condução musical, a voz suave e ritmada, davam às canções de Paulinho o tom certo de suas pretensões. O enfrentamento de Paulinho se fazia reconhecer na sutileza de suas argumentações, como se dissesse que até ali, acreditar na dinâmica musical brasileira fosse um equívoco. Definir a tradição como nostalgia era para Paulinho a verdadeira censura, e aqui a sutileza da percepção se faz a verdade de um argumento. Tomemos como exemplo o depoimento do próprio Paulinho em um debate realizado no ano de 1975:

“Eu não queria falar porque sou muito inibido, mas acho que realmente existem problemas com relação à nossa música tradicional, que é a nossa música, e houve um certo momento em que as pessoas tinham vergonha de dizer isso. Eu falo um pouco como apaixonado porque desde pequeno fui criado dentro desse clima de música tradicional e acabei me

apaixonando. Mas existem problemas, sim. Tudo isso que se falou aqui – é preciso que se saiba que, ao lado disso, desses problemas, da música que a gente faz, da música que o Chico faz e que é censurada, há também um outro tipo de censura – é um negócio um pouco mais complicado, mas eu acho que vocês vão perceber e que é o seguinte: de repente é como se nós não tivéssemos memória e tudo aquilo que se refere à música que já foi feita no Brasil pelos grandes compositores brasileiros – por aqueles que criaram uma linguagem realmente brasileira, críticos ou não, dessa realidade – é sempre visto como uma coisa assim, sempre rotulada de nostalgia, e através disso as gravadoras também vendem, vendem esse negócio rotulado como nostalgia. O problema é que há gente que se esquece muito facilmente das coisas, ou nos fazem esquecer, pessoas que fazem questão de que a gente se esqueça. Eu falo isso porque são poucos os que conhecem, por exemplo, a obra de Pixinguinha. A gente fala muito Pixinguinha, todos amam sua música, mas não conhecem realmente a obra dele, e também a de outros autores” (CICLO, 1976: 89).

Na música de Paulinho é possível reconhecer que havia muitas outras coisas em jogo no debate musical dos anos 1960, que aparentemente perderam a vitalidade, permanecendo vivas, porém, na utopia de não encontrar mais nenhum sinal fechado.

2. O ENIGMA DE CHICO BUARQUE

Chico Buarque trabalhava os elementos musicais em forma de crônica do cotidiano urbano e subdesenvolvido do brasileiro. Tendo a censura em sua cola, a decisão musical de Chico estava ancorada na concepção de enigmas estruturais. As diversas referências interpostas, quer seja nas letras, quer seja na composição e estruturação musical, davam às canções de Chico o toque de argumentações a serem decifradas, exigindo inteligência e conhecimento histórico para dar de cara com aquilo que estava politicamente pressuposto. A sutileza de Chico era de outra ordem: cabiam na mesma série musical os problemas de relações

amorosas, a força e delicadeza femininas, os problemas do cotidiano de um trabalhador etc. Nas canções de Chico, os fatos do cotidiano estavam todos apresentados, mas sua organização social dependia do aguçado ouvido estético para reconhecê-la. Neste sentido, as crônicas do cotidiano de personagens comuns, iguais a nós, não eram apenas o dia a dia vulgar. Era aí mesmo que se encontrava a decisão social dos termos, e o jogo de linguagem verbal e musical eram o instrumental de Chico para criticar as soluções políticas e sociais de mercado e estado. A lição joalbertiana da sutileza em Chico se reconhecia na dinâmica do sistema musical popular brasileiro, sendo Chico Buarque um mestre no seu aproveitamento contra-positivo.

c o n c l u s ã o

Se seguirmos os argumentos apresentados até aqui nesta dissertação, podemos definir a música popular brasileira como o resultado de uma certa dinâmica das canções produzidas basicamente no Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo, que historicamente foram empenhadas em organizar artisticamente uma música moderna e brasileira. Entre as décadas de 1910 e 1950 os músicos desenvolveram variados argumentos e procedimentos musicais que foram sintetizados de forma orgânica pela voz e violão de João Gilberto e pela composição de Tom Jobim, em 1958. Com *Chega de Saudade* podemos mesmo afirmar que estava consolidado um certo sistema musical brasileiro, que arrematava a série de procedimentos musicais anteriores, reconhecida em seu ombreamento com o jazz e a música popular norte-americana, que eram o padrão e critério para a produção até aquele momento. Porém, em menos de quatro anos uma parcela dos músicos brasileiros passou a desconfiar da síntese bossanovista enquanto momento definitivo do percurso musical brasileiro. A nova tarefa para estes músicos definia-se com a popularização dos procedimentos e argumentos musicais alcançados, o que significava reorganizar o conteúdo musical tendo em vista os motivos musicais populares, mais do que popularização enquanto alcançar o povo ou repassar meios de produção. De qualquer forma, a própria tensão interna às canções, na tentativa de questionar o critério de modernidade bossanovista pelo viés popular, abria o rumo do conhecimento crítico da música por si mesma. Mesmo assim estava definida a bossa nova enquanto padrão musical, para ser adotado e superado. O novo critério musical estava determinado pela simpatia popular, permanecendo a bossa nova enquanto padrão. Superficialmente, podemos mesmo dizer linearmente, aqueles músicos de então que se

declaravam engajados politicamente propunham também defender a música brasileira de qualquer célula musical que parecesse estrangeira. O esforço de manter a tradição não escapava, porém, daquilo que definira a dinâmica musical, a saber, a busca da modernidade. A procura por motivos musicais tradicionais apresentava a dinâmica musical brasileira como uma perpetuadora de despojos, que vão sendo relegados ao esquecimento logo após seu desgaste ou esgotamento funcional. O resgate para o sistema musical de seus despojos não deixava de petrificar os motivos musicais outrora orgânicos, já que o reaproveitamento daquilo que estava esgotado, não sendo apenas uma estratégia comercial, era a falta de reconhecimento da perversidade de sua dinâmica. Aquilo que podemos mesmo designar como o desenvolvimento musical brasileiro, seu ombreamento com a modernidade musical americana do jazz, consolidava-se e logo se reconhecia como dependente do padrão estrangeiro. Só em meados da década de 1960 este quiproquó foi reconhecido musicalmente, mesmo que de forma involuntária.

Caetano Veloso se esmerou muito na tentativa de reconhecer os critérios de modernidade da bossa nova. Tomando essa como padrão e modelo, delineou um programa musical que mantivesse a música brasileira à altura artística dos feitos de João Gilberto e Tom Jobim. O reconhecimento do subdesenvolvimento enquanto um entrave objetivo às pretensões artísticas avançadas levou Caetano a torná-lo seu mote. Para Caetano, o problema não estava em equacionar soluções artísticas para driblar o subdesenvolvimento, tendo em vista que a bossa nova já tinha dado provas suficientes de que um brasileiro poderia criar musicalmente segundo os padrões modernos (ou seja, norte-americanos) sem deixar a desejar. A questão colocada involuntariamente pelo próprio Caetano em *Domingo* dizia respeito à vitalidade da bossa nova enquanto método de composição e procedimento musicais diante do fato inexorável do subdesenvolvimento, em pleno debate do

engajamento musical. *Domingo* havia demonstrado que não bastava simplesmente recolocar a bossa nova em estado de pureza na ordem do dia, na descoberta acachapante de que o joão-gilbertianismo radical esgotara-se enquanto explicação da música brasileira. Para Caetano, a tarefa de não se entregar ao subdesenvolvimento sem contar com o material musical representante de modernidade, pelo seu desgaste involuntariamente apresentado, a solução estava em tomar o subdesenvolvimento como seu *assunto*, segundo o prisma do que houvesse de mais avançado musicalmente. Naquele momento, para os ouvidos de Caetano, Geraldo Vandré era a submissão ao subdesenvolvimento, pela conduta musical do esgotamento formal em favor da mensagem popular, enquanto Roberto Carlos era o avanço musical, pela pretensão de reproduzir o rock and roll segundo motivos da classe média paulista e carioca. Os despojos da dinâmica musical brasileira, para Caetano a desinência do subdesenvolvimento, seriam aproveitados musicalmente pela conduta avançadíssima do pop internacional, pelo trabalho acurado de estúdio, pela firmeza da justaposição de motivos. Diante do subdesenvolvimento que envergonhava, Caetano se esforçou para manter ativa a linha evolutiva e a modernidade musical alcançada.

Mas o sistema musical popular brasileiro tinha suas regras, e não bastava a pretensão de subverte-las para conseguir modifica-las. Caetano sabia disso mais do que ninguém, exatamente pelo fato de reconhecer que a decisão de critérios e métodos era fundamental para o trabalho musical. Sua esperança, porém, residia num esforço de levar à frente o progresso musical. As canções brasileiras da década de 1960 evidenciaram o ponto central do sistema musical brasileiro: *procedimentos avançados e motivos populares eram irreconciliáveis*. A tensão fundamental da música brasileira estava nas diversas tentativas de tornar musicalmente redondo suas partes contraditórias. Em Caetano, era como se desse por acabado a tarefa avançada da dinâmica musical, transformando os despojos musicais

em definitivas peças ornamentais, enquanto para um Vandré, restava a possibilidade viva de se contrapor ao progressismo musical. A afirmação tropicalista de Caetano se baseava exatamente no deboche às tentativas de encontrar algo de vivo naquilo que a dinâmica musical já havia transformado em despojo. Diferente de João Gilberto, que gravava canções antigas com procedimentos bossanovistas para, em última instância, colocá-las em seu momento moderno e aparentemente verdadeiro, Caetano se utilizava abundantemente de motivos musicais antigos para mostrá-los seu lugar mortificado no passado da linha evolutiva. Até ali, a música brasileira contava sua própria história de processo contraditório, na figura em movimento que fazia de sua dinâmica avassaladora. Em Caetano, a contradição se desfaz, sem que ela de fato tivesse se resolvido. As decisões musicais, desde aí externas a sua concepção, estavam prontamente subjugadas ao desejo de ser avançado a qualquer custo. Sendo os despojos do subdesenvolvimento o material musical inevitável, restava a Caetano avacalhá-lo nas promessas musicais daqueles que ainda não tinham entregado os pontos, mesmo que objetivamente Caetano estivesse menos equivocado que os musicalmente engajados. É que este acerto de contas com a dinâmica musical brasileira foi da parte de Caetano um teste de proeza e refinamento artístico, no que não faltou uma dose cavalariça de cinismo. A afirmação tropicalista era, enfim, o encontro sem máscaras das pretensões comerciais com as peripécias de bom trato musical, que deixava para segundo plano suas contradições constitutivas. A figura de Brasil que daí saía apresentava um emaranhado de suposições, sempre sob os auspícios da ultra-modernidade pop.

Nestes termos, o ato de reconhecimento do Brasil nas canções produzidas dentro da dinâmica do sistema musical brasileiro só faz sentido na percepção das contradições que este sistema e essas canções nos apresentam. Seu processo se define enquanto resultado em

Caetano Veloso, ao contar uma de suas verdades inexoráveis. Caetano era a explicação do ímpeto progressista e afirmativo deste sistema, traçado por ele mesmo como uma linha evolutiva, que não podia se dar o prazer de autoquestionamento, a não ser que perpetuasse a elegância e charme, mantendo o serviço em dia. A “essência da música popular brasileira”, à qual Caetano nem dava muita bola, foi em suas canções primorosamente definida: *o percurso de empilhamento dos restos musicais para, a qualquer custo, manter em movimento a roda da fortuna da linha evolutiva*. Não havia identidade possível entre as esperanças redentoras de uma brasilidade qualquer, que as pessoas insistem em ver em *Tropicália...* bem como em “Tropicália”, e a fatura musical destas produções. O Brasil era a anti-imagem produzida no contraste das canções da década de 1960. O ataque feroz ao subdesenvolvimento não se conciliava com as odes às belezas sem fim de nossas mazelas, e alçar tudo isso à gloriosa posição de avanço era não reconhecer a perversidade do sistema musical popular brasileiro. Não resta dúvidas que a ingenuidade musical engajada lançou luz sobre ao subdesenvolvimento, sem reconhecer sua objetividade social, assim como o deboche tropicalista foi capaz de dar significado ao processo musical em que se encontrava. Como resultado final, podemos mesmo dizer que Caetano era o exemplo mais fiel da crença na afirmação progressista das potências nacionais. O vasto mar do rebaixamento musical que hoje nos persegue aí nasceu, e aí continua sem respostas...

b i b l i o g r a f i a

ADORNO, Theodor. "Introdução à Sociologia da Música". In: BENJAMIN, Walter et alli. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1982.

_____. "Moda intemporal – sobre o jazz". In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998a.

_____. "Crítica Cultural e Sociedade". In: *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo; Editora Ática, 1998b.

_____. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1985.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "O Fardo dos Bacharéis". *Novos Estudos Cebrap*. n. 19. São Paulo: dez/1987.

ARANTES, Otilia e ARANTES, Paulo. *Sentido da Formação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Paulo. *O fio da meada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. "Ajuste Intelectual". In: HADDAD, Fernando (org.). *Desorganizando o consenso: nove entrevistas com intelectuais à esquerda*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento Econômico Brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BRITO, Brasil Rocha. "Bossa Nova". In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio. "Radicais de Ocasão". In: _____. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CASTRO, Ruy. *Chega de Sandude*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

CICLO de Debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Editora Inubia, 1976.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A Forma da Festa: Tropicalismo: A Explosão e seus Estilhaços*. Brasília: Ed. da UnB, 2000.

DEBATE: Caminhos da MPB. In: *Arte em Revista*. São Paulo: Editora Kairós, nº 01, 2ª edição, maio de 1981, pp.37-41.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2ª. edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- 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.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Ed. Unesp: Boitempo, 1987.
- MAMMI, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: Cebrap, nº 34, novembro de 1992, pp.63-70.
- _____. "Uma promessa ainda não cumprida". In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 10 de dezembro de 2000.
- MARINI, Ruy Mauro. *Dialética da Dependência*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.
- MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando. "Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna". In: NOVAIS, Fernando A. e SCHWATRZ, Lillian M. *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MENDES, Gilberto. In.: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. op. cit. 1986.
- MORELLI, Rita C.L. *Indústria fonográfica: Um Estudo Antropológico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001
- NAVES, Santuza C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Os direitos do antivalor*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Editora UFRJ, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política – 1964-1969: Alguns esquemas". _____. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SOARES, Astréia. *Outras Conversas Sobre os Jeitos do Brasil - O Nacionalismo na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Annablume, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. "Primeira Feira de Balanço", 1966. Texto disponível no site <http://www.caetanoveloso.com.br>

_____. *Verdade Tropical*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.