

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

GUILHERME PIRILLO DIEHL

**REVISÃO CRÍTICA DE MÉTODO PARA A ESCRITA DE UM LIVRO SOBRE A
HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Porto Alegre

2016

GUILHERME PIRILLO DIEHL

**REVISÃO CRÍTICA DE MÉTODO PARA A ESCRITA DE UM LIVRO SOBRE A
HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Grau de Licenciado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre

2016

GUILHERME PIRILLO DIEHL

**REVISÃO CRÍTICA DE MÉTODO PARA A ESCRITA DE UM LIVRO SOBRE A
HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Grau de Licenciado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em: _____ de _____ de 2016.

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite (Orientador)

Prof. Mestrando. Giovani Buffon Orlandini (UFRGS)

Prof^a. Mestranda. Marina Bonatto Malka (UFRGS)

RESUMO

O ensino da história da canção popular brasileira tem ocupado espaços privilegiados para discussão dentro e fora da academia. São inúmeras as aparições de questões relacionadas à canção em vestibulares e nas provas do ENEM. Contudo, existe uma defasagem de materiais didáticos que possam orientar os alunos de Ensino Médio ou que estão em fase de preparação para as provas mencionadas para uma compreensão abrangente e histórica sobre a evolução dos gêneros musicais no Brasil.

Tal percepção me motivou a escrever um livro que contasse a história da música popular brasileira a partir de uma visada materialista histórica, fazendo com que o leitor consiga conceber a dinâmica entre os fenômenos sociais e as manifestações culturais, especificamente no que tange à canção. Desta forma, é possível entender que a cultura é viva, sujeita a transformações, e que a sociedade é agente ativa nesse processo.

Este trabalho buscou refletir sobre a construção do livro, desde suas primeiras intenções, analisando o método e a bibliografia utilizados, para concluir seus limites. A partir desta análise, foi realizada a reescrita de um capítulo de acordo com as novas concepções calcadas em leituras e diálogos, a fim de que o resultado ficasse mais coerente com a proposta inicial.

Palavras-chave: canção, música popular brasileira, materialismo histórico, material didático.

ABSTRACT

The teaching of the history of the Brazilian popular song has occupied privileged spaces for discussion inside and outside the academia, having appearances in universities entrance examinations questions and in the National Secondary Education Examination (ENEM). However, there is a lack of didactic material that can guide high school students or those in preparation for the above mentioned tests to the comprehensive and historical understanding of the evolution of musical genres in Brazil.

This perception motivated me to write a book that told the history of Brazilian popular music from the historical materialist method, allowing the reader to conceive the dynamics between social phenomena and cultural manifestations, specifically with regard to song. Therefore, it is possible to understand that culture is alive, subject to transformations, and that society is an active agent in this process.

This paper sought to reflect on the construction of the book, from its first intentions, analyzing the method and the bibliography, to conclude its limitations. Considering this analysis, a chapter was rewritten according to the new conceptions based on readings and dialogues, so that the result was more coherent with the initial proposal.

Key-words: music, Brazilian popular music, historical materialism, textbook.

AGRADECIMENTOS

Ao longo da minha formação intelectual, principalmente no que se refere ao interesse pela história da canção popular brasileira, devo os primeiros agradecimentos a minha mãe, Regina Salgado Pirillo, e ao meu pai, Silvio Roberto Diehl. Nas viagens à Rainha do Mar, Candelária, Garopaba, Bombinhas, Pinheira, entre outras, fui descobrindo o sabor da música e a sua importância na minha sensibilização. E, por sorte, um repertório variável era tocado na nossa rádio, o que me tornou, sem sombra de dúvida, alguém com menos preconceitos nesse âmbito.

Também faço referência aos colegas do meu segundo colégio, o Santa Rosa de Lima, que foram meus companheiros de banda desde 2004 até os dias de hoje. O diálogo travado durante esses anos todos me fez, não só mais conhecedor, mas também mais curioso para a vasta e rica cultura musical que existe. Tenho certeza que o contato direto com a canção, desde a composição até a reprodução, despertou meu interesse maior pela historiografia e pelo desenrolar dos gêneros musicais.

Agradeço também amigos que não estiveram diretamente ligados com a composição do trabalho, mas que estiveram presentes no meu dia-a-dia, trazendo-me momentos de entretenimento e calma nessa reta final de ofício. Desde meus colegas de profissão até amigos mais antigos que dividem jantares no meu apartamento: todos eles devem saber que são parte dessa etapa final da minha graduação acadêmica também.

Quanto aos professores, não há palavras que traduzam a admiração que tive por muitos no curso da minha formação. Sou grato pelos professores de áreas do conhecimento diversas que me auxiliaram no ensino fundamental e médio, despertando-me, além do interesse pela interdisciplinaridade, a percepção de que nenhuma matéria é mais importante que a outra. Já na graduação, fiquei encantado com o método e a visão aberta de vários professores, mas gostaria de destacar dois deles: primeiramente, o professor Guto Leite que, antes de ser meu orientador, já era meu amigo, o que facilitou a aproximação e o constante diálogo que promoveu este trabalho; segundo, o professor Sergius Gonzaga, que me acolheu de forma

paternal e me oportunizou ser professor de uma instituição que há sete anos leciono. Fica aqui meu carinho.

Cabe aqui também uma nota de agradecimento especial para a banca: Giovani e Marina foram decisivos na parte final de meu trabalho, com suas observações e anotações. Compreensivos com a situação, puderam fazer com que este trabalho desenvolvesse a sua melhor elaboração. Que bom que temos e teremos ainda por muito tempo professores como eles. A educação agradece.

De resto, obrigado a todos que fazem parte da minha vida. Tornei-me o que sou pelas escolhas que fiz, mas tenho certeza que não faria as escolhas que me possibilitaram estar aqui sem minha família e meus amigos.

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS INTENÇÕES.....	5
2 MÉTODO GERAL E ESPECÍFICO	111
3 TRANSFORMAÇÃO DE UM CAPÍTULO	177
3.1 CAPÍTULO ORIGINAL DO LIVRO	4817
3.2 CAPÍTULO REESCRITO	549
3.3 TÓPICOS E TABELAS DAS TRANSFORMAÇÕES DA REESCRITA.....	578
3.4 ANÁLISE DAS TRANSFORMAÇÕES DO CAPÍTULO.....	54
3.5 PROBLEMATIZAÇÃO DO CAPÍTULO.....	56
4 CONCLUSÃO: AMBIGUIDADE CONSCIENTE	5959
REFERÊNCIAS.....	6262

1 PRIMEIRAS INTENÇÕES

A ideia de escrever um livro que conta uma das possíveis interpretações da história da nossa canção popular brasileira surgiu por diversas razões. Vale a pena ressaltar, nesse sentido, a percepção no aumento relevante das questões de vestibular em que a canção popular brasileira passou a aparecer, se não como um entendimento prévio da sua função dentro da cultura e da história, como interpretação de letra somada à compreensão de seu contexto. Trabalhando na preparação para a resolução de suas provas, pelo menos nos últimos sete anos, o vestibular da UFRGS e o ENEM são protagonistas na inserção da canção popular brasileira como temática de pergunta e são justamente os dois concursos para os quais os alunos mais se preparam, devido à oportunidade do ingresso em uma universidade pública.

Desde que entrei na Universidade do Rio Grande do Sul, para o curso de Letras, minha grande intenção foi lecionar, e isso consegui rapidamente ao ser convidado para lecionar em pré-vestibulares. Dentro da instituição, abriram-se muitas oportunidades para eu ministrar diversos cursos temáticos, como “Leituras Obrigatórias”, “Literatura e História”, “Artes plásticas”, etc. Contudo, o que mais me caracterizava como docente, sem dúvida, era contar e cantar a nossa canção, em uma interação didática que tentasse entrar em sincronia com os desenlaces históricos e culturais dos diversos momentos da história brasileira, provocando uma reflexão crítica em relação aos dias de hoje.

A própria instituição em que eu trabalho colocou no material didático um capítulo sobre a música muito defasado, limitado, pobre e raso. Há apenas um aprofundamento em traços biográficos de Chico Buarque e Caetano Veloso, e, aproveitando as informações desses dois compositores, abre-se um tópico específico sobre o movimento tropicalista, sem muitos detalhes. Lendo materiais de outras instituições, vi que a realidade não se difere: a canção surge apenas como um anexo final para materiais de literatura. E não estão sem a razão: as questões que englobam música, por mais que comecem a aparecer nos vestibulares, são poucas se comparadas aos demais assuntos.

Nos últimos meses, então, observei muitos debates dentro e fora da academia, e passei a acreditar mais naquilo que eu gostaria que se transformasse: a necessidade de a canção aparecer nas salas de aula tanto quanto a literatura, em suas relações dialéticas, principalmente a partir de 1902 para cá, ano que marca o início das gravações mecânicas em território nacional. Isso é importante, porque faz o aluno se preocupar não só propriamente com o material escrito, mas também descobrir as novidades do material audível, como ritmos, instrumentos, melodias, harmonias.

Claro que só investi tanto tempo na escrita desse livro mediante um contato bastante próximo com a juventude. Trabalho há sete anos dentro de salas de aula com alunos na faixa dos 15 aos 20 anos em média, e fui percebendo que a música é, para a maioria, a grande arte na vida deles. Poucos conheciam Manoel de Barros ou Paulo Leminski quando os apresentei, e, se sabiam o nome de Caio Fernando Abreu, era porque já tinham visto alguma de suas frases impactantes compartilhadas nas redes sociais. Menos ainda conheciam Magritte, Goya e, se soubessem de Salvador Dali, seus contatos não passariam mais do que pelo seu bigode ou seus relógios derretidos. Tais impressões marcam o público com o qual eu, como professor, tive contato, o que precisaria de um estudo paciente para conseguir provar como um fato científico. Mesmo assim, vale salientar que meus alunos tinham perfis bastante diversos, pois já trabalhei em cidades como Osório, Montenegro, Santa Cruz do Sul, Gravataí, Charqueadas, Novo Hamburgo, São Leopoldo e Porto Alegre, com a maior parte dos alunos sendo classe média (podendo pagar uma mensalidade de cerca de quinhentos reais mensais no pré-vestibular) e branca (privilegiada socialmente dentro de um contexto ainda marcado pela herança escravocrata de pouco mais de cem anos atrás). Muito embora em cada cidade as noções de cultura, de *status* econômico e de engajamento social tenham suas variáveis, a realidade que pude apurar não se difere tanto.

Não podemos ser tão pessimistas: algumas artes têm recebido mais força nos dias de hoje, como a moda e o design (e suas variantes). Todavia, o que me parece irrefutável é pensar que a música é a arte mais intensa em atividades do mundo contemporâneo, tanto no seu papel social quanto na sua função dançante coletiva, na importância de trilha sonora, na diversão das rodas de violão, ou na solidão de uma viagem dentro de um carro. Em uma aula minha, por exemplo, vi três alunos

ouvindo mp3! Simpaticamente, perguntei a eles o que estavam escutando, e os rapazes se emocionaram ao contar de seus cantores e bandas. Se parece pouco, é no mínimo indício de que, além de presente, a canção popular marca significativamente a experiência histórica de cada um.

Compreendo que é fundamental, num momento no qual se debate tanto sobre o futuro da educação, problematizar o lugar da música dentro das salas de aula, desde a “sala de música”, onde os alunos se reúnem para fazer um concerto coletivo, até a história da música em sincronia com a cultura e a história da humanidade. A música une a atividade prática, que faz da educação física uma disciplina tão desejada pelos alunos, ao viés teórico e interdisciplinar com outras áreas do conhecimento, fazendo um alinhamento valioso entre teoria-e-prática.

Com o livro, eu quis fazer um primeiro ensaio sobre uma parte da história da nossa canção, em que o aluno tivesse uma mínima noção panorâmica dos principais gêneros que compuseram nossos primeiros quatrocentos e oitenta anos de história, sempre contextualizando com seu momento para conseguir se pensar em um todo complexo. Não se quer com o livro que o aluno saia graduado em história da música popular brasileira, mas antes que ele: 1) interesse-se pelo patrimônio que a música nos deixou e que pode deixar ainda; 2) tenha mais uma ferramenta para perceber a relação interacional humana em meio a todas as formas de cultura e de linguagem; 3) perceba-se, com isso, sujeito vivo no nosso contexto cultural, capaz de receber informações e não simplesmente absorvê-las e reproduzi-las, mas transformá-las e produzir novas informações, assim, transformando e produzindo seu próprio contexto.

A escolha de parar em 1980, por sua vez, deu-se pela dificuldade de analisar a partir da década de 90, demasiado recente e cuja bibliografia não me pareceu suficiente para análises mais sistematizadas. O próprio fato de eu nascer em 1990 fez com que acompanhasse o andamento da década de maneira mais “envolvida” e “sentimental”, devendo, portanto, ter cuidado em olhar criticamente esse momento. Nisso, creio que futuros pesquisadores possam fazer análises mais profundas e distanciadas para conseguirem maior ciência dos fatos. Enfim, o livro tende a evoluir junto com a história: o que é hoje um suporte de leitura para iniciação dentro da área pode um dia tornar-se um manual didático da nossa história da canção, como fazem

hoje professores sobre a Literatura, sobre a Filosofia, sobre a História, mas muito pouco sobre a música popular.

Deixa-me curioso como um assunto que desperta tanto interesse aos jovens pode ter tão pouco acesso ao público leigo. Evidentemente que, se o leitor buscar material sobre o assunto, ele encontrará uma vasta bibliografia. Contudo, na minha pesquisa por adquirir novos livros, não era em qualquer livraria que encontrava as obras que eu tencionava. Aliás, livros sobre o estudo histórico da canção popular brasileira de autores como Zuzana Homem de Mello, Jairo Severiano e José Ramos Tinhorão – para dizer, talvez, os mais conhecidos nessa perspectiva – eram raros, sendo as biografias específicas de músicos ou bandas a preferência nas estantes.

O livro que escrevi irrompeu como uma urgência para que o aluno pudesse ter noção de onde veio o “rock and roll” que ele tanto escuta no seu mp3. Não acredito ser tarefa mais difícil ao professor fazer o aluno perceber a relação da música com a sociedade do que a da literatura com a sociedade. Embora careça de fontes e de dados, parece-me que o aluno está mais interessado, inicialmente, em ouvir uma música do que ler um poema. Nesse sentido, a música até pode ajudar a literatura a resgatar sua relevância dentro da sala de aula, despertando o interesse dos que veem a obra literária como algo isolado do mundo, puramente como entretenimento.

Se as razões do livro estão relativamente claras, cabe agora discutir o porquê deste trabalho de conclusão de curso. Em primeiro plano, a ideia surgiu para eu mesmo me experimentar como leitor de meu próprio livro e, ao entrar em contato com o orientador – outro leitor distanciado da minha escrita –, para possibilitar um debate crítico sobre a construção, o método, os pressupostos e outros aspectos intrínsecos à produção primeira. Esta espécie de leitura pautada na própria escrita, seguida da reflexão sobre o livro, tornou possível enxergar os limites de uma obra que, no que imagino como autor, parecia pronta para ser divulgada e, quiçá, comercializada. A partir do momento em que se escreve e teoriza sobre a própria construção do texto, abrem-se outras oportunidades de conceitos, métodos, autores, textos que passam a ter significado, e que antes pareciam não ter.

Depois da realização da reflexão sobre um dos capítulos, visto como autocrítica construtiva, foi não só possível, mas justo, reescrevê-lo para observar quais pontos se aprimoraram e ficaram mais de acordo com o que considero um livro

adequado e bem escrito para determinado público. Para tanto, o capítulo sobre a “Bossa Nova e a Canção de Protesto” foi selecionado e reescrito dentro dos ideais propostos neste texto, buscando mais elucidações a alunos menos informados de fatos históricos, revelando episódios aparentemente corriqueiros que foram culminantes para o desenhar do contexto e retirando informações que pareciam não interessar tanto a um leitor leigo ou em processo de formação de conhecimento. A grande novidade, além disso, foi acrescentar ao término do capítulo uma letra de canção que considerei claramente representativa da Bossa Nova (“Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça). Isso foi feito, porque, com a letra da canção, o leitor aproxima-se ainda mais do material, para olhá-lo, tocá-lo, enxergá-lo no espaço do papel. Junto com as letras, foi colocado um breviário de informações, como o ano de gravação, seus autores, o contexto, curiosidades e uma sintética interpretação.

É de suma importância dizer também que este trabalho de conclusão de curso procura revelar como a aproximação entre o pré-vestibular e a universidade pode ser fecunda, e tal conclusão parece certa pelo menos no sentido mais fundamental. Quando a universidade requer de seus concorrentes que conheçam novas áreas do conhecimento – no caso aqui analisado, a música popular brasileira –, faz com que os professores atuantes na preparação dos alunos realizem materiais mais didáticos, cimentando os primeiros degraus da escada que tem seu topo no conhecimento aprofundado. Assim, o pré-vestibular faz a universidade perceber a defasagem de materiais que estão em acesso para os alunos, podendo levar o assunto a discussões mais aprofundadas dentro do círculo acadêmico.

O pré-vestibular também se aperfeiçoa à medida que novas áreas do conhecimento são trabalhadas, abordando questões de formas diferentes. O que era então um congelamento do modelo de ensino, calcado ora em características de períodos literários, ora em interpretações de poemas complexos, agora encontra na interação entre fenômenos históricos e culturais um dinamismo que pluraliza o ensino e faz o professor e o aluno se envolverem na complexidade da realidade juntos. Os professores de história, de literatura, de português, de geografia, de música, de artes, que se mantinham isolados nas suas disciplinas, agora estão mais que “permitidos” a dialogarem, relacionarem e compartilharem seus conhecimentos para formar um novo conhecimento, mais dinâmico, mais complexo e que consiga

ultrapassar os limites até então convencionados, ampliando terreno para que se possa correr livremente.

2 MÉTODO GERAL E ESPECÍFICO DO MATERIAL DIDÁTICO

Quando iniciei a escrita do livro, queria que ele não se resolvesse a contar que existem gêneros cancionais diferentes do Brasil e que cada um teve seu período assim como hoje temos os nossos. Minha intenção era a de que o aluno deixasse de enxergar a música como simples entretenimento (o que é também) para compreendê-la como manifestação política e cultural, exemplo de identidade de um país, de um povo e de um momento que perpassa sua história.

Dessa forma, o método materialista histórico usado pelo autor José Ramos Tinhorão foi o que mais me convenceu de sua eficácia pedagógica. Famoso por suas críticas à Bossa Nova e ao Tropicalismo, o autor faz um enaltecimento às figuras de Marx e Engels em muitas entrevistas suas, sempre sugerindo aos expectadores que os lesem a fim de compreenderem os livros do musicólogo com maior eficácia, afirmando que seus julgamentos são coerentes ao método utilizado. De todo modo, Tinhorão busca a interação entre o momento histórico-cultural e a música – seja a letra, seja o gênero, seja a batida – para mostrar que suas relações dependem uma da outra, impossível de desconectar-se. Claro que é possível ouvir Tom Jobim sem o conhecimento histórico da Bossa Nova, mas o “gostar ou não gostar” é puramente fruição estética alienante, no sentido de “gosto não sei por quê”. Longe de julgar tal atitude, friso que não é este o debate do livro, que me parece ser mais aprofundado.

O método materialista histórico traz a ideia de produção cancional contínua e em diálogo com os desenlaces sociais; faz o aluno se ver como agente de uma cultura e influenciado por ela concomitantemente, criando a noção de engajamento com seu universo. Quando enxergamos os desenlaces do “rock and roll”, por exemplo, gênero tão cultuado pela classe média nos dias de hoje, podemos ver além da sua rebeldia enérgica para explorar o mercado industrial que se esconde por trás dele, e assim tomar alguma atitude, seja de transformação, seja de simples defesa da sua afirmação.

Enquanto fazia a leitura dos livros de Tinhorão, contudo, incomodou-me alguns comentários que me pareciam ser mais de ordem subjetiva do que crítica. Ilustro uma passagem sobre a Bossa Nova:

Tal acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular de sentirem na própria pele os impulsos do ritmo negro, seria representado pela substituição da intuição rítmica, de caráter improvisativo, por um esquema rígido: o da multiplicação das síncopes, acompanhada de uma descontinuidade entre o acento rítmico da melodia e do acompanhamento. (TINHORÃO, 2013, p. 264)

Como o próprio autor declara numa entrevista ao programa de televisão “*Roda Viva*”, em 2000¹ Tinhorão percebe que sua ideologia ortodoxa interfere em seu próprio prazer ao ouvir canções. Ademais, mesmo sabendo que a imparcialidade é inalcançável, parece-me que o autor tenta levar o seu leitor aderir à sua mesma incapacidade de gostar de um gênero por não o aceitar ideologicamente, ou que não tenta, ainda dentro do materialismo histórico, ter uma compreensão mais cosmopolita dos fenômenos sociais e explanar ao seu interlocutor. Ainda é possível interpretar o gesto crítico de Tinhorão como uma posição marxista tão radical que considere qualquer ligação mais intensa com o mercado uma concessão que o crítico não deve fazer ao ouvir as canções.

Mais próximo desta concepção, com uma leitura ampla de sua obra, concebi que o materialismo histórico de Tinhorão estava totalmente cimentado sobre a luta de classes, o que restringia a uma perspectiva mais dialética de movimento que me parece mais interessante. Como se estivesse engessado em “música do povo” e “música da classe média”, eu não conseguia enxergar pelas mesmas lentes do autor e encontrar uma solução para os dias de hoje. Para tanto, fugi desse viés, no qual a disputa entre classes parece ser fator dominante no percorrer da história, para encontrar outra dinâmica, que possa oscilar por outras áreas do conhecimento e que não se prenda tanto a questões econômicas, muito embora as considere totalmente relevante.

A música, assim como a literatura, ou qualquer expressão artística, está diretamente coadunada com sua base econômica. Entretanto, não me parecia correto prender só a esta face, preferindo relatar também como outras manifestações artísticas (uma exposição de quadros, uma vanguarda contemporânea, etc.), encontros casuais (a parceria de Vinícius de Moraes e Tom Jobim para a peça *Orfeu da Conceição*), exigências políticas (a censura de Getúlio Vargas nas letras dos sambas), puderam surtir efeito e criar novos ensejos para o

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=meTizBT9grY>, 1:23:50; consultado em 03/07/2017

caminho da música popular no Brasil. Não creio que Tinhorão desacredite nisso, mas não vejo essa flexibilidade em suas obras de história da música popular brasileira para agregar outras áreas do conhecimento.

Não há dúvida de que, para eu fazer esse tipo de crítica a Tinhorão, precisaria ter uma compreensão mais maleável sobre um materialismo histórico que se adequasse à realidade do século XXI, com seus novos instrumentos de comunicação e de interação em rede global. Não se pode esquecer-se da disputa de interesses de classes, mas que se proponha outras maneiras de lidar com a universo contemporâneo em que vivemos, na sua maquinaria cultural, na sua descartabilidade das relações, na intensa publicidade ao consumo, etc., em suma, da cada vez maior e mais forte ligação entre canção popular e indústria cultural.

Dessa forma, tentei ao máximo deixar o lado mais histórico-cultural e filtrei o que julguei ser informação de caráter mais opinativo do autor para que o aluno democraticamente tenha uma compreensão sobre o fenômeno e decida como interpretá-la. O aluno pode ter contato com a perspectiva de Tinhorão e com sua rejeição por canções brasileiras que apresentam contato com a música internacional, mas simplesmente aceitar sua tese de que isso não é música brasileira debruçando no marxismo nacionalista em alta da década de 60 não me parecia correto. Se fosse para estar presente tal visão de Tinhorão, deveria, em contraponto, ser apresentado um texto de Caetano Veloso, por exemplo, explanando seus argumentos contrários. Não creio que assim a sala de aula se torne um “cada um faz o que quer”, pois lá estará o professor para mediar o debate e problematizar o tema propondo novas perspectivas. O que não se pode fazer, no entanto, é tentar moldar o gosto de um jovem que já nasce numa sociedade bombardeada por novas informações, fazendo-lhe crer ingenuamente que é livre nas suas escolhas, sem saber que isso não é verdade. Fazendo outro direcionamento musical, mas desta vez mais explícito, creio que isso é ainda nocivo, embora tente solucionar os problemas da nossa cultura moderna.

No que tange ao método específico, deparei-me com um problema didático ao iniciar a escrita do livro: como dividir um texto de viés histórico? Primeiramente, analisei alguns livros mais didáticos, como *Uma História da Música Popular Brasileira*, de Jairo Severiano, ou *A História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz. Contudo, a solução mais interessante continuou sendo de Tinhorão. Há, na sua

Pequena História da Música Popular Brasileira, uma estruturação interessante agregando gêneros que possuem um alinhamento histórico semelhante. Assim, embora diferentes gêneros tenham se revelado entre 1902 e 1928, este período sofre influências sociais semelhantes devido à política da República Velha e a seu contexto; bem diferente, pode-se perceber nos 15 anos seguintes, da Era Vargas (1930 – 1945), quando o incentivo da política nacionalista, aliada ao projeto trabalhista, modifica a própria intenção de se fazer samba, o conteúdo de suas letras e a produção para as rádios com gravação elétrica.

Antes que o receio de uma perspectiva histórica sobressaindo à música possa aterrorizar a tão utópica síntese dialética, é possível ver que a Bossa Nova aparece em capítulo separado do Samba-Canção, por exemplo, sendo que ambos gêneros estão na fase de redemocratização dos anos 40 e 50. Aliás, a Bossa Nova está no mesmo capítulo que a “Música de Protesto”, surgida dentro de um contexto político aparentemente diferente – Bossa Nova prosperou no auge da euforia do governo JK, enquanto a Música de Protesto irromperia no tumulto da posse do presidente João Goulart. No entanto, com a Bossa Nova criou-se uma nova forma de se fazer, de se ouvir, de se tocar e mesmo de se compreender música, e essas novas informações foram assimiladas diretamente pelos músicos, na maioria jovens, que compuseram a chamada Música de Protesto. Dessa relação muito próxima de ideias, justifica-se a união da Bossa Nova com a Música de Protesto em um único capítulo.

Frise-se também que eu coloquei fatos históricos específicos não citados por Tinhorão nas suas obras em que me espelhei, tais como a primeira gravação mecânica no Brasil, o política de censura criada pelo DIP, entre outros. Isso foi escrito, porque, creio eu, Tinhorão quis mostrar mais o desenvolvimento histórico da música para criar uma linha dinâmica de raciocínio, ao passo que eu, pensando na interação de sala de aula em sincronia com curiosidades que despertem maior interesse do aluno, quis contar estes pequenos acontecimentos que ajudaram a consagrar nossa história.

O que busco provocar é refletir, por exemplo, se foi o contexto que gerou Darwin ou Darwin que gerou o contexto. Partindo da simplificação dialética de que a sociedade contribui para a transformação do homem, mas é o homem que produz essas modificações, conclui-se que Darwin é fruto da sua cultura e ele ajudou a

transformá-la. Logo, não me parece suficiente contar a nossa música de forma geral, mas é mister entrar nos seus fatos específicos que, além de serem determinantes para o caminhar da história, brincam com a imaginação do leitor, que se sente dentro da própria situação.

Dessa forma, outro elemento que fiz questão de colocar no livro a cada término de capítulo foi uma pequena biografia de cada músico, compositor, letrista ou intérprete que julguei ser mais relevante dentro dos gêneros apresentados. Ademais, nessa parte, avaliei a questão musical como um todo, pois, apesar de ter um ou outro músico que foi decisivo historicamente por uma determinada razão, deixei que este fato fosse ilustrado somente na narrativa, e não na área das biografias. Acho mais correto dizer que minhas escolhas biográficas foram pela representatividade do momento histórico e musical, embora não tenha colocado inúmeros músicos que mereciam ter destaque ali. Admito, também, que alguns escolhidos estão no livro pela sua significância hoje, em 2016, e que isso é um erro, quase que um anacronismo. É o caso de Elis Regina ter sua biografia reservada num capítulo e Francisco Alves não. Elis Regina é conhecida por grande parte das pessoas por ter sido uma extraordinária cantora dos anos 60 e 70, enquanto Francisco Alves teve seu apogeu nos anos 30 e 40, sendo conhecido somente pelos mais velhos. Tenho consciência de que isso é um equívoco, e pretendo corrigir o mais breve possível ou pelo menos assumir um critério específico para colocar determinados cantores e não mencionar outros.

As biografias foram retiradas de livros que fui lendo ao longo da minha experiência. Entretanto, o alicerce para as coletas foram de Jairo Severiano e sua *História da Música Popular Brasileira*, pois ali encontrei melhor resumo e linguagem para retirar as informações de que precisei. Já li, no andar dos anos, diversas biografias, como de Adoniran Barbosa (CELSO DE CAMPOS JR., 2004), de Tim Maia (NELSON MOTTA, 2007) e de Noel Rosa (ALMIRANTE, 1963); porém, na leitura extensa de tais livros, sou embebido pela grande quantidade de informações, podendo me perder em detalhes que dispersariam a atenção do público a que quero me dirigir. Não anseio que meu leitor ou estudante saiba tudo de todos os artistas mencionados; desejo antes que ele tenha uma noção panorâmica da nossa canção e consiga ter suporte suficiente a fim de que se aprofunde basicamente e seja

estimulado a buscar novos conhecimentos em artigos ou até mesmo livros mais examinados.

Um detalhe que pode ser mencionado são as imagens que usei para ilustrar alguns músicos. De novo, cabe uma nota de julgamento: inseri imagens somente nos que considero os mais relevantes músicos dos seus períodos, tanto para não poluir a página quanto para destacá-los. Hoje, vejo que poderia inserir outras imagens que fui achando em pesquisas recentes, como, por exemplo, Ismael Silva tocando violão numa espécie de caminhar da escola de samba fundada pelo grupo do Estácio, ou uma pintura do século XIX de Debret sobre o entrudo. Tais imagens foram acrescentadas nos slides que usei para apresentação de aulas ministradas em um curso pré-vestibular. No entanto, ainda acho cedo para inserir em um livro, pois necessitaria de fontes ou algo que comprove suas legitimidades.

Feita esta reflexão, abre-se outra questão: a utilização de slides para complementar o livro e trazer um caráter mais dinâmico, com possibilidade de áudio, de vídeo e de imagem. A tecnologia permite que o aluno possa mais do que saber do Walt Disney colorindo o Brasil com o Zé Carioca ao som de “Aquarela do Brasil”, e sim que veja e participe da interpretação do vídeo. Assim também é com, por exemplo, o único vídeo disponível publicamente de Noel Rosa, tocando “Vamos Falar do Norte”, com o conjunto regional Bando de Tangarás. Se as imagens podem ser inseridas no livro, os vídeos (ainda) não, ao menos nos livros de papel, imagina-se contar com a possibilidade do suporte do computador e da internet. Lá também estão inseridos trechos extras encontrados na pesquisa após a conclusão do livro. Acredito que os slides oportunizam a perpetuação do livro, sua movimentação viva para as aulas que serão dadas. Assim, a ideia de “livro encerrado” não existe, pois sempre terão novas aulas que pedirão novos slides e trarão novos conhecimentos que poderão entrar futuramente no conjunto, em uma linha evolutiva “infinita enquanto dure”.

3 TRANSFORMAÇÃO DE UM CAPÍTULO

Neste tópico, propus-me a analisar um capítulo escrito na primeira versão do livro. A partir da escrita do TCC, de uma reflexão crítica do trabalho feito somada a uma nova bibliografia que possibilitava descobertas conhecimentos e pontos de vistas diferentes, fui modificando parágrafos, acrescentando informações históricas, esquematizando características e, como dito anteriormente, concluindo com a análise da letra de uma canção.

Desta forma, inseri o primeiro capítulo sem as modificações que surgiram com os estudos deste trabalho e, na sequência, o capítulo já com as transformações realizadas, a fim de que se possa fazer a leitura comparativa e concluir o que realmente se aprimorou. Para deixar mais evidente, ao término deste tópico, relatei as diferenças neste processo de transformação enumerando os avanços elucidativos que foram adquiridos.

3.1 CAPÍTULO ORIGINAL DO LIVRO

Bossa Nova e a Canção de Protesto (1958 - 1968)

Contexto Social

A **zona sul carioca**, alimentada por essa euforia pós-guerra, deliciava-se em reproduzir a cultura americana nos bairros luxuosos de Copacabana, Ipanema, Leblon, etc. O divórcio da música popular que já existia nos **sambas-canções abolerados** (ao ponto de alguns chamarem de sambolero) atingiu seu máximo no final dos anos 50. Com o processo de desenvolvimento com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira, o governo de **Juscelino Kubitschek** saudava o

futuro brasileiro importando Alfa Romeos trazidos da Itália. Essa mistura de produtos estrangeiros montados em território nacional seria sentida na música também.

Com a presença intensa de **turistas estrangeiros** frequentando a luxuosa zona sul e seus cafés-society brasileiros, um tipo de música de dança mais próxima do gosto internacional passou a ser necessário para agradá-los, fazendo com que os artistas avizinhassem do jazz e do bebop. A formação das bandas geralmente se dava com piano, com violão elétrico, com contrabaixo, com saxofone, com bateria e com pistão. E assim, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, e vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo em que intelectualizavam as letras, o que explica o sucesso do poeta Vinícius de Moraes.

Formavam-se, por enquanto, os primeiros elementos de uma **nova estética**: a música anticontrastante (cool jazz), a integração da voz do cantor à orquestra, melodia não diatônica (com busca de balanço nas desacentuações), e esquematização rítmica em correspondência com os desenhos da própria melodia, o que originava a impressão de birritmia apelidada de violão gago.

Por volta de 1956, um grupo de jovens filhos de famílias de boa situação financeira (dentre eles Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Luís Carlos Vinhas, os irmãos Castro Neves, e outros) começou a reunir-se no elegante apartamento de Nara Leão, na Av. Atlântica, fronteiro ao mar de Copacabana para realizar aquilo que os músicos faziam para ganhar a vida, imitando os americanos: as **samba sessions**, que lhe permitiam tocar samba em estilo de jazz, com liberdade de improvisação e sem preocupação de tempo. Era uma forma de levar a música brasileira também para os temas e requintes da classe média, que não queria mais falar de morro ou barracão.

Entretanto, o violonista que criaria e consagraria uma nova batida era um baiano de Juazeiro chamado **João Gilberto**. Seu tipo híbrido de samba com jazz transformaria em símbolo da juventude classe média o que mais tarde se chamaria de samba de **bossa nova**. Seu marco estaria na gravação de **Chega de Saudade, em 1958**, com melodia do pianista Antônio Carlos Jobim e letra do poeta Vinícius de Moraes.

Assim como o choro, a bossa nova não constitui um gênero propriamente dito, e sim uma maneira de tocar. A **origem do nome “bossa nova”** é curiosa: desde meados dos anos 30, o termo já era usado com frequência em canções (“Coisas Nossas”, de Noel Rosa) e também aparecia em expressões para designar alguém cheio de talento, que tirava frases inesperadas no meio dos sambas de breque, que seria alguém “cheio de bossa”. Acontece que, em 1959, convidados por um grupo universitário para apresentar seus novos trabalhos, o grupo da zona sul carioca se deparou com o cartaz de publicidade: “Hoje, João Gilberto, Silvinha Telles e um grupo bossa nova apresentando sambas modernos”. Ao sentarem-se frente a seus instrumentos, a plateia perguntava aos componentes: “Vocês é que são os bossa nova?”. Não tiveram outra solução senão concordar.

Evidentemente a **música chamada “tradicional”** continuaria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, pelos sambas de Carnaval, pelos sambas de enredo, pelas toadas, pelos baiões, pelos gêneros sertanejos e pelas canções românticas em geral. Isso ocorreria, porque a situação das classes mais pobres não se modificaria, ou seja, continuavam pobres e precisavam ainda expressar-se nas suas maneiras.

À medida que as **tensões políticas** aumentavam com o despontar da década de 60, a **Bossa Nova começou a perceber que não dava conta das perspectivas sociais** que pareciam necessárias. A legalidade que colocou João Goulart no poder trouxe a polarização brasileira entre direita e esquerda, e a melodia tranquila e as letras sobre sol-mar-azul não conseguiam traduzir esse novo momento. O primeiro compositor a demonstrar inquietação com isso foi **Carlos Lira**: suas composições intituladas “Criticando” e “Influência do Jazz” indicavam uma notificação de perda da identidade nacional mais popular.

Neste instante, jovens intelectuais universitários intensificaram seus trabalhos pela União Nacional dos Estudantes (UNE) para formarem um **Centro Popular de Cultura (CPC)**. Entre os objetivos do CPC constava o de deslocar “o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate.” Partindo de uma posição de superioridade, assumiam paternalistamente a direção ideológica do povo. Essa onda de ternura paternalista pelo povo sofredor, que no teatro se iniciara

com a peça “A mais-valia vai acabar, seu Edgar” (Oduvaldo Vianna Filho), iria se estender ao cinema com o filme “Cinco vezes favela” e “Gimba” (Gianfrancesco Guarnieri).

Foi nesse momento que houve um enorme **choque de realidades**: tentavam falar com o povo numa linguagem musical que este não compreendia e com qual não se identificava. Quando Joaquim Pedro de Andrade produziu o semidocumentário “Couro de Gato”, em que focalizava na vida pobre dos meninos do morro tendo que matar gatos para fazer tamborins, chamou Carlos Lira para fazer a trilha sonora, o que não teve bons resultados, uma vez que a doce Bossa Nova não rimava com as cenas cruas de realidade que o filme apresentava.

Tal contradição se revelou mais evidente quando Carlos Lira e o teórico da bossa nova nacionalista Nelson Lins e Barros convidaram os compositores do morro Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti para mostrar sua produção ignorada pelo público. Após compartilharem algumas notas, o resultado não foi o esperado: suas linguagens musicais não se falavam, pois os acordes compactos à base de dissonâncias do violão bossa nova não se casavam com a baixaria do violão de Cartola, muito menos com a quase percussão do de Nelson Cavaquinho. A única parceria que sairia desse encontro seria de Carlos Lira com Zé Keti, justamente o que não tocava violão, no “Samba da Legalidade”, em 1962.

Dessa maneira, **os artistas representantes das camadas mais elevadas resolveram abandonar um pouco a experiência da bossa nova e passar a procurar um resultado musical mais diretamente ligado à realidade da própria classe**. Logo, a segunda geração da bossa nova, formada pelos jovens Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, entre outros, conseguiu alcançar nos chamados **Festivais** um tipo de **música mais próxima das origens da música brasileira**, fugindo das síncopes jazzísticas e resgatando o rudimento do violão, como em Arrastão (Edu Lobo), Disparada (Geraldo Vandré) e A Banda (Chico Buarque).

Somados com outros compositores provindos da Bossa Nova, como Gilberto Gil, Ruy Guerra, Torquato Neto, Capinam, romperam afinal com o estilo intimista e passaram a cantar as belezas do futuro com dezenas de versos **dedicados ao dia que virá**, colocando esperança no futuro em contraste com a presente ditadura. Alguns teóricos creem que destacar o dia que virá é “absolver o ouvinte de qualquer

responsabilidade no processo histórico” (Walnice Nogueira Galvão). Independentemente de abster-se ou não do processo histórico, tais manifestações soaram com uma cutucada à ditadura militar imposta desde 64, e não demorou muito para os líderes dessa geração (Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil) serem mandados para o **exílio em outros países**.

Músicos da Bossa Nova

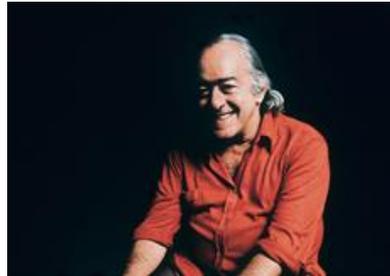
João Gilberto



Nascido em 1931 em Juazeiro (BA), João Gilberto Prado Pereira de Oliveira iniciou sua vida musical como crooner dos Garotos da Lua. Substituindo o vocalista do grupo (porque cantava muito baixo...), João assumiu os vocais nos bailes, sonhando em “ser um Orlando Silva quando crescesse”. Em 1952, João gravou em Copacabana seu primeiro disco, com as canções “Quando ela sai” e “Meia-luz” no estilo de Orlando. Sem obter sucesso, vivia a boemia e gravava alguns jingles. Até passou uma temporada em Porto Alegre, convidado pelo amigo Luís Teles. Porém, nesse período de 55 e 56, João tomou uma decisão inusitada: voltou para Juazeiro, trancou-se no quarto e passou a tocar dia e noite violão. Na saída do quarto, voltando ao Rio de Janeiro, João era outro: numa síntese de elementos que iam do piano de Johnny Alf, do acordes de João Donato, o canto baixinho do ex-vocalista Jonas Silva (influenciado pelo americano Joe Mooney), João Gilberto criou um estilo próprio de performance que daria característica à Bossa Nova. Tanto foi que Tom afirmou: “Não fosse João Gilberto, a bossa nova jamais teria existido.” Tocando canções como “O Barquinho”, “Samba de uma nota só”, “O pato”, João lançou até o final do século 15 discos, o que o fez ir morar nos Estados Unidos no final de 62 e tocar por lá, sendo premiado com seis Grammy em 64. Ainda atuando

esporadicamente, João Gilberto é ainda motivo de curiosidade e expectativa: os preços das apresentações assumem preços exorbitantes.

Vinícius de Moraes



Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes nasceu 19 de Outubro de 1913 no bairro da Gávea. Seu nome vem da especialização do pai na língua latina, o que fez depois o poeta assumir apenas Vinícius de Moraes. Sendo eleito o filho para ter melhor estudo, completou o ginásio no colégio Santa Inácio. Com intuição musical, formou um conjunto com os irmãos Paulo, Haroldo e Osvaldo Tapajós, apresentando-se em festinhas familiares. Daí veio sua primeira canção, o fox “Loura ou Morena”, lançada em 1932. Nos anos seguintes, dedicou-se à intensa atividade literária, abandonando a vida musical. Pelas publicações de “O caminho para a distância” (33), “Forma e exegese” (35) e “Novos poemas” (38), foi agraciado com uma bolsa do Conselho Britânico, viajando em 1938 para Inglaterra a fim de estudar a língua e a literatura inglesa em Oxford. Ao retornar devido à Segunda Guerra, ingressou na carreira diplomática, fazendo alguns trabalhos jornalísticos, que incluíam crítica cinematográfica. Em 53, foi a Paris exercer funções de segundo secretário na embaixada e lá foi motivado por Sacha Gordine a realizar um filme de tema brasileiro. Além disso, achou no baú uma peça sua escrita nos anos 40, intitulada “Orfeu da Conceição”, a qual transpunha o mito grego para a favela carioca. Em 1956, então no Rio, encontrou num boteco um sujeito magro e desajeitado tocando piano. Entregou a tarefa de musicar as canções para Antônio Carlos Jobim. Juntos por 7 anos em 46 composições, Tom e Vinícius reformularam a canção brasileira. Sem deixar de ser romântico, o poeta dramático suavizou-se e tornou-se menos pessimista, oferecendo até receitas de vida. São clássicos da Bossa Nova: “A Felicidade”, “Garota de Ipanema”, “Eu sei que vou te amar”, “Insensatez”. Na década de 60, Vinícius partilhou suas letras com outros melodistas,

como o violonista Baden Powell. Daí nasceriam seus chamados afrosambas, como “Canto de Ossanha”, “Berimbau” e “Samba de Bênção”. Da parceria com Carlinhos Lyra, teríamos “Primavera” e “Minha Namorada”. Todavia, seu último grande parceiro seria o jovem paulista Toquinho (Antônio Pecci Filho). Das suas viagens pelo Brasil e por fora, aventurando-se em noites de uísque e violão, nasceriam dois clássicos: “Tarde em Itapuã” e “Regra Três”. Em processo de caça às bruxas, feito pelo AI-5, sairia do Itamaraty em 69, praticamente só dedicando-se à rotina artística, escrevendo, por exemplo, a peça musical “Pobre Menina Rica”, com Carlos Lyra. “O único poeta brasileiro a viver como poeta”, nas palavras de Carlos Drummond, foi um amante inveterado, casando-se 9 vezes, sem contar dos seus namoros à parte. Vivia com Gilda, a musa derradeira, quando morreu em consequência de problemas circulatórios, na manhã de 9 de julho de 1980 em sua casa na Gávea, bairro onde nascera.

Tom Jobim



Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim nasceu em 25 de janeiro de 1927, no bairro da Tijuca. Classe média, criou-se em Ipanema e Copacabana, frequentando bons colégios. Revelou sua vocação musical com 13 anos ao receber em casa um piano velho. Seu professor era Joachim Koellreuter, um fugitivo da guerra. Entrou para Arquitetura, influenciado por um amigo, mas logo abandonou. Entrou para a música erudita, sendo lecionado por Lúcia Branco. Aprofundou seus estudos com Paulo Silva e com Tomás Terán (amigo espanhol de Villa-Lobos). Em 1949, casou-se com Teresa Otero Hermann, namorada de infância. O filho nascido em 50 obrigou Tom a trabalhar, embora uma enfermidade (brucelose) o atormentasse. Passou a tocar em casas noturnas, quando o poeta Vinícius de Moraes o descobriu. A partir de “Orfeu”, compondo músicas como “Se Todos Fossem Iguais a Você” e “Por Causa de Você”, começou a fazer grandes sucessos nos anos de 59 e 60 com “A Felicidade” e “Eu Sei Que Vou Te Amar”. Com melodias

refinadas, músicos como Villa-Lobos e Claude Debussy foram fortes influências. Sozinho também compôs belas canções, como “Corcovado”. Newton Mendonça também foi seu grande parceiro, dividindo com Tom 15 canções, das quais brilham “Desafinado” e “Samba de uma Nota Só”. Infelizmente, Newton morreu muito cedo vítima de um enfarte, em 1960, com 33 anos. Consolidada a Bossa Nova, foi para os Estados Unidos, onde gravou discos, mas sentiu falta da pátria. Sua música foi bem aceita, por causa do Jazz. Suas canções só foram superadas em execução pelos Beatles. Regressou em julho de 1963. No período de 63 a 94, expandiu-se musicalmente: fez as composições ecológicas (“Águas de Março” e “Matita Perê”), fez parceria com Chico Buarque (“Retrato em Branco e Preto”, “Eu te amo” e “Sabiá”), entre outros (Paulo César Pinheiro, Cacaso e Paulo Jobim). A partir 1975, Tom começou a ter problemas de saúde e, examinado por médicos, descobriu ter sérias deteriorações em seu sistema circulatório. Deveria parar com o fumo e diminuir drasticamente a bebida. Depois do casamento com Ana Beatriz Lontra por essa época, passou a intensificar seus shows, formando uma banda com conhecidos, familiares e amigos, a Banda Nova. Com enorme sucesso, chegou a cantar com Frank Sinatra a faixa “Fly Me to the Mon”, de Bart Howard. Contudo, em 1994, constatou a existência de um tumor maligno na bexiga. Dois dias depois da operação, morreu de um ataque cardíaco, provocado por uma embolia pulmonar no dia 8 de dezembro de 94.

Carlos Lyra → nascido no Rio de Janeiro, em 1936, Carlos Eduardo Lyra Barbosa foi um dos bossanovistas mais ativos e jovens na virada da década de 50 para 60. Foi ele também um dos primeiros a incentivar um resgate das origens brasileiras da música. Entre suas principais composições figuram “Maria Ninguém”, “Lobo bobo”, “Minha namorada”, “Ciúme”, “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”, “Se é tarde me perdoa”. Ainda está ativo na cena cultural.

Músicos da MPB

Chico Buarque

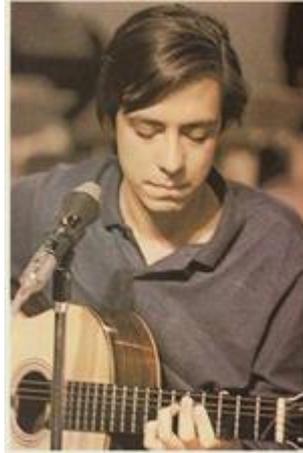


Filho do sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, Francisco passou a infância em São Paulo e na Itália, onde o pai lecionava. De volta ao Brasil, encantou-se com nossa música e nosso futebol. Estudante de Arquitetura, abandonou o curso para se voltar mais para a música. Aliás, dessa fase universitária é “Tem mais samba”, “Marcha para um dia de sol”, músicas que nunca chegaram ao disco. Mesmo que alguns críticos insistissem em dizer que Chico não se envolvera com a Bossa Nova, ele mesmo esclareceu “Noel Rosa faz parte das coisas que eu ouvia muito e admirava muito. As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa de Noel. Mas aprendi a tocar violão com a bossa nova. Quando comecei a cantar profissionalmente, a gente, mesmo gostando do João Gilberto, gostava de cantar samba. Não fui eu que comecei. Foi samba de Baden, foi letra de Vinicius falando em todo mundo cantar junto, coisa que a bossa nova não dava oportunidade. Então, muito antes de eu fazer as músicas que apareceram, já tinha “Deixa”, de Baden e Vinicius. “Formosa” já era, de certa forma, uma volta ao tradicional. Mas nunca negando a bossa nova que fez eu começar a tocar violão e a praticar música.” Na fase dos festivais, suas músicas traziam uma marca nostálgica e lírica, com certa ingenuidade, como “A banda” (vencedora em 66), “A noite dos mascarados”, “Olê, olá”, “Pois é” e “Retrato em Branco e Preto” (ambas com Tom Jobim). Seu grande desafio veio em 1966 quando realizaria a importante tarefa de compor a trilha sonora para peça “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. A partir daí, Chico começou a ganhar a falsa imagem de belo moço de família, talentoso, comportado, o namoradinho do Brasil. Querendo atacar esse peso midiático-deturpador, compôs “Roda Viva”, que ganharia o terceiro lugar no festival de 67. Em seguida, criaria uma peça homônima dirigida por José Celso Martinez Correa, que traria muita polêmica e um episódio de espancamento aos atores por um grupo de direita. Pressionado pela

Ditadura Militar, foi para Itália com a esposa Marieta Severo. Ao voltar, estava com baixa financeira, mas um contrato com a Philips aliviou a situação. A partir de então, foi motivado para compor coisas novas, e pode experimentar o melhor de sua carreira, com canções como “Apesar de Você”, “Construção”, “Deus Ihe pague”, “Cálice”, muitas trazendo mensagens subliminares sobre a ditadura. Escreveu ao lado de Ruy Guerra a peça musical “Calabar ou Elogio da Traição”, em que focalizava um mulato pernambucano que traía portugueses e brasileiros em prol dos holandeses. Dessa forma, fazia menção ao capitão do Exército Carlos Lamarca, que passou para o lado da guerrilha mas foi trucidado em 1971. Desse espetáculo, saíram canções famosas como “Cala a boca, Bárbara”, “Não existe pecado ao sul do Equador”, “Tira as mãos de mim”. Meses depois, gravou um LP cuja seleção de músicas seria só de autores consagrados, como Noel, Caymmi, Tom, Caetano. Chamava atenção, no entanto, a última música, “Acorda Amor”, assinada pelos desconhecidos Julinho Adelaide e Leonel Paiva. O que veio a se revelar mais tarde é que era música do próprio Chico para disfarçar a censura. Ainda escrevera outra duas peças: Gota d’água (1975) e “Ópera do Malandro” (1978). Também envolveu-se com literatura, escrevendo os romances “Estorvo”, “Budapeste”, “Benjamim” e “Leite Derramado”. Há poucos anos, lançou um disco com gêneros refinados chamado “Chico”.

Geraldo Vandré → Geraldo Pedrosa de Araújo Dias nasceu em João Pessoa, em 1935. O “Vandré” artístico veio da abreviação do sobrenome do pai, Vandregíselo. Foi um dos ferrenhos atuantes na busca da nacionalização da música, rivalizando com os tropicalistas e com os músicos da Jovem Guarda. Viveu seus grandes momentos na década de 60, ganhando o festival de 66 com “Disparada” e causando enorme polêmica com o segundo lugar em 68 com “Pra não dizer que não falei de flores”. Depois do exílio, encerrou sua obra e pouco falou com a mídia.

Edu Lobo



Nascido no Rio de Janeiro, Eduardo de Goes Lobo era filho do radialista, jornalista e compositor Fernando Lobo com Maria do Carmo Lobo. Quando era pequeno, fazia aulas de acordeom, mas trocou para o violão aos 16 anos. Começou a frequentar rodas de músicas com jovens bossanovistas como Dori Caymmi e Marcos Valle, com quem formou um trio que tocava em festas de forma amadorística. Incentivado pelo pai, gravou suas primeiras canções, “Balancinho” e “Amor de Ilusão”. Sem conseguir concorrer com os principais nomes da Bossa Nova, começou a compor frevos e outros ritmos brasileiros dentro da sofisticação harmônica da própria Bossa Nova. Daí saíram músicas importantes suas como “Arrastão” (premiada no Festival de 65, com letra de Vinícius de Moraes) e “Ponteio” (premiada em 67 com letra de Capinan). Também dessa fase figuram “Zambi” (com Vinícius), “Canção da Terra” e “Reza” (com Ruy Guerra), “Chegança” (com Oduvaldo Vianna Filho), “Upa Neguinho” (com Gianfresco Guanieri), “Borandá” e “Casa Forte” (sem parceiros). Com seu sucesso, Tom Jobim saudou-o numa carta bem-humorada dizendo: “Eu vos saúdo em nome de Heitor Villa-Lobos, teu avô e meu pai”. Isso ocorreu, porque na linhagem dos três podem ser reconhecidos estilos parecidos. Em meados de 1969, mudou-se para Los Angeles, onde durante dois anos fez cursos de harmonia, orquestração e teoria musical. Aprendendo piano, entrou numa fase muito rebuscada, criticado por Nelson Motta, na qual dizia que a espontaneidade do compositor estava em xeque frente às novas teorias. Nos últimos tempos, participou de muitas composições para trilhas sonoras.

Elis Regina



Gaúcha de nascimento, Elis Regina iniciou-se artisticamente aos 12 anos no programa “Clube do Guri”, da Rádio Farroupilha, e aos 15 anos já era considerada a maior cantora gaúcha. Seu estouro aconteceu em 1965, quando cantou “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, música que saiu vitoriosa. Foi a líder do programa “O Fino da Bossa”, que rivalizava com “Jovem Guarda”. Logo, também foi uma das organizadoras da “Marcha contra a Guitarra Elétrica”. Na sua voz brilharam composições como “Roda” (Gilberto Gil), “Upa Neguinho” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), “Canto de Ossanha” (Baden e Vinícius), “Águas de Março” (Tom Jobim), “O bêbado e o equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc) e “Como Nossos Pais” (Belchior). Sofrendo de enorme instabilidade emocional, viveu muitas polêmicas e brigas ao longo da vida. Foi casada com Ronaldo Bôscoli, um dos fundadores da Bossa Nova, durante 3 anos e meio, e com o pianista e arranjador César Camargo Mariano por nove, com quem teria a cantora Maria Rita. Em 1982, selecionando as músicas para o próximo disco, morreu repentinamente, em consequência de uma overdose de álcool e cocaína.

Jorge Ben



Sua originalidade está nas suas típicas composições de estruturas melódico-harmônicas extremamente simples, sustentadas por forte percussão e complementadas por letras de maior simplicidade, em que ressaltam palavras de função essencialmente rítmica. Surgiu em 1963 com o LP “Samba esquema novo”, com clássicos como “Mas que nada” e “Chove chuva”. Daí por diante, emplacou

diversos sucessos tocados até hoje como “Cadê Teresa”, “País Tropical”, “Que pena”, “Charles Anjo 45”, “Fio Maravilha”, “Taj Mahal”, “Iwe Brussel”, “A Banda do Zé Pretinho”, “Minha Menina”, “Mulher Brasileira”, dentre outros quem cabem aqui. Envolveu-se rapidamente com os tropicalistas, inclusive tendo “Minha Menina” gravado pelos “Mutantes”. Apesar de alguns anos em obscuridade, voltou a brilhar na virada da década de 80 para 90 com o samba-funk “W/Brasil”. Nos últimos tempos, gravou em parceria com Mano Brown (Racionais) a canção “Umbabarauma”, que atingiu relativo sucesso.

Outros Músicos: Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, João Donato, Baden Powell, Johnny Alf, Nara Leão, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Antônio Adolfo, Francis Hime, Sidney Miller, Ivan Lins, Luiz Gonzaga Junior, Beth Carvalho, Dori Caymmi, Nana Caymmi, Pery Ribeiro, Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Clara Nunes, Maria Bethânia e os conjuntos MPB4, Os Cariocas e Quarteto em Cy.

3.2 CAPÍTULO REESCRITO

Bossa Nova, MPB e a Canção de Protesto*

(1958 – 1968)

Contexto Social

A **zona sul carioca**, alimentada pela euforia pós-guerra, deliciava-se em reproduzir a cultura americana nos bairros luxuosos de Copacabana, Ipanema, Leblon, etc. O divórcio da música popular atingiria seu máximo nos **sambas-canções abolerados** – ao ponto de alguns chamarem de sambolero –, nos meados de 50, quando a internacionalização das canções esconderia a batucada oriunda das camadas populares para dar acento às interpretações excessivamente dramáticas e sentimentais das orquestras que acompanhavam os cantores. O violão, símbolo da música popular urbana, nem era mais ouvido nos fonogramas, pois o brilho deveria estar na voz empossada dos intérpretes, ao estilo operístico do

bel canto italiano, e nas letras ultrarromânticas. Tais aspectos só afastavam mais as composições da coloquialidade original dos primeiros sambistas, que eram limitados a ganharem espaços somente nos dias de carnaval, quando era possível acontecer a sonhada “inversão de classes”.

Após o suicídio de Vargas, em 1954, o Golpe Preventivo do general Henrique Lott terminaria por consagrar a eleição do mineiro Juscelino Kubitschek, inserindo seu plano de metas a fim de modernizar o Brasil e colocá-lo em posição para que se pudesse competir com os demais países desenvolvidos. Do nacionalismo para o desenvolvimentismo, com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira, o governo de **Juscelino Kubitschek** saudava o futuro brasileiro investindo na propaganda dos “50 anos em 5”, o que o fez alcançar o índice de crescimento industrial exorbitante de quase 80%. Contudo, parte dessa ascensão estava na facilitação com que o governo cedia para as empresas estrangeiras adentrarem no mercado nacional. Um exemplo relevante se encontra no setor automobilístico, com a concentração da General Motors, da Ford e da Volkswagen na zona do ABC paulista. Assim, essa aproximação do mercado interno ao externo seria sentido na própria música também.²

A expectativa de um Brasil moderno e cosmopolita atraiu a presença mais intensa de turistas estrangeiros que, frequentando a zona sul carioca por ser mais elitizada, exigiu dos músicos um tipo de música a gosto internacional, fazendo com que os artistas avizinhassem seu estilo do cool jazz e do bebop, gêneros em alta nas noites americanas. Não se podia manter a formação nacional do choro e do samba, com violão, cavaquinho, pandeiro e flauta; agora, era necessária também a presença da bateria, do contrabaixo, do saxofone ou do trompete. Os artistas, tendo por base o samba, aprendiam a técnica do jazz americano quase que por necessidade, fundindo naturalmente elementos que formariam uma **nova estética**: mais suave, aumentando o número de sincopas (o deslocamento da acentuação da batida da parte forte para a parte fraca), no qual o cantor fazia com que sua voz se integrasse ao som do próprio violão, sem arroubos ou contrastes, criando a sensação que estaria cantando baixinho, na coloquialidade de como se fala, só que dentro da própria música.

² Para contextualização histórica do período, consulte as seguintes obras: *História concisa do Brasil*, de Boris Fausto, e *Brasil: uma história*, de Eduardo Bueno.

As **letras** sofreriam também alterações: uma visão mais positiva triunfaria sobre o melodrama das canções de “fossa”; do “Ninguém me ama/ Ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor”, cantado por Nora Ney, escutaríamos o “Eu sei que vou te amar/ Por toda minha vida eu vou te amar”. Era uma forma mais íntima e lírica de se compor, como se a performance estivesse quase que restrita a um banquinho e um violão dentro de um quarto pequeno, e as letras se encarregassem de revelar um universo de sentimentos tenros, cenas ingênuas e paisagens naturais.

O historiador José Ramos Tinhorão lembra que grupos de jovens classe-média, com mais acesso aos ritmos importados, passaram a promover encontros para realizar aquilo que chamariam de **samba sessions**, termo emprestado das famosas “*jam sessions*”, no qual os jazzistas se reuniam para fazerem improvisos musicais sem qualquer preparação ou planejamento após os números principais (“jam” refere-se a *Jazz After Midnight*, que significa, em tradução livre, “jazz após à meia noite”). Neste sentido, os *samba sessions* caracterizavam-se como encontros entre os jovens músicos classe-média que tocavam “samba em estilo de jazz, com liberdade de improvisação e sem preocupação de tempo” (TINHORÃO, 2010, p.328).

No ano de 1956, o poeta Vinícius de Moraes procurava um músico para ajudá-lo a compor a trilha sonora de sua peça *Orfeu da Conceição*, cujo enredo centrava-se no mito grego transferido para dentro de uma favela carioca. Após receber a recusa de Vadico, famoso parceiro de Noel Rosa, foi-lhe sugerido encontrar-se com um jovem pianista que tocava na boemia noturna: Antônio Carlos Jobim, o Tom. Essa **parceria entre Vinícius e Tom** resultou em um LP que registraria as canções da trilha sonora, contando com músicas como “Lamento no morro” e “Se todos fossem iguais a você”. Contudo, seria em 1958 que Tom Jobim, incentivado pela aula de violão que lecionava a Nilza, menina criada pela sua mãe, comporia uma melodia numa estrutura de chorinho tradicional, dividida em três partes. Agradando-lhe as notas, levou a Vinícius, que confessou ter dificuldade em encontrar uma letra ideal para aquela melodia que julgou extremamente original. Em depoimento, Vinícius relata sua felicidade após mais de vinte tentativas e atenta para o surgimento de um fenômeno novo:

Fiquei tão contente que cheguei a dar um berro de alegria, para susto de minhas duas filhinhas. Cantei e recantei o samba prestando atenção a cada detalhe, a cor das palavras em correspondência à música, à acentuação das tônicas, aos problemas de respiração dentro dos versos, a tudo. Queria, depois dos sambas do Orfeu, apresentar a meu parceiro uma letra digna da sua nova música, pois eu a sentia nova, caminhando numa direção a que não saberia dar nome mas cujo nome estava implícito na criação. Era realmente a bossa nova que nascia, a pedir apenas na sua interpretação, a divisão que João Gilberto descobriria logo depois. (Trecho extraído da obra Antônio Carlos Jobim: uma biografia, de Sérgio Cabral)

A canção recebeu o nome de “**Chega de saudade**” e foi gravada para o disco *Canção do Amor Demais*, lançado em abril de **1958**. Contudo, a interpretação de Elizete Cardoso não foi suficiente para estabelecer uma quebra de paradigma com o samba-canção que vinha se fazendo. Na verdade, foi o violonista do disco, um baiano de Juazeiro chamado João Gilberto, que criaria e consagraria uma nova batida, totalmente original. Ao ser convidado pelo próprio Tom Jobim para gravarem um disco, João Gilberto imprimiu seu tipo híbrido de samba com jazz, transformando em novo símbolo da juventude classe média o que mais tarde se chamaria de samba de **bossa nova**. Seu marco estaria na gravação de “Chega de saudade”, em 1959, lançado em disco junto com “Bim Bom”, de autoria própria.

A **origem do nome “bossa nova”** é curiosa: o termo “bossa” já era utilizado para designar alguém com talento (“fulano tem bossa para arte”). Contudo, a expressão “Bossa Nova” seria vinculada a nova maneira de tocar devido a um acontecimento fortuito: em 1959, o grupo da zona sul carioca realizaria um espetáculo e, chegando ao local, deparou-se com um cartaz que os anunciava assim: “Hoje, Silvinha Telles e um grupo Bossa Nova”. Roberto Menescal, em depoimento, conta, com uma dose de humor, que convocou o próprio grupo para tocar dizendo: “Vamos lá, Bossa Nova! Vamos subir e fazer o show!”.³

À medida que as **tensões políticas** aumentavam com o despontar da década de 60, alguns músicos mais jovens e engajados da **Bossa Nova começaram a perceber que sua estética não dava conta das perspectivas sociais** que pareciam necessárias. Após a renúncia de Jânio Quadros, antes mesmo de completar sete meses de presidência do Brasil, foi preciso que o governador gaúcho Leonel Brizola assegurasse a legalidade da constituição para que os militares,

³ Esse episódio é apresentado por Roberto Menescal no documentário *Coisa mais linda*, com direção de Paulo Thiago.

influenciados pelos Estados Unidos, não promovessem um golpe contra a posse do vice-presidente João Goulart. No entanto, o medo de um governo comunista no poder trouxe a polarização brasileira entre direita e esquerda, e a melodia tranquila e as letras sobre “o amor, o sorriso e a flor” não conseguiam traduzir esse novo momento. O jovem Carlinhos Lyra comporia “Influência do Jazz”, em 1962, revelando certo desassossego em relação à interferência massiva do gênero americano sobre a música brasileira, notificando a perda da identidade nacional mais popular: “Pobre samba meu/ Foi se misturando, se modernizando e se perdeu”. Ele mesmo relata suas primeiras intenções de engajamento em meio artístico:

Quando o Centro Popular de Cultura da UNE começou a se desenvolver, havia evidentemente um engajamento político da minha parte e da parte dos outros participantes. Aquilo deu uma reviravolta grande na cabeça das pessoas não somente de forma política, mas também cultural. A minha presença no CPC fez com que a minha cabeça musical mudasse. Eu já estava preocupado em fazer música do tipo da Marcha da quarta-feira de cinzas e não só em criar canções como Você e eu e Coisa mais linda. (Trecho extraído da obra Songbook de Carlos Lyra, de Almir Chediak)

Neste instante, jovens intelectuais universitários do Rio de Janeiro intensificaram seus trabalhos pela União Nacional dos Estudantes (UNE) para formarem um **Centro Popular de Cultura (CPC)**, em 1961, com objetivo de criar e de divulgar uma arte revolucionária ligada ao povo. Assim escreve a equipe de Redação do CPC:

A tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira levou-os a criar o Centro Popular de Cultura. Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo. (Relatório do Centro Popular de Cultura da Equipe de Redação do CPC)

A estreia artística do CPC se deu com o lançamento do compacto *O Povo Canta*, com canções de diversos artistas, incluindo o próprio Carlinhos Lyra. Na apresentação do disco, podia-se ler palavras que reforçavam o projeto de conscientização. Em 1962, o fundador do grupo e sociólogo Carlos Estevam redigiria o “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”. O manifesto elucidava o projeto coletivo de artistas de diversas áreas – literatura, cinema, teatro, etc. – no

qual, conscientes da consciência ingênua do povo, cuja arte era puramente para atender suas “necessidades lúdicas e de ornamentos”, pretendiam investir em uma cultura pedagógica que instrísse este mesmo povo a se engajar socialmente, tirando-o da condição alienada e submissa da qual estava submetido.

Para ilustrar a **produção deste início de década de 1960**, os artistas ligados à CPC publicaram diversas obras colocando em prática a intenção prometida. No teatro, as peças com destaque ficam para *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, junto com *Eles não usam black-tie*, de Gianfresco Guarnieiri, e ainda *A vez da recusa*, de Carlos Estevam. O filme *Cinco vezes favela*, produzido por cinco diretores diferentes, como Cacá Diegues, Joaquim de Pedro Andrade, entre outros, fazia sucesso entre os jovens na cinematografia nacional. A antologia *Violão de Rua*, com participação de uma série de escritores, incluindo Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes e Affonso Romano Sant’anna, aproximaria a poesia da luta popular. Também Antônio Callado emocionaria seus leitores com o romance *Quarup*, de 67. A atmosfera de engajamento era tanta que Caetano Veloso, em sua estadia no Rio de Janeiro em 65, não compreendia como Augusto Boal montara um espetáculo chamado *Arena Canta Bahia* sem sequer uma música de Dorival Caymmi. É que o sensualismo e a doçura de canções como “O Mar” ou “Eu Vou pra Maracangalha” não compartilhavam o estilo rudimentar e agressivo das canções de protesto nordestinas, simbolizadas por “Carcará”, sucesso no espetáculo *Opinião*.

Nesse contexto, a potencialização do capitalismo industrial das grandes cidades provocava um enorme êxodo rural, trazendo aos centros urbanos milhares de migrantes condenados a salários baixíssimos devido ao excesso de procura. E foi nesse momento, na qual o abismo entre as classes dominantes e a massa proletária disfarçava-se no otimismo desenvolvimentista, que houve um enorme **choque de realidades**: a Bossa Nova, com seu estilo sincopado à base de notas dissonantes, não obtinha a compreensão do chamado samba *tradicional*. Suas linguagens musicais eram diferentes e, como a pretensão era dos intelectuais em criar uma arte didática, a mudança teria que partir deles.

Dessa maneira, **os artistas representantes das camadas mais elevadas resolveram abandonar, até certo ponto, a experiência da Bossa Nova e passar a procurar um resultado musical mais diretamente ligado a realidade da**

própria classe. Logo, a segunda geração da bossa nova, formada pelos jovens Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, entre outros, conseguiram alcançar nos chamados **Festivais** um tipo de **música mais próxima das origens da música brasileira**, mais crítica e interventiva, fugindo das síncopes jazzísticas e resgatando o rudimento do violão, como em “Arrastão” (Edu Lobo & Vinícius de Moraes), “Disparada” (Geraldo Vandré & Theo de Barros) e “A Banda” (Chico Buarque). Concomitantemente, o despontar da Jovem Guarda, 1965, liderada por Roberto e Erasmo Carlos, irritou os intelectuais engajados que viam no gênero pura assimilação da estética do *rock and roll* norte-americano, ou seja, tudo que a esquerda entendia como alienação e rejeitava. Como consequência, no dia 17 de julho de 1967, uma passeata, coordenada pelos apresentadores do programa televisivo “Frente Única da MPB”, antigo “O Fino da Bossa”, saiu às ruas com cartazes escritos “defender o que é nosso”. O alvo de ataque era metaforizado na presença da guitarra elétrica, símbolo do imperialismo *yankee*. O dramaturgo Chico de Assis relatou para o documentário *Uma noite em 67* seu posicionamento diante do acontecimento:

Eu participei de uma passeata contra a guitarra elétrica ao lado de Gilberto Gil. Gil aqui e eu aqui: 'Fora as guitarras! Fora as guitarras!' A gente não queria a guitarra elétrica. Eu sabia bem porque eu não queria. Eu sabia que o som da guitarra elétrica, atrás dele tinha um monte de lixo de rock americano pronto pra desembarcar no Brasil. Não era um Zappa não. Nem um Zeppelin. Era outra coisa.

Em outubro do mesmo ano, Caetano e Gil subiram ao palco do Festival da TV Record tocando respectivamente as canções “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” acompanhados de bandas de *rock and roll*, gerando uma enorme confusão nos expectadores, que se dividiram entre gritos e aplausos. Contudo, o momento mais polêmico foi quando Sérgio Ricardo, após ser vaiado por tocar “Beto Bom de Bola”, música que o público julgava não ser qualificada para estar na final, irritou-se profundamente, estourando o violão no palco e jogando contra a plateia.

Nem Chico Buarque e Tom Jobim escaparam do motejo: quando saíram vencedores do III Festival da Canção com “Sabiá” em 1968, o público foi incapaz de perceber a refinada melodia que se escondia por trás de uma letra anunciando o exílio de Chico para a Itália, aos moldes do poema de Gonçalves Dias (“minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá...”). É que todos queriam que “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, canção de conduta política mais explícita,

saísse a vencedora. Como estopim da polarização política na música popular brasileira, Caetano Veloso, ao subir para interpretar a revolucionária “É proibido proibir”, foi vaiado massivamente, suspendendo o canto para iniciar um discurso teórico a fim de criticar todo “policiamento” que os jovens da chamada “esquerda nacionalista” estavam fazendo no âmbito artístico:

*Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. (...) Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. (...) O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. (...) O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (...)*⁴

Embora se traçasse duas vertentes da esquerda, uma de tendência nacionalista e outra cosmopolita (que iria compor, na sequência, o Tropicalismo), muitas canções passaram a ser **dedicadas ao “dia que virá”**, colocando esperança no futuro em contraste com a presente ditadura. A introdução de “Apesar de Você”, na qual Chico repete a frase “amanhã vai ser outro dia”, chegou a virar faixa em passeatas públicas. Outras canções, ainda mais implícitas, trariam mensagens até “subliminares” contra a opressão e a censura vigentes no país, daí podendo destacar “Opinião” (Zé Kéti), “Cálice” (Chico Buarque e Gilberto Gil), “Ponteio” (Edu Lobo e Capinam), entre outras. Tais manifestações soaram com uma cutucada à ditadura militar imposta desde 64, e, principalmente a partir do estabelecimento do AI-5, em 68, quando a censura tornou-se insuportável, os líderes dessa geração seriam mandados para o **exílio em outros países** ou mesmo se exilariam com medo das consequências.

⁴ Transcrição do discurso de Caetano Veloso encontrado em https://www.youtube.com/watch?v=4xEz2uva_ZE, consultado em 03/07/2017

Músicos da Bossa Nova⁵

João Gilberto → Nascido em 1931 em Juazeiro, na Bahia, João Gilberto Prado Pereira de Oliveira envolvia-se com música desde a infância, tocando com bandas escolares e formando grupos vocálicos com colegas. Foi favorecido pelo incentivo do pai, músico amador, que lhe deu um violão aos 14 anos de idade. Depois de arriscar-se no âmbito da música pelo nordeste, teve de mudar-se para o Rio de Janeiro para iniciar sua carreira oficial, cantando no conjunto Garotos de Lua, em 1950. Porém, sua indisciplina com horários e compromissos fez não só sair da banda como perder todos os empregos que arranjava para se sustentar. Nem a gravação do seu primeiro disco, imitando claramente o estilo empossado de Orlando Silva, rendeu-lhe sucesso, visto que a época já pedia um canto mais moderno, como o de Dick Farney ou Lúcio Alves. A gravação de sua primeira composição, “Você esteve com meu bem”, em parceria com Russo do Pandeiro, na voz da então namorada Marisa Gata Manhosa, também não lhe proporcionou bons frutos. Vivia, então, na boemia, gravando jingles, pulando de estado em estado, adquirindo novas amizades. Numa dessas viagens, parou em Porto Alegre, a convite do amigo Luís Telles. Na companhia do professor e musicólogo Armando Albuquerque, e do arranjador Radamés Gnattali, João avançou profundamente em harmonia e teoria musical. Neste período de 55 e 56, tomou uma decisão inusitada: mudou-se para Diamantina (MG), na companhia da irmã, trancando-se no quarto e tocando violão dia e noite. Aos poucos, foi desenvolvendo um novo jeito de tocar violão, ao mesmo em que diminui o vibrato da voz para flexibilizar o canto. Sete meses depois, volta para o berço da família em Juazeiro, onde compõe “Bim-bom”. Com uma nova canção com uma nova batida, partiu para o Rio de Janeiro, em 1957, para expor às gravadoras seu modo de tocar e cantar, que consagraria a identidade da Bossa Nova, ao ponto de Tom Jobim afirmar: “Não fosse João Gilberto, a bossa nova jamais teria existido.”



⁵Para escrever as biografias, além dos sites oficiais dos artistas, consultei Uma história da música popular brasileira, de Jairo Severiano, Songbook de Tom Jobim, de Almir Chediak, o filme *Vinícius*, de Miguel Faria Jr., o site www.carloslyra.com.br, *História de Canções – Chico Buarque*, de Wagner Homem, *Noites Tropicais*, de Nelson Motta, e a entrevista de Geraldo Vandré concedida a Globo News, no site <https://www.youtube.com/watch?v=OpUcFX2qVFA&t=108s>, consultado em 03/07/2017.

Aliás, Tom o conheceu depois que João já circulava entre as rodas de violão dos jovens cariocas da zona sul, mas percebeu que havia no seu violão algo diferente, e, assim, propôs gravarem a canção “Chega de Saudade”, que tinha criado junto com Vinícius de Moraes. Revisitando sambistas da velha guarda, João Gilberto deu nova roupagem com sua batida moderna. Também foi o grande intérprete da produção que se fazia na época, como “O Barquinho”, “Samba de uma nota só”, “O pato”. Com o sucesso e o interesse pela música americana, foi morar nos Estados Unidos logo no início da década de 60, onde fez parceria com o saxofonista Stan Getz. Ambos lançariam, em 63, o álbum que se tornaria *best-seller*, rendendo vários Grammys. Ainda atuando esporadicamente, João Gilberto é motivo de curiosidade e expectativa: os preços das apresentações assumem valores exorbitantes.

Vinícius de Moraes → o nome original, Marcus Vinitius da Cruz de Mello Moraes, veio dos conhecimentos do pai, Clodoaldo, doutor em latim. Nascido no dia 19 de Outubro de 1913 no bairro da Gávea, Vinícius rejeitaria, mais tarde, tal pomposidade para assumir o nome como é conhecido. Sendo eleito o filho para ter melhor estudo, completou o ginásio no colégio Santo Inácio, de linha jesuítica, seguindo depois para a Faculdade de Direito. Com intuição musical desde que cantava com o coral da igreja, compôs algumas letras para os irmãos Haroldo, Osvaldo e Paulo Tapajós, daí surgindo sua primeira canção, “Loura ou Morena”, antes ainda dos vinte anos. Passou a dedicar-se a intensa atividade literária, abandonando a vida musical momentaneamente. A publicação de três bons livros de poemas foi coroada com uma bolsa do Conselho Britânico para estudar em Oxford, chegando a trabalhar na BBC de Londres. Por causa da Segunda Guerra Mundial, teve de retornar ao Brasil, ingressando na carreira diplomática e jornalística, podendo destacar suas críticas de cinema, verdadeira paixão do poeta. Em 53, foi a Paris exercer funções da embaixada. Lá, motivado pelo produtor russo Sacha Gordine, Vinícius transforma sua peça *Orfeu da Conceição* em filme, cujo tema é a transposição do mito grego para a favela carioca. Com o filme quase pronto, ainda era preciso alguém para musicá-lo. E foi num boteco carioca, palco predileto de Vinícius, que o poeta encontrou um sujeito magro e desajeitado tocando piano. Era Antônio Carlos Jobim. A parceria rendeu não só a trilha-sonora do filme, como 46 composições ao longo de



suas carreiras, destacando clássicos como “A Felicidade”, “Eu sei que vou te amar”, “Insensatez” e “Garota de Ipanema”, a segunda música mais tocada da história, segundo a editora do grupo Universal (perdendo apenas para “Yesterday”, dos Beatles). Segundo a crônica de Nelson Rodrigues, das suas primeiras confissões do *O óbvio ululante*, “Vinícius é o mais coletivo dos seres. Está sempre em bando. Quando o vejo sozinho tenho vontade de pluralizá-lo, perguntando: -‘Como vão vocês?’”. É que Vinícius partilhou suas letras com outros tantos melodistas, como o violonista Baden Powell. Daí nasceriam seus chamados afrossambas, como “Canto de Ossanha”, “Berimbau” e “Samba de Bênção”. Da parceria com Carlinhos Lyra, teríamos a crítica “Marcha de quarta-feira de cinzas”. Mas seu último grande parceiro seria o jovem paulista Toquinho (Antônio Pecci Filho). Das suas viagens pelo Brasil e por fora, aventurando-se em noites de uísque e violão, nasceriam dois clássicos: “Tarde em Itapuã” e “Regra Três”. Suas diversas parcerias não foram só musicais, mas também amorosas: casando-se nove vezes, fez jus a chave de ouro do “Soneto da Fidelidade”: “que não seja imortal, posto que é chama/ mas que seja infinito enquanto dure”. Estava casado com Gilda, moça quarenta anos mais nova, quando começou a sentir-se mal dentro da banheira, na manhã de 9 de julho de 1980 em sua casa na Gávea. Há dias, já não era o mesmo Vinícius, agitador e ativo, preferindo longos descansos em casa. Morreu em seguida por problemas circulatórios, e assim mostrava que os versos do seu poema “A Morte” não eram mentira: “Chega impresentida/ Nunca inesperada/ Ela que é na vida/ A grande esperada”. Em 2010, o presidente da república em exercício, Luiz Inácio Lula da Silva, fez uma promoção póstuma a Vinícius, tornando-o embaixador, máximo da carreira diplomática, visto que o poeta não conseguiu ir adiante na sua trajetória no Itamaraty por cassação do AI-5.

Tom Jobim → Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim nasceu em 25 de janeiro de 1927 no bairro da Tijuca. De classe média, criou-se em Ipanema e Copacabana, frequentando bons colégios. Revelou sua vocação musical com 13 anos, quando a família recebeu um piano em casa. Seu professor era o alemão Joachim Koellreuter, um fugitivo da guerra que viveu o resto da sua vida no Brasil. Entrou para Arquitetura por influência de amigos, mas logo abandonou. Entrou



para a música erudita, sendo lecionado por grandes professores. Contudo, depois de casar com Teresa Otero Hermann, namorada de infância, teve seu primeiro filho em 1950, o que o obrigou a tocar nas noites cariocas. Na sequência, conseguiu emprego como arranjador da Continental e, depois, da Odeon. Destes anos, entre 52 e 56, são suas primeiras composições, destacando “Tereza da praia”, em parceria com Billy Blanco, que fez relativo sucesso na voz de Dick Farney e Lúcio Alves, cantores que já vinham trazendo um feitiço mais moderno para a canção. Neste mesmo 56, Vinícius de Moraes, influenciado por amigos, convidou-o para compor a trilha, ao lado de Luiz Bonfá, de seu filme que estava por sair. Tom, com problemas financeiros, ainda perguntou se envolveria dinheiro no projeto. A partir de *Orfeu*, das quais músicas como “Se Todos Fossem Iguais a Você” e “Lamento no Morro” ganharam atenção das pessoas, Tom começou a compor grandes sucessos na parceria do poeta, o que não ofuscou suas composições solos, como “Corcovado”. Newton Mendonça, amigo da infância, também foi seu parceiro, dividindo com Tom quinze canções, das quais brilham “Desafinado” e “Samba de uma Nota Só”, consideradas as mais “bossanovistas” de todas. Foi, sem dúvida, o maior criador de melodias do período, e é possível destacar a influência não só da música erudita brasileira, com Villa-Lobos, mas também da música impressionista, salientando os nomes de Debussy e Ravel. Nos anos seguintes, expandiu-se na sua produção: fez composições de teor ecológico (“Águas de Março”, “Wave” e “Matita Perê”), iniciou parceria com Chico Buarque (“Retrato em Branco e Preto”, “Eu te amo” e “Sabiá”), entre outros (Paulo César Pinheiro, Cacaso e Paulo Jobim). A partir 1975, Tom começou a ter problemas de saúde, e, examinado por médicos, descobriu ter sérios danos em seu sistema circulatório, o mesmo que mataria Vinícius mais tarde. Deveria parar com o fumo e diminuir drasticamente a bebida. Contudo, na virada da década de 70 para 80, passou a intensificar seus shows, formando a Banda Nova com conhecidos, familiares e amigos. O enorme prestígio fez ser agraciado como tema do desfile de 1992 da Mangueira. Embora entrasse em uma rotina mais saudável, em 1994, constatou a existência de um tumor maligno na bexiga quando contava 67 anos. Dois dias depois da operação, morreu de um ataque cardíaco, no dia 8 de dezembro de 1994. Receberia, postumamente, uma bela homenagem, quando intelectuais ligados a Tom, como Chico Buarque, Antonio Candido, Oscar Niemeyer, entre outros, conseguiram a nomeação do Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro para Aeroporto Internacional Maestro Antônio Carlos

Jobim, devido a bela canção “Samba do avião”, cuja letra mostra o eu-lírico avistando o Rio pela janelinha do avião: “Minha alma canta/ Vejo o Rio de Janeiro/ Estou morrendo de saudade/ Rio, seu mar, praia sem fim/ Rio, você foi feito pra mim!”.

Carlos Lyra → nascido na zona sul do Rio de Janeiro, em 1936, Carlos Eduardo Lyra Barbosa foi um dos bossanovistas mais ativos na virada da década de 50 para 60, incentivando o resgate das origens brasileiras da música, como na canção “Criticando”, de 1956. Foi um dos fundadores do CPC, vinculando sua obra com a política. Engajado, fez trilhas-sonoras para teatro e cinema comprometido com a causa social. Com o golpe militar de 64, teve que se exilar até 71. Entre suas principais composições, figuram “Maria Ninguém”, “Lobo bobo”, “Minha namorada”, “Ciúme”, “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”, “Se é tarde me perdoa”. Ainda está ativo na cena cultural.

Músicos da MPB e Canção de Protesto

Chico Buarque → filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, Francisco nasceu no Rio de Janeiro em 1944. Viveu sua infância em São Paulo, onde Sérgio assumiu a direção do museu Ipiranga, e na Itália, onde lecionou em universidades. O interesse pela música surgiu também pela convivência do pai com grandes nomes da canção, como o próprio Vinícius de Moraes. De volta ao Brasil, na década de 60, trabalhou com crônicas jornalísticas, mas surpreendeu a todos ao aparecer em uma matéria de jornal: havia furtado um carro com um amigo para curtir a noite. Kursou apenas dois anos Arquitetura, mas abandonou para concentrar-se à música. Aliás, dessa fase universitária é “Tem mais samba”, “Marcha para um dia de sol”, suas primeiras criações com razoável visibilidade. Mesmo com a forte influência da Bossa Nova, principalmente na experiência com o violão, Chico recuperou elementos do samba mais tradicional, pelos discos que o pai ouvia, principalmente de Noel Rosa. Apesar de concorrer já em 65, foi no Festival de 66 que se tornou famoso: sua canção “A banda” foi campeã ao lado de “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros. Contudo, conta o musicólogo Zuza Homem de Mello no seu livro *A Era dos Festivais: Uma Parábola* que a música de Chico teria vencido por sete votos a cinco,

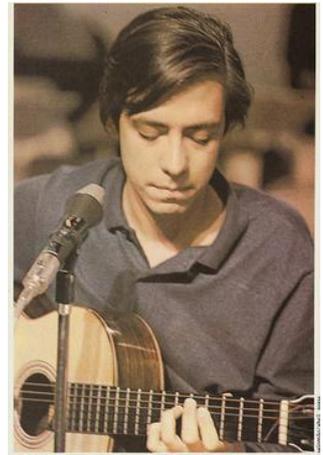


mas ele não aceitou que a canção de Geraldo Vandré não conquistasse o título e pediu para que ambos dividissem a premiação. Dessa fase dos festivais, ainda merecem destaque “A noite dos mascarados”, “Olê, olá”, “Pois é” e “Retrato em Branco e Preto” (ambas com Tom Jobim). O ano de 1966 ainda lhe traria outro desafio: compor a trilha sonora para peça baseada no livro *Morte e Vida Severina*, de poeta João Cabral de Melo Neto, o que foi um enorme sucesso, inclusive resultando em um álbum. A partir daí, Chico começou a ganhar a imagem do bom moço dos olhos verdes, uma espécie de namoradinho do Brasil. Querendo atacar esse peso midiático que deturpava sua figura, compôs “Roda Viva”, na qual dizia: “A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega a roda viva/ E carrega o destino pra lá”. A canção ganharia o terceiro lugar no polêmico Festival de 67, que seria transformado no documentário *Uma noite em 67*, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil em 2010. Em seguida, criaria uma peça homônima dirigida por José Celso Martinez Correa, que traria mais polêmica ainda, resultando em um episódio de espancamento aos atores por um grupo de extrema-direita – episódio mencionado no discurso de Caetano em 68 na canção “É proibido proibir”. Devido ao medo da ditadura, fugiu para a Itália com a esposa Marieta Severo, onde fez apresentações com o amigo Toquinho. Elaborou canções contra o sistema ditatorial, sendo censurado diversas vezes. De volta ao Brasil, acentuou sua produção de caráter social, com o célebre disco *Construção*, de 71. Do seu retorno, sublinham-se as canções “Apesar de Você”, “Construção”, “Cotidiano”, “Deus lhe pague”, “Cálice”, muitas trazendo mensagens subliminares sobre a ditadura. Escreveu, ao lado de Ruy Guerra, a peça musical *Calabar ou Elogio da Traição*, e, com Paulo Pontes, a peça *Gota d’água*. No auge da censura, conseguiu driblá-la afirmando que algumas canções, como “Acorda amor” e “Jorge Maravilha”, eram de um rapaz chamado Julinho da Adelaide, quando, na verdade, era o próprio Chico criando um pseudônimo. Recentemente, tem se envolvido mais diretamente com literatura, escrevendo os romances *Estorvo*, *Budapeste*, *Benjamim*, *Leite Derramado* e *O Irmão Alemão*. Seu último trabalho discográfico é *Chico*, um álbum no qual explora gêneros mais tradicionais, evidenciando um eu-lírico já na velhice.

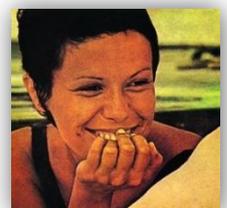
Geraldo Vandré → Geraldo Pedrosa de Araújo Dias nasceu em João Pessoa em 1935. O “Vandré” artístico veio da abreviação do sobrenome do pai, Vandregíselo. Foi um dos ferrenhos atuantes na busca da nacionalização da música,

rivalizando com os tropicalistas e com os músicos da Jovem Guarda. Viveu seus grandes momentos na década de 60, ganhando o festival de 66 com “Disparada” e causando enorme polêmica com o segundo lugar em 68 com “Pra não dizer que não falei de flores”. Neste ano, teve de se exilar, voltando em 73. Tentou retornar com sua obra, porém, segundo próprio autor, a fama de “Che Guevara Cantor” impediu as pessoas de ouvi-lo com ouvidos livres. Em 2010, concedeu uma longa entrevista ao Globo News, trazendo discussões como a ditadura e as rivalidades década de 60.

Edu Lobo → nascido no Rio de Janeiro em 1943, Eduardo de Goes Lobo era filho do compositor Fernando Lobo, sendo, portanto, incentivado à música desde a infância, quando fazia aulas de acordeão. Na adolescência, decidiu se aventurar para o violão, frequentando rodas de jovens músicos bossanovistas, como Dori Caymmi e Marcos Valle, com quem formou um trio para tocar em pequenos festejos. A relação com o nordeste fez compor músicas de teor regionalista, porém com harmonia da bossa nova. Com a ajuda de grandes letristas, foi dono de importantes canções como “Arrastão” (premiada no Festival de 65, com letra de Vinícius de Moraes) e “Ponteio” (premiada em 67 com letra de Capinan). Também dessa fase figuram “Zambi” (com Vinícius), “Canção da Terra” e “Reza” (com Ruy Guerra), “Chegança” (com Oduvaldo Vianna Filho), “Upa Neguinho” (com Gianfresco Guanieri), “Borandá” e “Casa Forte” (sem parceiros). A sofisticação nas harmonias levou Tom Jobim a saudá-lo entusiasmadamente. Mesmo envolvido com a música popular, também dedicava-se a compor trilhas para peças teatrais. Passa, então, uma temporada nos Estados Unidos para aprimorar seu estudo de teoria musical. Aprendendo piano, entrou numa fase muito rebuscada, criticada inclusive pelo amigo Nelson Motta, na qual dizia que a espontaneidade do compositor estava em xeque frente à refinaria. Nos últimos tempos, participou de muitas composições para trilhas sonoras. Mantém uma vida privada, sem se expor muito à mídia.



Elis Regina → gaúcha de nascimento, criada no bairro do IAPI de Porto Alegre, Elis Regina já cantava em programas de rádio pelo menos desde os 11 anos de idade. O programa era “O



Clube do Guri”, da Rádio Farroupilha, destinado ao público infantil. Ganhou, ainda menina, diversas premiações. Quando gravou seu primeiro LP, em 62, foi elogiada pelo produtor Walter Silva como a futura maior cantora do Brasil. Seu êxito definitivo aconteceu em 1965, quando cantou “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, música que saiu vitoriosa. Liderou, junto com Jair Rodrigues, o programa “O Fino da Bossa” de enorme sucesso, mas que, aos poucos, perdeu força para o despontar da “Jovem Guarda”. Extremamente temperamental, acatou a disputa pela audiência promovida pelos editores. Logo, projetou-se como uma das organizadoras da “Passeata contra a Guitarra Elétrica”, em 1967. Os anos 70 foram de sua maior glória: com aprimoramento da técnica vocal, fez excelentes gravações, podendo ser destacado o disco *Elis & Tom*, de 74, considerado um dos maiores discos da história da música popular brasileira. Na sua voz, brilharam composições como “Roda” (Gilberto Gil), “Upa Neguinho” (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri), “Canto de Ossanha” (Baden e Vinícius), “Águas de Março” (Tom Jobim), “Atrás da Porta” (Chico Buarque), “Madalena” (Ivan Lins), “O bêbado e o equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc) e “Como Nossos Pais” (Belchior). Sofrendo de enorme instabilidade emocional, viveu muitas polêmicas e brigas ao longo da vida, tantos com maridos quanto amigos. Em 1982, selecionando as músicas para o próximo disco, morreu em consequência de uma overdose de álcool e cocaína aos breves 36 anos de idade, causando comoção nacional. Seu corpo está enterrado em São Paulo. Em 2005, foi inaugurado o Acervo Elis Regina dentro da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, onde podem ser encontrados fotos, artigos e objetos da cantora. Em 2016, o filme *Elis* foi lançado tendo como intérprete Andreia Horta.

Jorge Ben → Jorge Duílio Lima Meneses nasceu no Rio de Janeiro em 1945. Envolvido com música desde infância, tocava pandeiro e cantava em coros religiosos. Ao ser presenteado com um violão, passou a tocar em festas bossas novas e *rock and rolls*, o que causava estranhamento, visto que os músicos dos dois gêneros não se gostavam. Mas daí mesmo nasceria sua originalidade: marcando a estrutura e a letra com extrema simplicidade, mas selecionando palavras que encaixavam perfeitamente no ritmo do verso, ainda sustentou com uma batida de violão que possuía uma percussão embutida. Após apresentar ao público a canção “Mas que



nada”, conseguiu gravar seu primeiro LP *Samba esquema novo*. A partir de então, emplacou diversos sucessos tocados até hoje como “Cadê Teresa”, “País Tropical”, “Que pena”, “Charles Anjo 45”, “Fio Maravilha”, “Taj Mahal”, “Iwe Brussel”, “A Banda do Zé Pretinho”, “Minha Menina”, “Mulher Brasileira”, dentre outros que nem cabem aqui. Envolveu-se brevemente com os tropicalistas, inclusive tendo “Minha Menina” gravada pelos Mutantes. Apesar de alguns anos em obscuridade, voltou a brilhar na virada da década de 80 para 90 com o samba-funk “W/Brasil”. Nos últimos tempos, gravou em parceria com Mano Brown (Racionais) a canção “Umbabarauma”, que atingiu relativo sucesso.

Outros Músicos: Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, João Donato, Baden Powell, Johnny Alf, Nara Leão, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Antônio Adolfo, Francis Hime, Sidney Miller, Ivan Lins, Luiz Gonzaga Junior, Beth Carvalho, Dori Caymmi, Nana Caymmi, Pery Ribeiro, Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Clara Nunes, Maria Bethânia e os conjuntos MPB4, Os Cariocas e Quarteto em Cy.

ANÁLISE DE CANÇÕES

Samba de uma nota só

(Tom Jobim – Newton Mendonça)

1959

1. Eis aqui este sambinha feito numa nota só
2. Outras notas vão entrar mas a base é uma só
3. Esta outra é consequência do que acabo de dizer
4. Como eu a consequência inevitável de você

5. Quanta gente existe por aí
6. Que fala tanto e não diz nada
7. Ou quase nada
8. Já me utilizei de toda a escala
9. E no final não sobrou nada
10. Não deu em nada

11. E voltei pra minha nota como volto pra você
12. Vou cantar com a minha nota como gosto de você
13. E quem quer todas as notas ré, mi, fá, sol, lá, si, dó
14. Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só

“Samba de uma nota só”, ao lado de “Desafinado” e “Meditação”, é uma das grandes obras-primas da parceria entre Tom Jobim e Newton Mendonça. Nesta canção, há um alinhamento magnífico entre texto/melodia, tal qual estavam fazendo os concretistas na poesia. Acusada de plágio por Paulo Francis, sua introdução de fato lembra “Night and day” de Cole Porter, mas o músico americano não se motivou em acionar os advogados. Composta em 1959, “Samba de uma nota só” teve a primeira gravação com o Conjunto Farroupilha. Foi com João Gilberto, entretanto, que a canção atingiu enorme sucesso ao abrir o disco *O Amor, o Sorriso e a Flor*, em 1960. Outros artistas brasileiros também a gravaram, como Sylvia Telles, Os Cariocas, Baden Powell, inclusive o próprio Tom Jobim para o célebre elepê *The Composer of Desafinado*. No exterior, os nomes de Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie e Count Basie também ajudaram a canção a se popularizar pelo mundo, sendo a segunda música mais executada de Tom até hoje.

A ideia da canção veio de Newton Mendonça ainda em 1953 ao romper seu namoro. Depois de uma noitada regada a muita bebida para afundar as mágoas, dirigiu-se com os amigos para sua casa, sentou-se ao piano e começou a esboçar a música. Guardou a canção durante os anos seguintes, quando decidiu terminá-la em parceria com Tom Jobim, seu amigo desde a adolescência. Contudo, o maestro sempre vacilava dizendo: “Ah! Esse sambinha! Depois a gente vê isso!”. Foi preciso, então, que Newton ameaçasse terminar a canção sozinho para que Tom enfim se interessasse. Composta entre quatro mãos, ambos se envolviam tanto na melodia como na letra, embora Tom ficasse mais ao piano e Newton mais à caneta. Quando a canção finalmente foi finalizada, gravada e atingiu o merecido sucesso, uma fatalidade fez de Tom o único colhedor dos frutos: Newton Mendonça foi vitimado de um fulminante enfarte em 22 de novembro de 1960, quando contava só 33 anos.

Como o próprio nome anuncia, “Samba de uma nota só” é um samba em compasso binário, na qual grande parte da canção segue apenas uma nota. De

certa forma, a complexidade de “Samba de uma nota só” não se evidenciará na quantidade de notas e sim pela sequência de acordes dissonantes que harmonizam essa única nota ao longo da canção. Esse caminho é contrário, por exemplo, ao de “Desafinado” e “Chega de Saudade”, outras grandes composições da Bossa Nova que brilham pela sua variação melódica.

Ao escutá-la, pode-se perceber que, nos dois primeiros versos, a voz do cantor não sai da mesma nota, quando se prepara para mudar o tom já anunciado no segundo verso (“Outras notas vão entrar...”). O aumento da tonalidade é explicado pelo próprio terceiro verso: “Esta outra é consequência do que acabo de dizer”, acentuando sua base metalinguística. E, no quarto verso, retorna para a nota inicial ao mesmo tempo em que introduz na letra a presença de um “você”, um objeto de contemplação amorosa. É como se as únicas duas notas exploradas nesta primeira parte da canção fossem metáforas do enunciador e de sua musa, um sendo a consequência do outro.

O refrão, dos versos 5 ao 10 (“Quanta gente existe por aí...”), então, aparece para dar um nó na cabeça dos ouvintes: a melodia cria uma sequência de diversas notas que compõe a tonalidade da música, num movimento de ascendência e descendência, como se fosse uma espécie de montanha russa, totalmente contrário aos primeiros versos. Portanto, demonstra-se musical e literalmente que, assim como existem pessoas que falam muito e não dizem nada, existem também músicos que colocam notas demais e não conseguem se expressar. O próprio enunciador admite ter feito parte deste grupo de que utilizaram “de toda escala e no final não deu em nada”, o que, com base nos versos seguintes, poderia ser até mesmo uma crítica aos amantes inveterados que buscam o amor em diversas amantes, o que caracteriza o discurso do eu-lírico como conversador, no sentido amoroso, uma celebração da monogamia.

Depois destes voos e mergulhos tonais, volta-se àquela mesma nota inicial, conforme notamos na melodia e na letra: “E voltei pra minha nota como volto pra você” (verso 11). Voltar para a nota é voltar para o ser amado depois de aventurar-se e ver que isto não dará em nada. Assim, é capaz de provar com a mesma nota como gosta dela. Crescendo o tom de novo no terceiro, como já havia feito na primeira estrofe, lança sua mensagem final nos dois últimos versos (v. 13 e 14):

“E quem quer todas as notas ré, mi, fá, sol, lá, si, dó
Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só.”

A canção menciona o nome de todas as notas no terceiro verso para justamente desconstruí-las no quarto, num imperativo de economia musical e amorosa. Curiosamente, esta sugestão ao outro compositor termina com uma ascendência na última palavra/sílaba do verso (“só”).

3.3 TÓPICOS E TABELA DAS TRANSFORMAÇÕES DA REESCRITA

A partir dos novos estudos, debates e reflexões anteriores, um novo capítulo sobre “Bossa Nova e Canção de Protesto” foi escrito, havendo mudanças no que tange os seguintes aspectos:

1) panorama mais completo sobre o movimento, baseando-se também em fenômenos aparentemente fortuitos que foram determinantes para o desenvolvimento da Bossa Nova, da MPB e da Música de Protesto;

2) elucidações de conceitos e fatos históricos, buscando que o leitor consiga se situar historicamente e compreender que o contexto interage inseparavelmente das manifestações culturais;

3) organização de ideias a partir de novas determinações de períodos e de parágrafos para melhor orientação e estruturação das ideias;

4) ilustração das características do movimento através da análise de uma letra selecionada.

5) inserção de referências para que o leitor não só consiga acessar o conteúdo original como sinta-se mais seguro sobre os fatos que está lendo.

6) biografias consultadas em diversas fontes para reunir informações sucintas e relevantes sobre os autores.

Nesse sentido, para melhor observarmos as diferenças entre esses capítulos, construímos o quadro ilustrativo a seguir, o qual, em sua primeira coluna, representa as mudanças consideradas necessárias conforme já explicado acima, sendo numeradas de 1 a 4; em sua segunda e terceira coluna, temos alguns exemplos de

		<p>estava na facilitação com que o governo cedia para as empresas estrangeiras adentrarem no mercado nacional. Um exemplo relevante se encontra no setor automobilístico, com a concentração da General Motors, da Ford e da Volkswagen na zona do ABC paulista. Assim, essa aproximação do mercado interno ao externo seria sentido na própria música também.</p>
<p>1,2,3,4</p>	<p>Com a presença intensa de turistas estrangeiros frequentando a luxuosa zona sul e seus cafés-society brasileiros, um tipo de música de dança mais próxima do gosto internacional passou a ser necessário para agradá-los, fazendo com que os artistas avizinhassem do jazz e do bebop. A formação das bandas geralmente se dava com piano, com violão elétrico, com contrabaixo, com saxofone, com bateria e com pistão. E assim, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, e vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo em que intelectualizavam as letras, o que explica o sucesso do poeta Vinícius de Moraes.</p> <p>Formavam-se, por enquanto, os primeiros elementos de uma nova estética: a música anticontrastante (cool jazz), a integração da voz do cantor à orquestra, melodia não diatônica (com busca de balanço nas desacentuações), e esquematização rítmica em correspondência com os desenhos da própria melodia, o que originava a impressão de birritmia apelidada de violão gago.</p>	<p>A expectativa de um Brasil moderno e cosmopolita atraiu a presença mais intensa de turistas estrangeiros que, frequentando a zona sul carioca por ser mais elitizada, exigiu dos músicos um tipo de música a gosto internacional, fazendo com que os artistas avizinhassem seu estilo do cool jazz e do bebop, gêneros em alta nas noites americanas. Não se podia manter a formação nacional do choro e do samba, com violão, cavaquinho, pandeiro e flauta; agora, era necessária também a presença da bateria, do contrabaixo, do saxofone ou do trompete. Os artistas, tendo por base o samba, aprendiam a técnica do jazz americano quase que por necessidade, fundindo naturalmente elementos que formariam uma nova estética: mais suave, aumentando o número de sincopas (o deslocamento da acentuação da batida da parte forte para a parte fraca), no qual o cantor fazia com que sua voz se integrasse ao som do próprio violão, sem arroubos ou contrastes, criando a sensação que estaria cantando baixinho, na coloquialidade de como se fala, só que dentro da própria música.</p> <p>As letras sofreriam também alterações: uma visão mais positiva triunfaria sobre o melodrama das canções de “fossa”; do “Ninguém me ama/ Ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor”, cantado por Nora Ney, escutaríamos o “Eu sei que vou te amar/ Por toda minha vida eu vou te amar”. Era uma forma mais íntima e lírica de se compor, como se a performance estivesse quase que restrita a um banquinho e um violão dentro de um quarto pequeno, e as letras se encarregassem de revelar um universo de sentimentos tenros, cenas ingênuas e paisagens naturais.</p>

4	<p>A medida que as tensões políticas aumentavam com o despontar da década de 60, a Bossa Nova começou a perceber que não dava conta das perspectivas sociais que pareciam necessárias. A legalidade que colocou João Goulart no poder trouxe a polarização brasileira entre direita e esquerda, e a melodia tranquila e as letras sobre sol-mar-azul não conseguiam traduzir esse novo momento.</p> <p>O primeiro compositor a demonstrar inquietação com isso foi Carlos Lira; suas composições intituladas “Critizando” e “Influência do Jazz” indicavam uma notificação de perda da identidade nacional mais popular.</p>	<p>A medida que as tensões políticas aumentavam com o despontar da década de 60, alguns músicos mais jovens e engajados da Bossa Nova começaram a perceber que sua estética não dava conta das perspectivas sociais que pareciam necessárias. Após a renúncia de Jânio Quadros, antes mesmo de completar sete meses de presidência do Brasil, foi preciso que o governador gaúcho Leonel Brizola assegurasse a legalidade da constituição para que os militares, influenciados pelos Estados Unidos, não promovessem um golpe contra a posse do vice-presidente João Goulart. No entanto, o medo de um governo comunista no poder trouxe a polarização brasileira entre direita e esquerda, e a melodia tranquila e as letras sobre “o amor, o sorriso e a flor” não conseguiam traduzir esse novo momento. O jovem Carlinhos Lyra comporia “Influência do Jazz”, em 1962, revelando certo desassossego em relação à interferência massiva do gênero americano sobre a música brasileira, notificando a perda da identidade nacional mais popular: “Pobre samba meu/ Foi se misturando, se modernizando e se perdeu”. Ele mesmo relata suas primeiras intenções de engajamento em meio artístico:</p> <p><i>Quando o Centro Popular de Cultura da UNE começou a se desenvolver, havia evidentemente um engajamento político da minha parte e da parte dos outros participantes. Aquilo deu uma reviravolta grande na cabeça das pessoas não somente de forma política, mas também cultural. A minha presença no CPC fez com que a minha cabeça musical mudasse. Eu já estava preocupado em fazer música do tipo da Marcha da quarta-feira de cinzas e não só em criar canções como Você e eu e Coisa mais linda. (Trecho extraído da obra Songbook de Carlos Lyra, de Almir Chediak)</i></p>
1 e 2	<p>Músicos da Bossa Nova</p> <p>Músicos da MPB</p>	<p>Músicos da Bossa Nova</p> <p>Músicos da MPB e Canção de Protesto</p>
	<p>Tom Jobim → Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim nasceu em 25 de janeiro de 1927, no bairro da Tijuca. Classe média, criou-se em Ipanema e Copacabana, frequentando bons colégios. Revelou sua vocação musical com 13 anos ao receber em casa um piano velho. Seu professor era Joachim Koellreuter, um fugitivo da guerra. Entrou para Arquitetura, influenciado por um amigo, mas logo abandonou. Entrou para a música erudita, sendo lecionado por Lúcia Branco. Aprofundou seus estudos com Paulo Silva e com Tomás Terán (amigo espanhol de Villa-Lobos). Em 1949,</p>	<p>Tom Jobim → Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim nasceu em 25 de janeiro de 1927 no bairro da Tijuca. De classe média, criou-se em Ipanema e Copacabana, frequentando bons colégios. Revelou sua vocação musical com 13 anos, quando a família recebeu um piano em casa. Seu professor era o alemão Joachim Koellreuter, um fugitivo da guerra que viveu o resto da sua vida no Brasil. Entrou para Arquitetura por influência de amigos, mas logo abandonou. Introduziu-se na música erudita, sendo lecionado por grandes professores. Contudo, depois de casar com Teresa Otero Hermann, namorada de infância, teve seu primeiro filho em 1950, o que o obrigou a tocar nas noites cariocas.</p>

4	<p>casou-se com Teresa Otero Hermann, namorada de infância. O filho nascido em 50 obrigou Tom a trabalhar, embora uma enfermidade (brucelose) o atormentasse. Passou a tocar em casas noturnas, quando o poeta Vinícius de Moraes o descobriu. A partir de "Orfeu", compondo músicas como "Se Todos Fossem Iguais a Você" e "Por Causa de Você", começou a fazer grandes sucessos nos anos de 59 e 60 com "A Felicidade" e "Eu Sei Que Vou Te Amar". Com melodias refinadas, músicos como Villa-Lobos e Claude Debussy foram fortes influências. Sozinho também compôs belas canções, como "Corcovado". Newton Mendonça também foi seu grande parceiro, dividindo com Tom 15 canções, das quais brilham "Desafinado" e "Samba de uma Nota Só". Infelizmente, Newton morreu muito cedo vítima de um enfarte, em 1960, com 33 anos. Consolidada a Bossa Nova, foi para os Estados Unidos, onde gravou discos, mas sentiu falta da pátria. Sua música foi bem aceita, por causa do Jazz. Suas canções só foram superadas em execução pelos Beatles. Regressou em julho de 1963. No período de 63 a 94, expandiu-se musicalmente: fez as composições ecológicas ("Águas de Março" e "Matita Perê"), fez parceria com Chico Buarque ("Retrato em Branco e Preto", "Eu te amo" e "Sabiá"), entre outros (Paulo César Pinheiro, Cacaso e Paulo Jobim). A partir 1975, Tom começou a ter problemas de saúde e, examinado por médicos, descobriu ter sérias deteriorações em seu sistema circulatório. Deveria parar com o fumo e diminuir drasticamente a bebida. Depois do casamento com Ana Beatriz Lontra por essa época, passou a intensificar seus shows, formando uma banda com conhecidos, familiares e amigos, a Banda Nova. Com enorme sucesso, chegou a cantar com Frank Sinatra a faixa "Fly Me to the Moon", de Bart Howard. Contudo, em 1994, constatou a existência de um tumor maligno na bexiga. Dois dias depois da operação, morreu de um ataque cardíaco, provocado por uma embolia pulmonar no dia 8 de dezembro de 94.</p>	<p>Na sequência, conseguiu emprego como arranjador da Continental e, depois, da Odeon. Destes anos, entre 52 e 56, são suas primeiras composições, destacando "Tereza da praia", em parceria com Billy Blanco, que fez relativo sucesso na voz de Dick Farney e Lúcio Alves, cantores que já vinham trazendo um feitiço mais moderno para a canção. Neste mesmo 56, Vinícius de Moraes, influenciado por amigos, convidou-o para compor a trilha, ao lado de Luiz Bonfá, de seu filme que estava por sair. Tom, com problemas financeiros, ainda perguntou se envolveria dinheiro no projeto. A partir de <i>Orfeu</i>, das quais músicas como "Se Todos Fossem Iguais a Você" e "Lamento no Morro" ganharam atenção das pessoas, Tom começou a compor grandes sucessos na parceria do poeta, o que não ofuscou suas composições solas, como "Corcovado". Newton Mendonça, amigo da infância, também foi seu parceiro, dividindo com Tom quinze canções, das quais brilham "Desafinado" e "Samba de uma Nota Só", consideradas as mais "bossanovistas" de todas. Foi, sem dúvida, o maior criador de melodias do período, e é possível destacar a influência não só da música erudita brasileira, com Villa-Lobos, mas também da música impressionista, salientando os nomes de Debussy e Ravel. Nos anos seguintes, expandiu-se na sua produção: fez composições de teor ecológico ("Águas de Março", "Wave" e "Matita Perê"), iniciou parceria com Chico Buarque ("Retrato em Branco e Preto", "Eu te amo" e "Sabiá"), entre outros (Paulo César Pinheiro, Cacaso e Paulo Jobim). A partir 1975, Tom começou a ter problemas de saúde, e, examinado por médicos, descobriu ter sérios danos em seu sistema circulatório, o mesmo que mataria Vinícius mais tarde. Deveria parar com o fumo e diminuir drasticamente a bebida. Contudo, na virada da década de 70 para 80, passou a intensificar seus shows, formando a Banda Nova com conhecidos, familiares e amigos. O enorme prestígio fez ser agraciado como tema do desfile de 1992 da Mangueira. Embora entrasse em uma rotina mais saudável, em 1994, constatou a existência de um tumor maligno na bexiga quando contava 67 anos. Dois dias depois da operação, morreu de um ataque cardíaco, no dia 8 de dezembro de 1994. Receberia, postumamente, uma bela homenagem, quando intelectuais ligados a Tom, como Chico Buarque, Antonio Candido, Oscar Niemeyer, entre outros, conseguiram a nomeação do Aeroporto</p>
---	---	---

		<p>Internacional do Rio de Janeiro para Aeroporto Internacional Maestro Antônio Carlos Jobim, devido a bela canção “Samba do avião”, cuja letra mostra o eu-lírico avistando o Rio pela janelinha do avião: “Minha alma canta/ Vejo o Rio de Janeiro/ Estou morrendo de saudade/ Rio, seu mar, praia sem fim/ Rio, você foi feito pra mim!”.</p>
4		<p style="text-align: center;">ANÁLISE DE CANÇÕES</p> <p style="text-align: center;">Samba de uma nota só (Tom Jobim – Newton Mendonça) 1959</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Eis aqui este sambinha feito numa nota só 2. Outras notas vão entrar mas a base é uma só 3. Esta outra é consequência do que acabo de dizer 4. Como eu a consequência inevitável de você 5. Quanta gente existe por aí 6. Que fala tanto e não diz nada 7. Ou quase nada 8. Já me utilizei de toda a escala 9. E no final não sobrou nada 10. Não deu em nada 11. E voltei pra minha nota como volto pra você 12. Vou cantar com a minha nota como gosto de você 13. E quem quer todas as notas ré, mi, fá, sol, lá, si, dó 14. Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só <p>“Samba de uma nota só”, ao lado de “Desafinado” e “Meditação”, é uma das grandes obras-primas da parceria entre Tom Jobim e Newton Mendonça. Nesta canção, há um alinhamento magnífico entre texto/melodia, tal qual estavam fazendo os concretistas na poesia. Acusada de plágio por Paulo Francis, sua introdução de fato lembra “Night and day” de Cole Porter, mas o músico americano não se motivou a acionar os advogados. Composta em 1959, “Samba de uma nota só” teve a primeira gravação com o Conjunto Farroupilha.</p>

3.4 ANÁLISE DAS TRANSFORMAÇÕES DO CAPÍTULO

A intenção dos três primeiros parágrafos era justamente fazer uma introdução histórico-cultural para o leitor ter um alicerce e seguir o andamento da leitura. No entanto, a partir da releitura crítica, senti alguns problemas que me pareceram ser reparados razoavelmente. O primeiro era que se falava em “samba-canção” e “bolero”, gêneros de sucesso anteriores à Bossa Nova, mas não havia uma retomada de suas características para que se pudesse fazer um contraponto com a nova forma de fazer música que a Bossa Nova propunha. Deixei, então, para o primeiro parágrafo, a tarefa de retornar à atmosfera da virada dos anos 40 para os 50, não só comentando a “internacionalização da música no período pós-guerra”, mas também revelando como tal internacionalização moldava a música popular brasileira, com ênfase na orquestração, nos exageros vocálicos ao estilo *bel canto* italiano, etc. Efetuada a retomada do gênero precedente, o segundo parágrafo pode se preocupar mais em clarificar a política nova de Juscelino Kubitschek, acentuando na abertura desenvolvimentista para o mercado externo, preparando o leitor para compreender como a Bossa Nova recebeu influências do jazz americano e suas variáveis. Esta explicação me parece que coloca o leitor numa posição confortável para assimilar melhor o terceiro parágrafo, que é finalmente o encontro entre o turista que vê o Brasil como um país cosmopolita e o músico sambista que agora deve atender às demandas de um gosto estrangeiro.

Dessa introdução que se conclui na interação entre a música estrangeira com a nacional, abri um parágrafo para enumerar, de forma breve, as características da Bossa Nova, originadas desse contato exterior com a tradição da música popular brasileira. Tais características tentam abranger o máximo de quesitos, como harmonia, melodia, acentuação, batida, performance, letra. Neste ponto, haverá, sem dúvida, maior dificuldade para o leitor leigo compreender alguns conceitos. Isto ocorre, porque não há uma explicação clara, por exemplo, sobre o conceito da “síncope” no livro. Embora existam materiais que possuem bons esclarecimentos, é difícil para um estudante sem compreensão de música entender por palavras. Mesmo assim, poderia ser colocada a definição como suporte para que o professor faça uma mediação com os alunos e, enfim, eles consigam compreender juntos o conceito.

Se antes já haviam sido relatadas as sessões dos jovens tocadores de violão classe média no apartamento de Nara Leão, também achei necessário promover o encontro de Tom Jobim e Vinícius de Moraes para a composição da trilha sonora da peça *Orfeu da Conceição*. Assim, era iniciada a parceria que culminaria na canção “Chega de Saudade”, marco da Bossa Nova. Nesse parágrafo, aproveitei para aprimorar o que já comentei anteriormente: acrescentando a maneira como Tom compôs a melodia e o relato de Vinícius sobre a dificuldade de escrever a letra, o leitor é convidado a viver aquele momento e experimentar em si a própria sensação dos músicos. Embora pudesse bastar saber que “Chega de Saudade” é canção-marco, fiz questão de, na segunda versão, apresentar ao leitor que a primeira gravação não foi de João Gilberto, como muitos acham, e sim de Elizete Cardoso. Acredito que assim fica mais nítido ainda que a Bossa Nova deveu-se também à originalidade da batida de João Gilberto, não o apresentando como simples reprodutor de uma canção original, e sim como introdutor de uma nova forma de tocar violão.

O parágrafo que insere os conflitos políticos devido à renúncia do presidente Jânio Quadros e a posse do seu vice, João Goulart, teve sua redação também aperfeiçoada: o episódio da legalidade intensifica a situação tensionada daquele período, convocando o leitor a experimentar o acontecimento e até mesmo refletir se está vivendo ou não algo parecido. Dessa incerteza política, nasceu o compromisso ideológico representado nos exemplos artísticos que vêm no parágrafo seguinte, da qual ainda somei outro acontecimento, agora envolvendo Caetano Veloso, o que poderia provocar um debate interessantíssimo dentro de sala de aula: até que a ponto a arte deve estar engajada com seu meio social?

Para formação da estética desenvolvida pela Bossa Nova, alterei completamente. Por ter achado sucinto o parágrafo no qual o historiador José Ramos Tinhorão enumerava as características do gênero, fiz literalmente uma colagem de palavras suas na versão original. Na reescrita, poderia simplesmente citar sua fonte, todavia reparei que seus termos técnicos não seriam compreendidos por grande parte do público leitor a quem estou destinando o livro. Desta forma, reescrevi a minha maneira, usando expressões mais coloquiais que o leitor conseguirá reconhecer ao escutar uma canção no estilo bossa nova de se tocar e cantar.

A última grande alteração diz respeito à relação das músicas de protesto com os famosos festivais da segunda metade dos anos 60. Acredito que a melhor apresentação dos festivais - principalmente até 1968 pelas suas polêmicas e desenlaces que proporcionaram terreno para o surgimento do Tropicalismo - convidará o leitor a pesquisar a fundo este período, e certamente ele encontrará materiais que enriquecerão sua perspectiva, pois seus acessos são fáceis e pertencem ao mundo do jovem contemporâneo. No *Youtube*, por exemplo, é possível encontrar os vídeos dos espetáculos, o documentário *Uma Noite em 67*, e até o áudio do discurso de Caetano no meio da apresentação de “É Proibido Proibir”, em 1968.

As biografias também sofreram transformações, visto que antes eu havia colocado praticamente recortes do livro de Jairo Severiano. Nesta reescrita, fiz novas consultas, não só aos livros específicos de biografias como também aos sites oficiais de cada músico e a documentários.

A maior novidade, contudo, reside na integração de uma letra e sua interpretação ao término do capítulo, como já mencionado anteriormente. Meu principal critério que fez optar por “Samba de uma nota só” foi julgar a canção como uma das mais representativas do gênero. Se a Bossa Nova é uma forma de tocar, pois é possível tomar diferentes canções e reproduzi-las no estilo de João Gilberto, a canção “Samba de uma nota só” traz um efeito metalinguístico, tanto em letra como em melodia, que parece nascer justamente dessa reavaliação que a Bossa Nova faz da música popular brasileira. Ou seja, é uma canção que reflete sobre a própria canção tocada em uma batida que faz uma reflexão sobre a própria batida. Neste sentido, eu diria que escolhi “Samba de uma nota só” por achar a canção mais Bossa Nova da Bossa Nova.

Para a interpretação da letra, parti de dados informativos sobre a canção, como os autores, o ano, sua gravação mais famosa e curiosidades sobre a forma como foi composta. Após o segundo parágrafo, concentrei-me em trazer o leitor para ouvir a canção concomitante à análise da letra, reparando como detalhes da melodia se harmonizam com as palavras e com a mensagem. Os números colocados antes de cada verso têm a finalidade de tornar ainda mais instrutiva a disposição da letra. Dessa maneira, o leitor terá mais recursos para a mobilidade na sua interpretação e análise.

3.5 PROBLEMATIZAÇÃO DO TÍTULO DO CAPÍTULO

O nome deste capítulo traz à tona um dos maiores impasses da historiografia da canção popular brasileira. É que o início dos anos 60 revelou que a política desenvolvimentista, responsável pela crescente sensação de euforia econômica, acabava por alargar o abismo capital entre a classe privilegiada – beneficiada pela expansão industrial – e a classe popular – submetida à situação proletária e semimarginal para atender as demandas manufatureiras. O êxodo rural, consequência da expansão capitalista e da falta de políticas públicas para o campo, aumentou a procura por empregos na cidade, o que permitiu a elite industrial reduzir os salários, concentrando o dinheiro em suas mãos e destinando à massa trabalhadora uma minoria dos rendimentos (OLIVEIRA, 2015, p.3).

Tal percepção fez com que muitos músicos realmente se dedicassem à criação de músicas que protestassem não só contra a ditadura militar, mas também à “internacionalização da música brasileira” (VIDAL, 2008, p.96). Os Estados Unidos, país expoente do capitalismo industrial e da música comercial, representavam o “vilão” que adentraria no Brasil através do *jazz* e do *rock and roll*, colocando suas guitarras e baterias nas prateleiras à venda, descaracterizando a música popular brasileira. Daí uma enorme preocupação dos artistas em recuperarem o debate sobre a identidade nacional, já discutido desde Alencar até o Modernismo.

A questão é que, embora alguns músicos se aventurassem nessas composições, não se pode dizer que pertencessem ao gênero “canção de protesto”. É o caso de Chico Buarque de Holanda, autor de obras-primas como “Apesar de Você” e “Vai Passar”, que nunca quis se vincular a nenhum grupo específico. Suas composições de engajamento social não ocupavam a maior parte de sua obra, sendo que a canção “Bom Tempo” até chegaria a irritar a militância esquerdista. Já Edu Lobo despontou dentro da música de intervenção, logo se retirou para os estudos de teoria musical, direcionando sua obra para a vertente clássica (MOTTA, 2001, p.145). Esses dois casos são o suficiente para problematizar a generalização “canção de protesto” e incitam os críticos a tentarem resolver tal dilema.

A MPB, em contrapartida, também trará um apelo popular nas suas canções, mas sem se preocupar em desfazer-se das heranças da Bossa Nova de João Gilberto. Não à toa, será inicialmente chamada por muitos de MMPB: Moderna Música Popular Brasileira, devido ao caráter modernizador que a Bossa Nova consagrou à canção popular (MONTEIRO, 2014, p.8). Estas canções fizeram enorme sucesso na “Era dos Festivais”, entre os anos 60 e 70, tendo Elis Regina como sua grande intérprete já em 1965, quando cantou “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior (Ibidem).

Dito isto, o que motivou que a Bossa Nova, a MPB e a Canção de Protesto estivessem no mesmo capítulo foi a contribuição para a modernização da música popular brasileira a partir da Bossa Nova, com suas relações com a música internacional (o *cool jazz*, por exemplo) e com o samba tradicional (as regravações de João Gilberto e Chico Buarque de músicos dos anos 30 e 40, por exemplo). Dessa forma, este período deixa mais evidente o debate entre fazer música e fazer política, assunto tão relevante na época que farão os baianos tropicalistas lançar um disco-manifesto para tentar derrubar os preconceitos estéticos, abrindo espaço para maior influência da música estrangeira nos anos seguintes.

4 CONCLUSÃO: AMBIGUIDADE CONSCIENTE

Ao longo da composição do livro, deparei-me com um problema considerável, característico de quem vive entre dois mundos: o da academia e o do pré-vestibular. Enquanto lia o suporte bibliográfico que me levou ao método, à seleção dos eventos e à escolha de termos, reparava que minha intenção didática era aterrorizada pela sombra das críticas acadêmicas, pois, fazendo parte também da instituição, já li trabalhos simplistas que preferiram o esquematismo pedagógico à complexidade da realidade e do debate.

Assim, a cada linha que escrevia, imaginava um leitor consciente das múltiplas manifestações que aconteceram enquanto evoluía a própria Bossa Nova, por exemplo. É evidente que o samba-canção não desapareceu a partir de 1958, como o Parnasianismo não sumiu definitivamente depois da Semana de 22. Os próprios Vinícius de Moraes e Tom Jobim, em parceria, compuseram canções de sucesso que classificaram de samba-canção, como “Eu sei que vou te amar”. Aliás, Vinícius cultivaria mesmo depois da Semana de 22 o soneto, forma tão cultuada pelos parnasianos.

O que eu tentei fazer com o livro didático é o que procuro fazer sempre em sala de aula: tentar transformar a complexidade em um conteúdo compreensível, por meio da atualização de uma linguagem com a juventude, diversas comparações com situações cotidianas e atuais, entre outros malabarismos que até podem surgir de improviso. Se a tarefa é difícil em sala de aula, parece-me mais ainda na escrita, porque, durante uma conversa, é possível abrir espaço para debates reflexivos que saem da linha da aula que, por ser de cursinho, deve ter um início, meio e fim mais ou menos pré-estabelecidos. Além disso, se algum aluno se perder em algum conceito mais difícil, eu consigo identificar facilmente sua dúvida e buscar novos métodos para lhe elucidar a questão. Com o livro é diferente: a distância inexorável entre leitor e autor obriga o próprio leitor a embrenhar-se mais ou menos sozinho no exercício da compreensão, estimulando o autor a antecipar as maiores dificuldades do seu leitor e resolvê-las. Portanto, para escrever cada parágrafo, tentei sempre me colocar na posição de leitor e ver o que poderia causar dúvida, assim esclarecendo tais tópicos. Isso, contudo, fez a leitura mais densa, o que por vezes é mão contrária

ao princípio da didática. Quando se termina de ler o livro, é possível se questionar: afinal, este livro foi escrito para quem?

Nesse pensamento, um dos fatores que mais me perturbou eram as elucidações políticas que fiz dialogar e interagir com seu contexto cultural a fim de evidenciar a dialética, fazendo com que o leitor perceba claramente que há relação direta da Bossa Nova ter surgido em um momento no qual o mercado brasileiro estava aberto para a produção americana. Mobilizando José Ramos Tinhorão como meu principal alicerce na construção desta perspectiva histórica, notei que, como professor, alguns fenômenos eram facilmente apreendidos por mim, devido a minha graduação em Ensino Superior e ao já interesse despertado nas áreas das humanas. Embora não concebo os pormenores da política de Juscelino Kubitschek como um economista ou até mesmo um professor de história, compreendo quando se fala em “plano de metas” ou “desenvolvimentismo” minimamente o suficiente para dar prosseguimento a uma leitura clara. Ou seja, dentro dos limites do termo, meu grau de conhecimento torna-me um leitor “razoável” para a obra de Tinhorão, pois o autor consegue me localizar dentro dos meus conhecimentos e aprofunda os aspectos histórico-musicais. Isso, entretanto, não poderia ser levado como paradigma para o leitor de dezessete ou dezoito anos, que terá mais acesso ao meu livro.

Aqui cabe um parênteses: digo “terá mais acesso ao meu livro” depois de muito vacilar. Embora comercialmente pareça ser necessário direcionar a um público etário definido, não procuro que meu leitor pertença a uma idade específica; almejo, antes, que ele esteja em condições fundamentais para se aventurar na compreensão dinâmica entre a música popular brasileira com as outras áreas do conhecimento. Tal perspectiva flexibiliza o acesso do leitor, pois pode abranger tanto o aluno em formação quanto o adulto que decidir se aventurar em cimentar pilares de conhecimento ainda afastados para construir uma morada.

Dessa forma, embora o livro possa ser lido por leitores mais intelectualizados que não encontrarão problemas em lidar com as expressões mencionadas anteriormente – “desenvolvimentismo” ou “plano de metas” -, fiz questão de esclarecer ao máximo, dentro do que a área me permite, as colocações políticas do texto. Para tanto, consultei colegas de profissão, professores de história e livros de autores sugeridos, como *História do Brasil*, de Boris Fausto, *Viagem pela História do*

Brasil, de Jorge Caldeira, e *Brasil, Uma História*, de Eduardo Bueno. Sem dúvidas, o livro continua com seus limites, mas creio que consegui fazer com que o leitor menos informado tenha mais ferramentas para compreender as nuances do processo histórico-cultural.

Se já desmistifiquei os critérios etários para leitura do livro, a impressão ficou que o público definitivamente é o aluno que se prepara para a prova de vestibular. Mas vale repetir que, embora o livro tenha se originado para atender as demandas das provas seletivas para o ensino superior, é impossível esquecer que estas mesmas provas de seleção só poderiam cobrar conteúdos que estão presentes no currículo escolar. Então, o livro que hoje nasceu para o aluno de pré-vestibular pode muito bem servir amanhã para o aluno do ensino médio, que, à medida que vai estudando nossa Arcádia em literatura, a Inconfidência Mineira em história, o processo de mineração em geografia, também poderia conhecer Domingos Caldas Barbosa, a modinha e o lundu.

A possibilidade de o livro ser lido também pelos alunos do colégio se torna mais efetiva com a simples constatação da escassez de material de fácil acesso sobre a “canção popular brasileira”. Exemplo disso foi quando me deparei com uma questão na prova do ENEM cobrando a base de instrumentos do gênero “chorinho”. A pergunta patente que me surgiu foi: “onde o aluno busca esse conhecimento para responder essa questão?”. A mesma dúvida acerca da leitura obrigatória imposta pela UFRGS: o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* só é minimamente compreendido pelo aluno quando seu professor produz o material ou leciona a aula específica, exigindo uma total dependência que se distancia da tão sonhada posição de professor como mediador, e não como detentor do conhecimento.

Tais reflexões assegurariam inclusive a necessidade de materiais ainda mais didáticos, que iniciassem as crianças desde seus primeiros anos no Ensino Fundamental. E, como é exígua a produção para se debruçar na composição do livro, o autor teria de estar disposto a ouvir as tantas críticas que a Academia faz à pedagogia simplificada. Contudo, cabe a esta instituição ter o bom-senso de reconhecer que as demandas exigidas não estão ao acesso do aluno, e quem se compromete em tentar criar um material de apoio ao aluno merece mais do que críticas verticalizadas.

REFERÊNCIAS

- ALMIRANTE. **No Tempo de Noel Rosa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- BORGES, Adriana Evaristo. República Bossa Nova: O encontro entre a música e a política (1956- 1960). **Revista Espaço Acadêmico**, n. 76, set. 2007.
- BUENO, Eduardo. **Brasil**: uma história: cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya, 2010.
- CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDEIRA, Jorge. **Viagem pela história do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS JUNIOR, Celso de. **Adoniran**: um biografia. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. 4. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FURTADO FILHO, João Ernani. Samba-exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. **Revista Trajetos**, v. 07, n. 13, 2009.
- HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Tom Jobim. São Paulo: Leya, 2012.
- MAMMÌ, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova**. Novos Estudos, 1992.
- MELLO, Zuza Homem de. **Música com Z**: artigos, reportagens e entrevistas (1957 – 2014). 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MONTEIRO, José Fernando Saroba. **Canção de protesto**: o avanço da esquerda para e pelas artes. IV congresso sergipano de história & IV congresso estadual de história da ANPUH/SE.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

OLIVEIRA, Francisco Mesquita de. Desigualdade social: uma trajetória de insistência no Brasil. **VII Jornada de Políticas Públicas**, 2015.

PAIXÃO, Letícia Aparecida da. Valente em lugar tenente: o movimento da música de protesto. **Revista Urutágua**, n. 27, 2012-2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 1. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. v. 2: 1958–1985. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Do samba à bossa nova**: inventando um país. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Música popular**: um tema em debate. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIDAL, Erick de Oliveira. **As capas da Bossa Nova**: encontros e desencontros dessa história musical. Juiz de Fora, 2008.