HISTÓRIA

Questões & Debates

Reitor
Carlos Roberto Antunes dos Santos
Vice-Reitor
Romolo Sandrini
Diretor da Editora da UFPR
Luiz Carlos Ribeiro

História: Questões & Debates, ano 16, n. 31, julho/dezembro 1999
Publicação semestral da Associação Paranaense de História (APAH)
e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR

Conselho Editorial
Luiz Carlos Ribeiro (editor), Aldair T. Rizzi, Carlos A. Faraco,
Carlos R. A. dos Santos, Edson da Costa, Euclides Marchi, Magnus P. de Mello,
Marionilde D. B. de Magalhães, Márnio T. Pinto, Plínio J. Smith,
Renan Frighetto, Sérgio O. Nadalin, Silvia Maria P. de Araújo

Conselho Consultivo
Ana Cleide Cesário (UEL), Caio Cesar Boschi (UFMG), Celso Fonseca (UnB),
Eni de Mesquita Samara (USP), Edgar Salvadori De Decca (Unicamp),
Francisco Carlos Teixeira da Silva (UFRJ), Luis Reis Torgal (Universidade de Coimbra),
Pedro Paulo de Abreu Funari (Unicamp), Ronald José Raminelli (UFF),
Renato Janine Ribeiro (USP), Sandra Jathay Pesavento (UFRGS)

Indexada por Historical Abstracts, America: History and Life e Ulrich's

HISTÓRIA

Questões & Debates

ANO 16 - N.º 31 - JULHO A DEZEMBRO 1999

Editora UFPR

Editora da Universidade Federal do Paraná
Centro Politécnico - Jardim das Américas
tel./fax (41) 361-3380 / 267-5973
Caixa Postal 19.029
81531-990 - Curitiba - Paraná - Brasil
e-mail: editora@cce.ufpr.br

Coordenação editorial: Marildes Rocio Artigas Santos
Coordenação de revisão: Solange Loos
Revisão de textos em português: André Maurício Corrêa
Jefferson Sigueru Kimura
Revisão de textos em inglês: Eva Dalmolin
Editoração eletrônica: Jomar Domingues Ribas
Capa: Cecília Yojo

Ilustração da capa: Os oito batutas. In: *História do Samba*,
Rio de Janeiro: Globo, 1997

A revista *História: Questões & Debates* n. 31, 1999,
poderá ser obtida, em permuta, junto à Biblioteca Central - Caixa Postal 19.051
e-mail: inter@bc.ufpr.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Coordenação de Processos Técnicos de Bibliotecas, UFPR

HISTÓRIA: questões & debates. Curitiba, PR: Ed. da UFPR,
v. 1, n. 1, 1980

v. 16, n. 31, jul./dez. 1999

1. História - Periódicos

Samira Elias Simões CRB-9/755

Série Revistas da UFPR, n. 76
ISSN 0100-6932
Ref. 257

PRINTED IN BRAZIL
Curitiba, 2000

PEDE-SE PERMUTA
WE ASK FOR EXCHANGE

APRESENTAÇÃO

A revista *História: Questões & Debates* chega ao número 31 com a tarefa de manter e aprimorar o padrão editorial e acadêmico que a colocou entre as cinco principais publicações brasileiras na área de História. Neste número, aceitamos o desafio de organizar um dossiê sobre um tema de vanguarda da pesquisa histórica: a Música Popular Brasileira.

Os estudos históricos em torno da música brasileira, assim como de outras áreas das Ciências Humanas, vêm conhecendo notável crescimento a partir da segunda metade da década de 80, apesar de os principais trabalhos acadêmicos (teses e dissertações) permanecerem inéditos para o grande público leitor. Numa área tradicionalmente dominada por um tipo de história factual, por crônicas e biografias, começam a se firmar certas linhas de investigação propriamente acadêmicas, marcadas por uma busca de conceitos explicativos, análise de fontes primárias e procedimentos teórico-metodológicos mais rigorosos. Reconhecemos que este dossiê ainda está longe de representar toda a riqueza dos estudos sobre a música brasileira, que vem ganhando espaço nos principais programas de pós-graduação do País, mas nos propusemos a organizá-lo justamente para incrementar o debate e a troca de idéias sobre o tema, tarefa fundamental para consolidarmos essa nova área de estudos.

Nos quatro artigos do dossiê, seguido pelo importante instrumento de pesquisa bibliográfica elaborado pelo pesquisador Tiago de Melo Gomes, podemos ter uma amostra de algumas linhas de pensamento acadêmico sobre a MPB: no artigo de Marcos Napolitano, discute-se o conceito *strictu sensu* de MPB nos anos 60, buscando entender o lugar histórico e social que esse gênero ocupou na agitada cena histórica brasileira do período. Maria Izilda Matos analisa a trajetória e a produção musical de Adoniran Barbosa, resgatando sua visão peculiar sobre o processo de urbanização de São Paulo, entre os anos 40 e 60. Alberto Moby revisita o tema do seu livro *Sinal fechado* para analisar as estratégias e idiossincrasias do personagem-compositor Julinho da Adelaide (pseudônimo usado por Chico Buarque nos anos 70) para burlar a censura do regime militar brasileiro e manter viva a palavra cantada numa época

de repressão. Tânia Costa Garcia nos apresenta um painel crítico da questão do nacional (e do popular) na trajetória de Carmem Miranda, um dos símbolos da música popular no Brasil, a partir de documentos escritos e do seu consagrado repertório.

Este dossiê conseguiu reunir pesquisadores e professores de alguns dos mais importantes programas de pós-graduação em História do país, um dos aspectos fundamentais para elevar a qualidade de uma publicação acadêmica. Esperamos que ele seja apenas o início de uma troca ainda mais ampla e urgente sobre o tema.

A seção Artigos teve a feliz coincidência de reunir dois estudos no campo da história intelectual. Anita Schelesner analisa a forma editorial, acadêmica e política como foi recebida a obra de Antonio Gramsci no Brasil, e como essa foi fundamentalmente uma leitura marcada pela hegemonia leninista do comunismo internacional.

Circunscrito ao cenário intelectual francês dos anos 70, o texto de Helenice Rodrigues da Silva nos apresenta um itinerário intelectual e político de Claude Lefort. A partir de discussões políticas como a democracia, a burocracia e o totalitarismo, a autora debate questões fundamentais para a compreensão da efervescência intelectual e política do período.

Encerrra o volume a resenha sobre a recente publicação de Walter Garcia, um dos mais aprofundados estudos sobre o violinista e cantor João Gilberto, um dos ícones da moderna cultura brasileira.

Marcos Napolitano
DEHIS/UFPR

HISTÓRIA
Questões & Debates
ANO 16 - N.º 31 - JULHO A DEZEMBRO DE 1999
Editora da UFPR - Curitiba - Paraná - Brasil

SUMÁRIO

Dossiê: MPB

11 O conceito de "MPB" nos anos 60
Marcos Napolitano

31 História e música: pensando a cidade como territórios de Adoniran Barbosa
Maria Izilda Santos de Matos

49 A breve e profícua vida do compositor popular Julinho da Adelaide
Alberto Moby Ribeiro da Silva

67 A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmem Miranda
Tânia da Costa Garcia

95 Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório
Tiago de Melo Gomes

Artigos

115 A questão política na perspectiva de Claude Lefort: algumas notas e referências
Helenice Rodrigues da Silva

129 Gramsci no Brasil: a história se repete?
Anita Schlesener

Resenha

145 Tradição e modernidade: João Gilberto e a revolução musical brasileira
Marcos Napolitano

Dossiê: *MPB*

O CONCEITO DE "MPB" NOS ANOS 60

Marcos Napolitano*

RESUMO

Este artigo apresenta algumas considerações sobre o estudo da Música Popular Brasileira, do ponto de vista historiográfico, enfatizando as linhas gerais do seu processo de renovação cultural e estético ocorrido nos anos 60. Procuramos demonstrar que a MPB renovada firmou-se como um tipo de instituição sociocultural, ainda que permanentemente questionada em suas bases e caminhos de criação. Uma das bases desta instituição foram os projetos ideológicos mais amplos, captados pelos artistas, que procuravam dar conta dos dilemas sociais e políticos do Brasil daquele contexto, marcados pelo ponto de vista da esquerda nacionalista. Por outro lado, a reorganização da indústria fonográfica, foi articuladora do moderno conceito de MPB, e seu papel histórico não pode ser negligenciado. O campo conceitual da MPB renovada traz em si as marcas deste dilema.

Palavras-chave: Brasil - Música popular, Brasil - Anos 60, Brasil - Cultura.

ABSTRACT

This article presents some ideas about the study of MPB, from a historiographical viewpoint. The new MPB demonstates that there is a kind of socio-cultural institution which will exist for long time. One of these bases is the possibility of broader ideologic projects, which used to refer to social and political dilemas from a left wing-side opinion. On the other hand, the re-organization of the photographic industry was articulated by MPB and its history cannot be denied, due to what the conceptual field has in this dilema.

Key-words: Brazil - Popular music, Brazil - Fifties, Brazil - Culture.

* Professor adjunto do Departamento de História da UFPR, em 1999 concluiu sua tese de doutorado, intitulada *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB, junto ao Programa de História Social da USP/São Paulo, com apoio do PICD/CAPES.

Introdução ao problema

Por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de "atualizar" a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova,[1] surgida em 1959. Naquele contexto foram exercitadas formas diversas de atuação de artistas e intelectuais que acreditaram na possibilidade de engajar-se politicamente, ao mesmo tempo que atuavam no mercado musical. A tentativa de dotar o som de um sentido ideológico reconhecível e, ao mesmo tempo, afirmar as canções como bens culturais renovados se deparou, é claro, com inúmeras armadilhas e impasses. A história recente da MPB pode ser vista como a própria aventura de superá-los, apontando para dilemas que vão muito além da área musical específica e atingem diretamente o cerne da nossa história social e política.

Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB – Música Popular Brasileira – pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do *nacional-popular*, tomado aqui como uma cultura política.[2] Nesta perspectiva, a MPB se destaca não só como o centro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, mas, acima de tudo, como uma instituição sociocultural forjada a partir deste debate.

Seria temerário tentar delimitar "esteticamente" as características da MPB, pois sua instituição se deu muito mais nos planos sociológico e ideológico. Estes dois níveis foram articulados pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais. Se o nascimento da "moderna" MPB foi marcado pela relação tensa entre a Bossa Nova e o Samba

1 O leitor perceberá que vamos manter os nomes dos "movimentos" musicais dos anos 60, visando facilitar a leitura deste artigo. Enfatizamos, porém, que a análise como um todo está baseada num esforço de problematização dessas nomenclaturas, evitando reiterar de maneira acrítica a carga semântica que elas trazem consigo.

2 Entendo "cultura política" como o conjunto de categorias e representações simbólicas que formam um espaço comum, onde se desenvolvem práticas e instituições políticas que têm elementos de contato entre si, ainda que se coloquem em campos opostos do espectro ideológico.

"tradicional" como gêneros mestres, outros gêneros musicais, timbres, padrões de interpretação e *performance* interferiram neste eixo principal, tornando-a um amplo (e por vezes contraditório) leque de tendências musicais e poéticas cuja maior consequência talvez tenha sido a de confundir os critérios pelos quais se pensava a relação entre a cultura "de elite" e a cultura "popular" até os anos 60. Adquirindo legitimidade perante a hierarquia cultural vigente, a MPB foi incorporada como signo de "alta" cultura por uma parte substancial da elite cultural, política e econômica do Brasil ainda que esta valorização continue provocando discussões e críticas, sobretudo entre intelectuais identificados com as noções mais tradicionais de cultura. Portanto, não se trata de reforçar ou criticar qualquer tipo de juízo de valor, mas entender o processo histórico (em seus vetores estéticos e ideológicos) que conduziu a trajetória de renovação da MPB em sua afirmação no mercado como signo artístico respeitado e dotado de legitimidade dentro do sistema cultural como um todo.

Minha proposição básica é que o significado da "sigla" MPB (e seu conteúdo expressivo) denota algo mais do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira *instituição*,[3] fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos musicais que lhe são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz*. Mas esta vocação para "instituir-se", ensejando uma autonomia em relação a outros espaços socioculturais, foi permanentemente tensionada pela vontade de engajamento dos artistas, expressa nas canções, voltando-se aos grandes problemas sociais e políticos. Desta maneira, nem sempre os critérios de criação e julgamento verificáveis nas precepções das entidades e personalidades criativas mais prestigiadas,

3 A definição inspiradora desta categoria, que perpassará a pesquisa como um todo, foi emprestada de Pierre Bourdieu. O sociólogo francês define "instituição" como: "Acumulação nas coisas (no caso, as obras) e nos corpos (no caso, os artistas e intelectuais) de um conjunto de conquistas históricas que trazem as marcas de suas condições de produção e tendem a gerar as condições de sua reprodução" BORDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1990. p.100. Não tomamos esta categoria como "camisa-de-força" da análise, mas procuramos colocá-la a serviço de uma reflexão historiográfica que tenta entender, precisamente, o processo central destas "conquistas históricas": a gênese de uma MPB renovada nos anos 60. Este processo se deu em conflito e negociação com outras "instituições" de diversas naturezas, (como a indústria fonográfica e televisiva, o partido comunista, a imprensa e o campo intelectual como um todo) até que a MPB fosse reconhecida a partir de um núcleo próprio de expressão sociocultural.

foram seguidos pelas obras concretas.[4] Sendo assim, a noção de "impasse" e "evolução" (termos constantemente citados pelos protagonistas da época para equacionar os caminhos possíveis da criação musical) não foram produtos de uma vontade de "ruptura" por si mesma, mas elementos instituintes, permanentemente tensionados pelas demandas da indústria cultural, pelas tarefas auto-impostas pelos artistas-intelectuais e pelas expectativas do público musical renovado.

Uma outra força atuou no panorama musical dos anos 60: a reorganização da indústria cultural brasileira. O surgimento de novas estratégias de promoção, produtos e conglomerados empresariais foi a faceta mais visível deste processo, que reorganizou a dinâmica do mercado de bens culturais como um todo e foi particularmente forte no caso da música e da indústria televisual.

Temos, portanto, dois vetores opostos: por um lado, a tendência da MPB em tornar-se uma instituição sociocultural, ensejando uma autonomização relativa deste campo de expressão artística. Por outro, uma nova forma de articulação da indústria cultural com as artes, tornando-a relativamente heterônoma, pois depende de uma dinâmica mercantil que escapa ao criador e ao público fruidor (embora estes sejam pólos importantes e não passivos daquela indústria). Uma das formas privilegiadas para entender a história da MPB renovada, produto dos anos 60, é analisar o choque e as articulações possíveis destes dois vetores: um movimento instituinte que configura *autonomia* e outro, de reordenamento da realização comercial da canção, que enseja *heteronomia*. Mesmo no fim da década, quando o vetor representado pela indústria cultural adquiriu maior visibilidade, a sua atuação junto aos criadores e à audiência de MPB não pôde negligenciar o caráter institucional desta corrente. Em suma, nem sempre "instituição" e "mercado" foram convergentes, embora, em linhas gerais, os dois movimentos tenham sido concomitantes, constituindo séries históricas que ora convergiram, ora divergiram. Diante das demandas ideológicas que cercaram a canção popular nos anos 60, a tensão entre estes dois vetores básicos foi particularmente dramática e reveladora de dilemas ideológicos e culturais mais amplos da sociedade.

4 BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. Porto: Veja, 1993. p. 40.

Os projetos que estão na origem da MPB renovada absorveram elementos ideológicos diversos, situados entre os estertores da cultura nacional-popular e a emergência de uma nova cultura, que alguns autores classificam como uma "cultura de consumo".[5] Esta nova "cultura de consumo" vem se caracterizando pela "*ênfase no indivíduo, estímulo à competição, renovação permanente de hábitos e bens de consumo, exaltação da tecnologia e da vida urbana*".[6] A passagem de uma a outra ocorreu em meio a uma situação de crise da cultura política nacional-popular que era, em certa medida, a sua contraface: ênfase no coletivo, estímulo ao paternalismo social, perpetuação das tradições culturais, exaltação à natureza e à cultura tradicional. A MPB traz as marcas deste choque inicial entre duas culturas, entrecruzadas num momento histórico marcado pelo autoritarismo político e pela radicalização das ações da esquerda, que culminaram na luta armada e no acirramento da repressão do Estado, pós-68.

A trajetória histórica da MPB nos anos 60 pode ser pensada dentro de um contexto em que o mercado de bens culturais aprofundava a racionalização de seus procedimentos e repensava a forma dos seus produtos, na direção de uma indústria cultural altamente capitalizada. Por esta razão, as canções daquela década – seja numa perspectiva singular (da obra tomada individualmente), seja numa perspectiva mais genérica (do conjunto de obras que remetem a um paradigma estético) – são documentos históricos altamente concentrados. A questão é decifrar como os problemas e projetos que configuraram aquele contexto específico imprimiram uma determinada estética e informaram um determinado matiz ideológico para as canções produzidas sobre o espectro da MPB.

Alguns eixos teórico-metodológicos básicos devem nortear a reflexão sobre a MPB dos anos 60: a) problematização dos projetos *evolutivos* (categoria básica que informava os artistas aqui analisados), tendo em vista a atual crítica historiográfica à noção de "progresso"; b) problematização

5 Sobre o conceito de "cultura de consumo" ver o livro de Anna C. Figueiredo. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*. Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil. São Paulo: Hucitec / FFLCH, 1998. Neste trabalho a autora define o consumo como articulador de uma nova relação entre o público e o privado, baseada na aquisição de bens que se transmutam em signos e que redefinem categorias sociopolíticas, tais como "liberdade", "lazer", "democracia", "modernização" etc.

6 *Ibid.*, p. 29.

dos conceitos de "popular" e "nacional", mostrando como as leituras e definição dessas categorias acompanham as vicissitudes históricas em jogo, muitas vezes fazendo não coincidir o sentido dos enunciados verbais dos debates, em relação aos discursos propriamente musicais em questão; c) historicização das obras musicais, relacionando padrões de escuta a paradigmas de composição, sem intenção de referendar qualquer juízo de valor estético sobre esta ou aquela corrente; d) questionamento da tendência tradicional da História da Arte, que parte de um caráter unidimensional das tendências estéticas dominantes num determinado contexto, centralizando a análise em obras "primas" e rejeitando as obras "menores" de determinada época. É necessário dar conta da análise de diversas tradições e séries culturais em jogo dentro de um mesmo campo de debate estético-ideológico. A acuidade ou a consagração ou não desta ou daquela obra nem sempre pode ser explicada pela força do "gênio" criativo, pela maestria da "técnica" ou pela coerência do "estilo" com os problemas fundamentais da sociedade que lhe deu origem.[7] A presença das instituições sociais e a força das hierarquias socioculturais não deve ser menosprezada.

Para melhor organizar a análise histórica sobre a instituição da MPB, entre 1959 e 1969, grosso modo, podemos sugerir as seguintes subdivisões cronológicas:

- 1960/62: busca de um "samba participante" que sintetizasse algumas "conquistas" musicais da Bossa Nova (sobretudo harmônicas e interpretativas) e com referências musicais de "raiz", disseminando uma mensagem socialmente engajada e nacionalista;

- 1964/1965: rediscussão da função social da música e afirmação de um paradigma nacional-popular, numa perspectiva em que o segundo termo articulava e dava sentido ideológico ao primeiro. A afirmação do paradigma buscava igualmente a ampliação do público consumidor e posicionamento contra a nova ordem político-institucional do país (deflagrada com o golpe militar de 1964, que inviabilizou a mobilização dos

7 Estes eixos de reflexão devem ser tributados às sugestões e debates proporcionados pelo curso do professor Arnaldo Contier ("História, música e modernidade"), parte do programa de História Social da FFLCH/USP, freqüentado no 1.º semestre de 1996. A referência bibliográfica que me ajudou a sistematizar a crítica à noção tradicional de História da Arte é: FREIRE, V. B. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Revista de Música*, São Paulo, v. 5/2, p. 152-170, nov. 1994.

artistas em torno de reformas institucionais, distributivas e democratizantes, patrocinadas pelas próprias elites do poder);

- 1967/1968: crise do paradigma nacional-popular e abertura para experimentalismos formais e novos conteúdos poéticos; percepção da presença intrínseca da indústria cultural como espaço privilegiado do artista; rediscussão do conceito de engajamento político e do lugar social da arte e do artista; consolidação da MPB como instituição cultural, mesmo cerceada pelo regime.

Enfatizamos que estas datas são puramente aproximativas, visando organizar os modos de percepção que os protagonistas tiveram do impasse estético-ideológico, tal como ele está formulado nos documentos de época. O que importa é destacar que os movimentos musicais dos anos 60 foram uma espécie de "corte epistemológico" na compreensão histórica da música brasileira. Aquele processo consolidou a MPB como instituição do Brasil "urbano e moderno", dentro de um complexo campo de relações de raças, classes, ideologias, tradições culturais particulares e influências musicais e poéticas. Tudo isso, enfatizo, sob uma dinâmica de mercado cuja voracidade ao mesmo tempo que segmenta e rotula em busca de "novidades", cria um vórtice de indiferenciação de hierarquias culturais e referências estéticas e ideológicas. Portanto, se a vocação da "instituição" é hierarquizar os agentes e valores, selecionar materiais e ordenar os espaços sociais, o "mercado", à primeira vista, cria um movimento completamente inverso, volatizador e indiferenciado. O "mistério" e o fascínio da MPB talvez residam neste caráter contraditório e complexo.

Devo reconhecer que muitas das questões colocadas para a análise da MPB incorporam as teses surgidas a partir da formulação da idéia de "linha evolutiva", feita ainda em pleno debate dos anos 60. Mas esta idéia-força foi matizada pela exigência que o ofício de historiador impõe, de criticar as armadilhas históricas que toda idéia de evolução, por si, contém. A própria delimitação cronológica da minha tese de doutorado[8] obedeceu ao índice histórico que remete às propostas contidas na formulação seminal da "linha evolutiva" por Caetano Veloso em 1966.[9] Ao

8 NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959 - 1969). São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História Social) - FFLCH / USP.

9 QUE CAMINHO seguir na música popular brasileira (debate com vários músicos

mesmo tempo, a expressão "linha evolutiva" contém uma armadilha, pois qualquer uso puramente ideológico do termo, como legitimador das mudanças culturais da área musical em direção a uma "modernidade" positiva por si, tende a enfraquecê-lo como categoria analítica. Em suma, a incorporação crítica dos problemas colocados pelo pensamento identificado com a "linha evolutiva" não deve transformar os trabalhos acadêmicos em sua mera confirmação ideológica.

Esta corrente historiográfica vem se constituindo numa das mais vigorosas entre os analistas acadêmicos e, sobretudo, entre críticos e jornalistas com incursões pela história da MPB. A "linha evolutiva", em cujo marco inicial se encontraria na eclosão da Bossa Nova, em 1959, seria o nome forjado por Caetano para sintetizar o processo de "autoconsciência" estética e ideológica da música brasileira, tranformando-se na expressão privilegiada das contradições oriundas da nossa afirmação como nação contemporânea ao longo do século XX, e do papel crítico da cultura neste processo.[10] A idéia de "linha evolutiva" vem sendo uma ponte entre os criadores culturais mais prestigiados da música brasileira e um conjunto significativo de analistas ligados ao meio acadêmico. Justamente porque é sintética, esta formulação pode ser vista como culturalmente vigorosa, ao mesmo tempo que é conceitualmente difusa, ao redor da qual circulam várias abordagens.

Celso Favaretto[11] percebe na "evolução" da MPB dos anos 60, cujo marco renovador se encontraria no Tropicalismo, a aquisição de uma capacidade de articular a crítica cultural e comportamental que rompe os limites do mercado, embora não necessariamente esteja fora dele. Para Favaretto, dentro da perspectiva da "linha evolutiva", exigida com procedimento básico da modernidade cultural, o Tropicalismo teria realizado, no

e intelectuais coordenado por Aírton Lima Barbosa). *Revista da Civilização Brasileira*, n. 7, p. 375-385, maio 1966.

10 WISNIK, J. M. (Entrevista). Música: problema intelectual e político. *Revista Teoria e Debate*, n. 35, p. 58-63. Neste texto Wisnik tenta esclarecer o conceito lançado por Caetano Veloso, estabelecendo os seguintes parâmetros: a) uma linha composicional que vem de Ary Barroso-Dorival Caymmi-Assis Valente; b) uma linha interpretativa que vem de Ciro Monteiro (a voz "percutiva") e Orlando Silva (a voz "melódica"). Estes eixos encontraram-se num novo patamar de criação, a partir das obras de Tom Jobim e das performances de João Gilberto. Neste momento, a música brasileira teria adquirido "autoconsciência" do seu lugar cultural. p. 60-61.

11 FAVARETTO, C. *Tropicália*: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

Brasil, a autonomia da canção, tornando-a um objeto reconhecido e reconhecível.[12] Completa, afirmando: "Tanto a retomada da linha evolutiva aberta pela Bossa Nova como a inclusão das informações da modernidade punham em crise o 'nível médio' em que se encastelara a produção musical".[13] Podemos inferir que este "nível médio" da produção musical se confunde com a própria MPB, gênero que fez incidir os projetos estéticos situados entre a Bossa Nova e o Tropicalismo, mas que acabou se consagrando como sinônimo de canção comercial, culturalmente valorizada por extratos significativos da sociedade.

Se a corrente da "linha evolutiva" informou trabalhos acadêmicos interessantes, entre os artistas, críticos e jornalistas da área musical, em que pese toda a crítica ao evolucionismo subjacente a estas idéias, esta categoria vem sendo utilizada cada vez mais como uma referência ideológica de legitimação cultural de gêneros de mercado, mescla de vanguardismo, pop e exotismo.[14] O risco deste processo de ideologização extrema está na perda dos referenciais que deram origem ao debate em torno da "linha evolutiva", bem como do esfumaçamento das contradições que devem ser examinadas, transformando uma formulação instigante em sua origem num leque onde cabem tudo e todos, desde que afinados com tendências do pop internacional.

O nacional-popular e a MPB renovada

Parece consenso entre os principais autores, que os artistas e intelectuais atuantes destacados na trajetória de renovação da MPB nos anos 60, estiveram ligados à uma cultura política marcada pelo "nacional-popular".[15] No geral, com maior ou menor organicidade, gravitavam em

12 FAVARETTO, *op. cit.*, p. 18.

13 *Ibid.*, p. 23.

14 Veja-se os termos da comemoração dos 30 anos de Tropicalismo, que foram hegemonizados pelo elogio superficial às correntes musicais assimiladas pelo mercado e estruturadas conforme a linguagem vigente nos grandes centros de consumo, como o Axé-Music.

15 A questão do "nacional-popular", como baliza político-cultural para a esquerda, remete à contribuição teórica de Antonio Gramsci. Para Gramsci, o "nacional-popular" estava

torno da esquerda nacionalista. Esta corrente foi hegemonizada, até 1964, pelo Partido Comunista Brasileiro e depois se diluiu, na derrocada da estratégia da "frente única"[16] pelas Reformas de Base.[17] A sua meta principal era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da nação, cujo sujeito político difuso, o povo, seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). Os artistas-intelectuais nacionalistas e da esquerda, mesmo aqueles não ligados organicamente ao Partido Comunista, incorporaram a tarefa de articular esta consciência. Nela, convergiram demandas nem sempre harmonizadas entre si, como, por exemplo, a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento, inseridos dentro de um mercado cultural crescente.

Neste processo, a MPB foi redefinida a partir de um panorama musical marcado pelo conflito de vários estilos, materiais e técnicas, cuja distribuição na economia interna das canções, deveria dar conta dos impasses decorrentes da função social e dos projetos assumidos pelos criadores.

situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o "provincial-dialetal-folclórico" e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um "contínuo intercâmbio" entre a "língua popular" e a das "classes cultas", ponto de apoio da cultura "nacional-popular" que visava, no limite, fundamentar a "contra-hegemonia". Conforme suas palavras: "Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma 'ida ao povo', se ocorreu uma fase de 'reforma' e não apenas de 'renascimento' (cultural)" (GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 73). Se cotejarmos esta formulação com o processo em questão no Brasil, notamos que a 'ida ao povo' efetivamente norteou a postura dos artistas-intelectuais, sobretudo aqueles ligados à música popular, mas a presença intrínseca da indústria cultural neste processo marcou um movimento de forças contrário a possível afirmação de uma "contra-hegemonia". Neste sentido, analisamos a MPB como uma linguagem artística fundada a partir do "nacional-popular", mas não restrita ao sentido político vislumbrado por Gramsci. De qualquer forma, a definição gramsciana é importante para entendermos o projeto inicial desenvolvido pelos artistas mais engajados.

16 Conforme documento do PCB: *Declaração sobre a política do PCB*, de março de 1958. Nele, o proletariado é visto como uma classe que deve auxiliar a fase de afirmação da nação frente ao imperialismo, aliando-se taticamente à setores progressistas da burguesia. O golpe de 1964 representou o fracasso dessa política, pois, como é sabido, não houve fração progressista da burguesia nacional digna de menção.

17 Conjuntos de reformas estruturais (agrária, urbana, fiscal, bancária etc.) propostas por João Goulart em maio de 1962, vistas pela esquerda como a pré-condição para o Brasil retomar o desenvolvimento e consolidar a "etapa capitalista" de desenvolvimento histórico.

O uso recorrente do termo "impasse", acompanhado pela discussão sobre a "evolução" da história e da tradição para qualificar a dinâmica que a cultura brasileira assumiu naquele período histórico, traduzia a preocupação em redefinir as bases da cultura e das artes nacionais, na busca da expressão da "nação" e do "povo", tomadas como categorias quase absolutas. No limite, tal como as questões colocadas desde o "modernismo" histórico (anos 20-30), tratava-se de reorganizar as formas de perceber a nação e situá-la historicamente, propondo uma nova institucionalidade em diversos campos específicos da cultura. Os "artistas-intelectuais" dos anos 60 assumiram a vocação de "fomentar as mudanças através da 'ideologia', do 'projeto', da 'consciência'", lastreados no nacional-popular, como paradigma que vai se esvanecendo ao longo daquela década.[18] Paradoxalmente, ao se diluir como configuração reconhecível, esta cultura política acabou por imprimir traços básicos nos campos de expressão artístico-cultural que informaram boa parte dos conteúdos da indústria cultural brasileira.

Quatro pontos fundamentais nos permitem situar melhor o problema, esclarecendo o sentido histórico tanto dos "impasses" surgidos em meio aos dilemas do campo nacional-popular, como dos projetos de "evolução" em jogo no campo cultural da MPB dos anos 60:

a) "impasse" como redefinição dos parâmetros culturais e estéticos para pensar a nação e, por conseguinte, fundamentar uma atuação político-cultural afirmativa;

b) "impasse" como redefinição em relação ao papel político da arte e do artista (ou da cultura e do intelectual) numa sociedade de classes, cada vez mais orientada para o mercado;

c) "impasse" como necessidade de equacionar a relação "forma-conteúdo", assumindo os desafios de afirmar a obra como resultado de uma pesquisa estética e como portadora de uma mensagem ideológica, duplamente orientada: para o próprio conjunto de artistas/intelectuais (obra como síntese programática) e para o conjunto da nação-povo, inicialmente entendida como sinônimo dos segmentos sociais mais desfavorecidos (obra como portadora de uma mensagem);

18 PECAUT, D. *Intelectuais e a política no Brasil*: entre o povo e a nação. São Paulo: Brasiliense, 1980.

d) "impasse" como necessidade de organizar os termos do debate em torno do novo contexto político-ideológico que se impusera após o golpe militar de 1964, obrigando o artista-intelectual que se propunha a pensar a nação a se definir frente ao problema do autoritarismo e da modernização capitalista, dinâmicas que se impuseram no rastro dos projetos nacional-reformistas derrotados.

Estes quatro pontos principais podem ser desdobrados em inúmeros outros. Não podemos pensá-los isoladamente. Juntas, e em muitos casos justapostas, estas questões informaram o artista/intelectual na busca de uma alternativa de expressão coerente com o papel ao qual cada matiz ideológico que formava o grande leque do nacional-popular se impunha. Esclarecemos que estas preocupações não podem ser generalizadas para o conjunto dos produtores de arte e cultura no Brasil, mas estão presentes sobretudo no campo identificado, de alguma maneira, com a arte socialmente engajada dos anos 60.

Na área musical esse debate foi potencializado na medida da própria importância que a música "popular" (a música de consumo urbana) assumiu em nossa sociedade. Neste sentido, desde os anos 20-30, a música foi uma das vias de expressão de equacionamento de impasses e projetos ligados à modernização brasileira.[19] O reprocessamento da música popular, que culminou na tentativa de delimitação estética e ideológica da sigla MPB por volta de 1965, representou um dos momentos mais ricos neste processo. Uma de suas características fundamentais foi a incorporação de materiais musicais "populares" (vividos pelos segmentos mais baixos da pirâmide social) por técnicas musicais sofisticadas (desenvolvidos pelos segmentos sociais médios e superiores), homologia da própria utopia da nação-povo coesa e sem conflitos, contra seus "traidores e assaltantes" estrangeiros. Mas o projeto, se é que podemos chamá-lo assim, não esteve isento de contradições (o que, aliás, o torna mais rico).

Nos anos 60, o debate ideológico foi mais intenso e complexo no campo da música popular (ainda que possa não ter sido o mais aprofundado

19 Os termos *modernização* e *modernismo* vão aparecer com frequência ao longo deste trabalho. Pelo primeiro, entendemos *o processo de aperfeiçoamento das estruturas – institucionais e sociais – da sociedade capitalista*; pelo segundo, *o processo de ruptura com a tradição, como base moral e cultural das sociedades ocidentais*. Ver BRADBURY, M. *et al. Modernismo*: guia geral. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 13-43.

e ousado, como ocorreu no cinema, por exemplo). Esta intensidade se deu devido ao grande número de variantes que interferiram no debate musical: os desafios políticos e estéticos enfrentados pelos artistas, a indústria cultural em transformação (TV, disco, imprensa etc), a clivagem no lugar social da música, o processo de urbanização que afetava as sensibilidades e sociabilidades, vivenciadas principalmente no campo cultural. Todos estes fatores concorreram para que a objetivação histórica do processo de redefinição do conceito de música popular fosse tão peculiar no caso brasileiro.

A instituição MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do "rigor técnico" da Bossa Nova, das "utopias" do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (Música Nova, Tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (Samba, Baião, Marcha etc). Estas vertentes acabaram por formar um conjunto de criação tenso e dinâmico. A sigla MPB não indicava só um gênero musical específico, mas também um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível. Tudo isto sob o espectro da indústria cultural, que tende a controlar todos os procedimentos de criação, distribuição e consumo e atingir diversas faixas de público. Não quero afirmar com isso que a indústria cultural possa esgotar todos os aspectos da experiência musical de uma sociedade. Aliás, os festivais da canção nos anos 60 foram o melhor exemplo disso.

Ao articular (mais do que "representar") as diversas facetas do processo de modernização, os vários matizes da MPB ficaram saturados dos projetos e impasses que os acompanharam. Nesse sentido, entrecruzaram-se fatos musicais específicos aos fatos sociais e históricos mais amplos. Mesmo quando não havia uma intencionalidade programática definida, os músicos da MPB absorviam os termos do debate mais amplo em jogo, pois não só eram, em sua maioria, oriundos dos segmentos sociais atuantes (como os estudantes, por exemplo), como se dirigiam, preferencialmente, ao público mais intelectualizado, formado concomitantemente ao surgimento da "nova canção".[20] A singular e dramática condição do

20 O termo *nova canção*, substituído no Brasil por *Moderna MPB*, foi consagrado no resto da América Latina para designar o movimento de politização e pesquisa folclórica que marcou a canção engajada do continente. Algumas diferenças devem ser sublinhadas entre a MMPB e a Nueva Canción, de matriz chileno-argentina (que influenciou a maioria dos outros países): 1) a MPB

artista-músico "de esquerda"– na encruzilhada de identidades e papéis de militante, de artesão, "gênio" criador e "*pop-star*"– complicou-se ainda mais.

Duas correntes musicais em particular, desligadas, a princípio, do debate específico acerca dos impasses estético-ideológicos, acabaram sendo arrastadas para o seu centro: a Bossa Nova e o Iê-Iê-Iê. A primeira por informar, musicalmente, a maioria dos músicos engajados e se constituir na base técnica cortejada pela MPB. A segunda, por representar tudo aquilo que deveria ser rejeitado em termos de forma e conteúdo.[21] A formulação inicial dos pólos do debate acabou sendo questionada pela própria dinâmica histórica do período, exigindo de todas as partes redefinições constantes do fato musical, com os artistas incluindo na sua pauta de discussões, procedimentos, materiais, temáticas e técnicas.

A indústria cultural: o conceito e o processo histórico

A indústria cultural é uma das categorias centrais para se entender o processo histórico de renovação, estética e ideológica, da MPB. Não se trata de aplicar, mecanicamente, os termos da definição clássica de Theodor Adorno,[22] sempre instigantes. Sem desconsiderar problemáticas como a

é tributária da Bossa Nova, ou seja, traz em seu bojo uma vontade de atualização técnica internacional, lastreada pelo jazz; a Nueva Canción opera um retorno ao material folclórico e à tradição musical romântica; a MMPB, mesmo incorporando elementos rurais, se mantém fiel à tradição da música comercial urbana brasileira, sobretudo o samba; a Nueva Canción se volta para os gêneros rurais (como a "cuenca" no Chile) e permaneceu como um fenômeno restrito de mercado, sendo mais divulgada dentro do circuito universitário e sindical; a MMPB logo incorporou elementos ligados à vanguarda pop dos anos 60; a Nueva Canción sempre rejeitou esse procedimento, permanecendo fiel aos instrumentos folclóricos e à entonação tradicional da canção latino-americana (onde o bolero cubo-mexicano se destaca). Ver Memoria del Foro I Festival del Nuevo Canto Latinoamericano. CREA/UNESCO - Casa de Las Americas. Ciudad de México, abr. 1982.

21 Conforme os termos de acusação daquele momento: a Jovem Guarda representava a "alienação" da mensagem, a "internacionalização" acrítica da forma, a submissão aos valores do mercado.

22 ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. *In*: LIMA. L. C. (Org). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

estandardização das obras, a supremacia do seu "valor de troca" em detrimento do seu "valor de uso", a crise da experiência estética subjetivante, a tendência do controle do mercado pelas grandes agências monopolistas – entre outros, formulados pelo filósofo alemão[23] – não pretendemos nos limitar a confirmá-las ou a superá-las. Tentando ser coerente com as exigências específicas do ofício do historiador, trata-se de examinar como estes problemas se objetivaram, ou não, no período histórico e no contexto social em estudo.

Minha proposição básica é a de que a moderna indústria cultural brasileira se articulou dentro de um contexto histórico em que seus traços básicos – a estandardização das obras e a regulação da fruição estética (que não tomamos como absolutas) – foram tensionados em sua gênese por procedimentos que funcionaram como seus pólos negativos: a busca de paradigmas estéticos inovadores e a constituição de uma nova subjetividade, desde sempre imbricada numa dinâmica de mercado. O processo de institucionalização da MPB reforçou ainda mais a presença destes pólos, pois eles eram a base do estatuto sociocultural da MPB renovada.

Ao final da trajetória de renovação da MPB, na virada da década de 60 para a de 70, a indústria fonográfica praticamente encerrava o seu ciclo de "substituição das importações". O mercado brasileiro passou a ser dotado de dinâmica própria e auto-reproduzida, com cerca de 70% dos fonogramas consumidos sendo produzidos no Brasil.[24] A estrutura social do consumo de música se concentrava nos consumidores mais jovens (18 a 25 anos). Um novo e criativo *cast* de compositores garantiria um fornecimento de "matéria-prima" de qualidade (embora este fornecimento estivesse momentaneamente prejudicado pelo rigor da censura). O nível técnico de gravação estava longe do ideal para os padrões internacionais, mas não apresentava limitações muito rigorosas que inviabilizassem um padrão mínimo de excelência tecnológica.

23 Além do texto clássico citado na nota, ver: ADORNO, T. Sobre a música popular. *In*: COHN, G. (Org). *Adorno* (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994. p. 115-146.

24 Nem todos os fonogramas produzidos no Brasil podem ser considerados de música brasileira (canções em português). No começo da década de 70, houve um *boom* de cantores e grupos musicais que cantavam em inglês, como Morris Albert e Light and Refletions, entre outros. Este tipo de música era responsável por boa parte das vendas. De qualquer forma, este fenômeno não invalida o caráter geral dessa cifra.

A dificuldade em compreender as contradições internas desta indústria, bem como a natureza do juízo de valor e do gosto em relação às obras, é decorrente deste processo instituinte. Quanto mais rico, complexo e dinâmico, mais contraditório será o espectro de atuação da indústria cultural e seus efeitos na cultura "de massa". Em outras palavras, nos produtos da indústria cultural é muito difícil isolar elementos de maneira dicotômica: "alienação" e "participação", "singularidade" e "massificação", "bom gosto" e "vulgaridade", "redundância" e "inovação". Todas estas categorias podem estar presentes, estruturalmente, numa mesma obra, destacando-se em meio à indiferenciação dos produtos, conforme o momento histórico em questão. A realização do produto cultural necessita de todos estes pólos e, ao mesmo tempo, tende a neutralizar todos eles na sua recepção. Mas as pesquisas historiográficas sobre os padrões e as consequências do consumo cultural (e musical, principalmente) ainda necessitam se concentrar em alguns problemas básicos.

Em primeiro lugar é preciso entender a lógica do consumo cultural, articulada com a lógica do campo simbólico instituído.[25] Isto nos permite entender o nascimento de juízos de valor, apreciação e julgamento de uma obra de arte como produto histórico e social, articulado a partir da sua natureza de mercadoria. Ao se consolidar, o processo instituinte define uma determinada hierarquia cultural, definindo por derivação: a obra prima (paradigmas de criação e cânones em vigor), a obra "média", a obra de ruptura (ou de "vanguarda") e o lixo cultural e estético. É a partir desta hierarquia que o consumo, por faixa etária e estrato social e cultural, tende a ser organizado. Esse fenômeno não é só econômico, mas implica em intervenções culturais, políticas e ideológicas dos agentes sociais envolvidos. Cada momento histórico traz as marcas destas intervenções e, por esta razão, um campo artístico-cultural não deve ser analisado apenas como sistema sincrônico, mas confrontado em seu movimento diacrônico.

No caso em questão, houve um incremento no processo de concentração de capital e formação de um sistema de consumo centrado em obras-mercadorias e personalidades criadoras (*star system*), diluidor de conflitos e diferenças. A reorganização deste espaço social de realização das canções rearticulou os códigos pelos quais a música era pensada e

25 BOURDIEU, *op. cit.*, p. 59-159.

objetivada e, na ponta do processo, consumida, tendo como marca principal os projetos de equacionamento da tensão "impasse" *versus* "evolução" (ou se quisermos "redundância" e "informação") no seio da própria cultura musical "nacional-popular".

A formação de um pólo de consumo musical altamente dinâmico, cada vez mais capitalizado, concentrado nas camadas médias da população, necessitava incorporar novos materiais e técnicas musicais, na medida em que o mercado ampliava a audiência para camadas diferenciadas de ouvintes/consumidores. Essa ampliação do universo de consumo da canção urbana no Brasil colocava em cheque os critérios vigentes de apreciação e julgamento estéticos, ensejando uma constante "crise de identidade" da MPB. O vigor da instituição fica patente quando percebemos que a dinâmica principal deste debate em torno da identidade da MPB quase sempre parte de criadores "legitimados" por ela, como, por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A entrada de novas tendências musicais no espectro da MPB não se dá de qualquer forma, mas de uma maneira seletiva, na qual atuam a força da instituição e os interesses da indústria fonográfica.

Com o novo estatuto de música popular vigente no Brasil, no final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música de elevada qualidade e bom gosto, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas "ruins". Essa dicotomia que se estabeleceu no campo musical tem sido percebida, sobretudo, pelos artistas da música gerando algum desconforto nesta categoria profissional. Do ponto de vista do público tem servido como diferencial de gosto e status social, sempre alvo de questionamentos e autocríticas. Do ponto de vista das gravadoras, o alcance de mercado das canções devem contemplar o fenômeno do *highbrow* e o *lowbrow* do consumo musical.[26] A fala de Milton Miranda, diretor da gravadora Odeon, demonstra essa ambigüidade necessária à indústria cultural. Dirigindo-se ao estreante Milton Nascimento, Miranda justifica a autonomia que a

26 Sobre o problema específico da hierarquia cultural ver: McDONALD, D. Mass cult and midcult. *Partisan Review*, 1960, n. 2-4, e ECO, U. Cultura de massa e níveis de cultura. *In*: *Apocalípticos e integrados*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 33-69. Se aplicarmos a tipologia proposta por Dwight McDonald, a MPB seria enquadrada na midcult, definida como um plano de criação e consumo cultural que tende a banalizar as "conquistas" da vanguarda, mas obter um grau considerável de respeitabilidade na hierarquia cultural de uma sociedade. Umberto Eco criticou esta tipologia dos "três níveis", problematizando os limites para se definir, esteticamente, o que é mas cult ou midcult , bem como delimitar a inserção social destas instâncias.

gravadora concedia ao compositor: "Nós temos os nossos comerciais. Vocês, mineiros, são a nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere. Vocês gravam o que quiserem".[27]

Mais do que uma concessão ao "bom gosto" e à "qualidade musical" , a fala do executivo revela a ambigüidade necessária do produto cultural submetido às leis do mercado. Neste sentido, devemos ter em vista o caráter do capitalismo brasileiro, cujo pólo mais dinâmico se realizou historicamente num mercado relativamente restrito, com produtos de alta capitalização e valor agregado (como por exemplo a indústria automobilística). Dessa maneira, podemos sugerir um paralelo com a indústria fonográfica. A MPB "culta" ofereceu a esta indústria a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada. A "liberdade" de criação se objetivava em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados, pólo mais dinâmico da indústria fonográfica, mesmo vendendo menos do que as músicas mais "comerciais". Dinâmico, pois envolvia um conjunto de componentes tecnológicos e musicais consumidos por uma faixa social de elite. Ao mesmo tempo, aproveitando-se da capacidade ociosa de produção, produzindo álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio, além das coletâneas (sobretudo as trilhas sonoras de novelas), as gravadoras garantiram um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70. Portanto "faixa de prestígio" e "faixa comercial" não se anulam. Na lógica da indústria cultural sob o capital monopolista, estes dois pólos se retroalimentam (inclusive pela lógica de segmentação de mercado).

Outro problema para as futuras pesquisas é entender as implicações estéticas e ideológicas do consumo cultural. No caso em questão, a MPB não foi içada de um espaço social não mercantilizado pelas "garras" da indústria cultural. O conflito entre as propostas ativistas "não comerciais" e o caráter mercantil da atividade artística esteve presente desde o começo do processo, em meio à eclosão da Bossa Nova que, por sua vez, perturbou um mercado musical estruturado desde os anos 30/40. Daí decorria a natureza ambígua dos festivais, como eventos-espaços mercantis e não mercantis ao mesmo tempo. A atração que a indústria cultural

27 *Apud* BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem.* A história do clube da esquina. São Paulo: Geração Editorial, 1996. p. 209.

brasileira vai exercer entre artistas e intelectuais de esquerda deve ser pensada a partir desta pecualiaridade histórica.

Problematizando a "instituição MPB"

A dinâmica específica através da qual se constituiu a MPB fez com que a tentativa inicial de isolar "gêneros" e tradições musicais, marcando um rótulo específico, fosse inócua. O Tropicalismo, neste sentido, teve o mérito de perceber esta característica cultural e estética e realizou não só uma abertura, mas um questionamento dos limites entre os gêneros "nacionais" e "estrangeiros", entre o "bom" e o "mau gosto", entre o "engajamento" e a "diversão". O Tropicalismo radicalizou uma tendência da cultura e, sobretudo, da música brasileira: a incorporação atávica do "outro". Este processo, ao mesmo tempo que ampliou os materiais disponíveis para o consumo da canção renovada, diluiu a identificação da MPB com um grupo social específico, ainda que sua produção tenha sido direcionada para as "classes médias". Este aspecto ainda necessita ser melhor estudado, pois ainda não temos um estudo amplo e bem documentado da estrutura social do consumo musical no país.

A partir do momento em que se transformou numa instituição cultural, a MPB não só ganhou um novo poder de influência na sociedade como um todo, mas interferiu na reorganização da hierarquia cultural e musical do pais. Seus compositores mais reconhecidos adquiriram, ao longo dos anos ulteriores, o prestígio de intelectuais e formadores de opinião e valores estéticos, na medida em que falavam "em nome" da instituição. Mas a "instituição MPB" vem passando por uma prova de identidade constante, na medida em que o seu espaço de realização mais dinâmico passou a ser o mercado. Sua identidade, sua função social e seu estatuto são permanentemente discutidos e questionados. Na base deste processo percebe-se o confronto das categorias "impasse" e "evolução", como marca instituinte básica. Se o samba, como gênero "nacional" convencionado, já trazia as marcas desta tensão e a Bossa Nova potencializou-a ainda mais, o Tropicalismo será o elemento onde este binômio passa a ser o motor consciente da idéia de MPB.

As relações entre a "indústria cultural" e a cultura política marcada pelo "nacional-popular", que constituiu o problema de fundo da análise sobre a MPB dos anos 60, ainda não foram devidamente esmiuçadas pelas Ciências Humanas. Pretendi, neste artigo apresentar um caminho de análise possível que se concentrou no panorama musical, mas que pode apresentar problemas comuns a outras áreas socioculturais.

Como em todo processo de institucionalização de uma determinada expressão estética e ideológica, a pluralidade e as contradições da experiência histórica tendem a se perder, à medida que vão se sedimentando no solo da memória. A análise da MPB como "problema histórico" – até para fazer jus ao seu importante papel na formação cultural de amplos segmentos da sociedade brasileira – deve ir além dos parâmetros de análise consagrados pela experiência dos seus protagonistas e aficcionados. Este difícil jogo de aproximação e distanciamento que marca o trabalho com temas históricos recentes é fundamental para os historiadores da nossa música. Não pretendo com isso propor uma história "fria" e "objetiva", "superior" ao entendimento consagrado pela cultura vigente e pela memória.

Como parte fundante de nossa identidade nacional e como um dos espaços culturais mais privilegiados para se pensar o "problema Brasil", a MPB (sobretudo em seus momentos mais fecundos) tem uma complexidade que só pode ser contemplada a partir de uma análise minuciosa, que amplie o leque de temas e fontes (musicais e escritas) à disposição. Não podemos cobrar este tipo de procedimento no campo da memória e dos agentes diretamente envolvidos na sua produção, embora as reflexões geradas por eles sejam interlocuções fundamentais para o debate. Cabe às Ciências Humanas como um todo, e à história em particular, apontar os rumos de uma reflexão sistemática sobre a MPB. Não para isolá-la como objeto nos castelos assépticos da Ciência, mas para fazer jus ao seu papel fundamental na cultura e na sociedade brasileiras, talvez nossa grande obra cultural coletiva deste século que termina.

HISTÓRIA E MÚSICA: PENSANDO A CIDADE COMO TERRITÓRIOS DE ADONIRAN BARBOSA

Maria Izilda Santos de Matos*

Pra escrevê uma boa letra de samba a gente tem que sê em primeiro lugá anarfabeto.
Adoniran Barbosa

RESUMO

Este artigo é centrado na produção de Adoniran Barbosa, desafiando recuperar as experiências urbanas por ele cantadas e vividas na cidade de São Paulo nos anos 40, 50 e 60. Iniciando-se com uma reflexão sobre história e música, pretende-se rastrear a trajetória de vida e de atuação do artista, inter-relacionando-a com a expansão urbana de São Paulo e com a análise das suas composições.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa, Brasil - Música popular, História e música.

ABSTRACT

This article is about Adoniran Barbosa´s work, and it brings back urban experiences which were sung by him and lived in São Paulo in the forties, fifties and sixties. A new concept of history and music was proposed, and the artist´s life and the time he worked as an artist, the interrelatioship with the urban expansion of São Paulo and the analysis of its compositions.

Key-words: Adoniran Barbosa, Brazil - Popular music, History and music.

História e música

A produção historiográfica contemporânea tem trazido à luz uma diversidade de documentação, um mosaico de pequenas referências espar-

* Professora titular da PUC/SP. Entre suas obras destacam-se: *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1999; *Dolores Duran*: experiências boêmias em Copacabana. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1997.

sas, mediante uma paciente busca de indícios, sinais e sintomas, na tentativa de esmiuçar o implícito e o oculto para descortinar o passado. Nesse mesmo sentido, a produção musical se apresenta como um corpo documental particularmente instigante, já que por muito tempo constituiu um dos poucos documentos sobre certos setores relegados ao silêncio, centrando-se na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos. Trata-se de uma documentação muito rica e pouco explorada pela análise histórica, com grande potencial para a revelação do cotidiano, das sensibilidades e das paixões, como algo que, todos os dias, penetra pelos ouvidos e está na boca de todos.

Ao mesmo tempo que é uma manifestação artística, também apresenta aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes. Assim, se o compositor capta, reproduz, explorava, enfim, "fisga" representações que circulam no cotidiano, essencialmente elementos de uma experiência social vivida, por outro lado, o seu público pode ou assumir o papel, as idéias e os sentimentos expressos pelo compositor, ou então rejeitá-los, bem como suas representações do feminino, do masculino, de suas relações e vivências urbanas.[1] Pela própria repetição (ouvir e cantar) estabelece-se uma troca, uma cumplicidade, certa sintonia melódica com o compositor, subjetivando sua mensagem. Nesse sentido, Guattari destaca que o processo de subjetivação oscila entre extremos, comportando:

> uma relação de alienação e opressão na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como ele a recebe, ou uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização.[2]

1 A experiência afetiva só tem sentido para quem a vive. A relação do público com a canção efetiva-se na forma de relatar as experiências e provocar uma empatia por aproximação a elas. O desafio do compositor é fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida, recuperando o sentimento e dando credibilidade à canção. TATIT, Luiz. *O cancionista*: composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

2 GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica* - Cartografia do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 33.

Pode-se dizer que não existe uma subjetividade do "tipo recipiente"[3] que apenas interiorize coisas exteriores. A subjetividade é essencialmente social, cultural, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. Comportando movimentos capazes de resistir aos empreendimentos de nivelação das subjetividades.

O desenvolvimento da subjetividade não é visto como fato impenetrável, ou como destino inexorável de serialização de indivíduos, porque comporta simultaneamente as possibilidades de reapropriações, subentendendo que os sujeitos são, de fato, agentes, não como indivíduos unificados, autônomos, que exercem a vontade livre, mas sim sujeitos cuja atuação é constituída através de situações e *status* que lhes são conferidos. As condições permitem escolhas, muito embora elas não sejam ilimitadas, pois o social e o pessoal encontram-se imbricados numa trama historicamente variável e pressupõem um sujeito ativo.

Assim, a importância para a compreensão do processo de produção de subjetividade é perceber a multiplicidade de agenciamentos. Investigar como se atinge o profundo das percepções, das articulações, dos processos que chegam pela linguagem, família, mídia, música, que modelam comportamentos, sensibilidade, percepções, memórias, relações sociais e de gênero. Mas esses elementos são captados, reproduzidos, explorados, e também rejeitados, adaptados, trocados, passando por experiências sociais vividas.[4] É um processo pleno de múltiplas contradições e tensões que caracterizam a subjetividade como desenvolvimento permanente, em que os sujeitos vão reformulando suas propostas, ações e sentimentos em complexas interações e contradições.

As experiências com a música (enquanto compositor e ouvinte) são elementos constitutivos desse processo da subjetividade, entrecruzando

3 "Cabe destacar que esse processo é complexo, pois não se deve pensar na existência de uma subjetividade como um "recipiente" onde se depositariam elementos essencialmente exteriores; a subjetividade possui diferentes níveis – social, individual e inconsciente – que se interpenetram. Ela não pode ser entendida como essência, modelo de identidade, mas como toda uma complexa multiplicidade de signos e representações agenciados por elementos que percorrem todo o campo social (meios de comunicação, família, religião, escola, entre outros)". GUATTARI; ROLNIK, *op. cit.*

4 LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't*: feminism, semiotics, cinema. Nova York: Macmillan, 1984. p. 159.

componentes do inconsciente e do corpo com as determinações coletivas sociais, econômicas, tecnológicas, da mídia e de equipamentos culturais.

Assim, torna-se indispensável considerar esse conjunto de elementos e discursos, em destaque para a música, não como uma produção isolada e individual, mas como um elemento de aprendizagem cultural – que denota integração numa cultura – representativo da internalização das regras resultantes do acordo social que orientam o intercâmbio interpessoal, em que discursos e práticas têm um papel transformador mediante pressões por mudanças e processos de conscientização, mas convivem com o recurso como forma alternativa de conduta, comportamento possível e/ou disponível num certo momento.

Dessa forma, brotam antagonismos e reconciliações entre as normas que se desejam impor e as práticas criadas e recriadas, mantendo-se as manifestações autônomas, vigorosas e criativas, menos pelo racional e mais pelo emocional, intuitivo, sentimental e afetivo, enriquecendo a experiência de homens e mulheres em territórios múltiplos.

Ressalte-se que não se identifica aqui essa produção como "reflexo": as músicas aparecem como representações, entrelaçando-se num processo interno de influência mútua, ou seja, simultaneamente constituintes e constituídas. As experiências urbanas são simultaneamente produto e processo de sua representação, latentes através de imagens, palavras, afetos e perfis que circulam incessantemente no social.

Essas rápidas reflexões surgem de um trabalho de pesquisa que privilegiou a construção das relações e comportamentos de gênero na dinâmica da transformação urbana, que se faz mediante a tecedura de uma trama em que estão presentes relações multifacetadas, constituindo-se um processo dinâmico em que os comportamentos de gênero se fazem, desfazem e refazem por *diferenciação* e também por *integração.*[5]

5 Essas pesquisas vêm se desenvolvendo desde 1994, tendo como frutos iniciais os livros: *Melodia e sintonia*: o feminino, o masculino e suas relações em Lupicínio Rodrigues. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999; *Dolores Duran*: experiências boêmias em Copacabana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997; *Meu lar é um botequim*. No prelo.

Destruindo e construindo em nome do progresso

"Ele é a voz da cidade", dizia Antonio Cândido sobre Adoniran. Em suas músicas captura-se uma memória afetiva da cidade de outros tempos, emergindo uma experiência urbana intensa e emocional. A rica produção musical de Adoniran, uma construção de memória possível para a cidade, é, portanto, seletiva na escolha dos territórios urbanos e de seus personagens, permitindo perceber as diferentes experiências urbanas na São Paulo que, cada vez mais nesses anos, assumia as relações de cidade-progresso.

Nesse processo de urbanização acelerada, que caracteriza São Paulo nos anos 40, 50 e 60, coexistiam permanências, demolições e construções, cresciam as obras públicas, novos territórios passavam a ser definidos como novas áreas comerciais e financeiras, além da reterritorialização da zona do meretrício e da boêmia.

Conjuntamente com a intensificação industrial e comercial, quarteirões e bairros diferenciavam-se segundo a predominância das atividades ali estabelecidas; ruas, vilas e cortiços/malocas povoados sobretudo por migrantes mostravam a latência de um espaço entre a casa e a rua em que ocorriam trocas permanentes, estabelecendo relações dinâmicas e criando laços de solidariedade e estratégias de sobrevivência.

A cidade de São Paulo transformava-se incessantemente. Adoniran, um observador atento, captava, com um sotaque próprio (ítalo-paulistano-caipira), os *flashes* do cotidiano, as experiências de muitos que viveram esse processo, nos cortiços, malocas e bairros como Brás, Bexiga, Barra Funda, Casa Verde.

Esse observar a cidade implicava no exercício de caminhar a pé (de dia e à noite), aproximar-se, conversar, ouvir, atentar para as entonações, sintaxes, sonoridades e também distanciar-se, buscando a inspiração-reprodução concretizada nas composições.

As composições podiam surgir de um caminhar pela cidade, como *flâneur* (foi o caso de *Saudosa maloca*), a matéria modelar de suas canções subentendia integrar-se com essas experiências através do seu falar, não só presente no sotaque ítalo-paulistano-caipira, mas também na melodia e no modo de cantar, específicos da cultura urbana paulista.

O ritmo da modernidade contaminava São Paulo, transformando-a em um novo território cheio de automóveis, ônibus, caminhões, buzinas,

sons e odores, o ritmo acelerado dos transeuntes, o café no balcão, a pressa, a falta de tempo, os novos magazines, os modernos edifícios do centro novo cada vez mais altos. São Paulo assumia o emblema da modernidade, uma cidade que não podia parar, mas mantinha a sua garoa como símbolo.

O viver moderno de São Paulo trouxe transformações na cultura e nos significados das experiências, mas sem que outras formas de vivência tenham desaparecido: mantiveram-se residuais, convivendo com experiências emergentes,[6] sendo possível reconhecer um campo de experiências em comum entre os sujeitos históricos que a vivenciavam. Estabelecia-se uma tendência, uma espécie de vetor comum homogeneizador que, ao mesmo tempo, comportava a resistência e/ou um inconformismo.

Essas modificações pautaram-se por novas vivências cotidianas, nas quais se constituíram novas organizações do tempo-espaço, e originou-se uma outra forma de homens e mulheres apreenderem os fenômenos que vivenciavam. Não que todos compulsoriamente tenham passado a viver de acordo com esses padrões e absorvido as perspectivas de vida que se constituíram, mas a imagem desse novo ideal de vida não deixou de ser sonhada, desejada e incorporada por uns e refutada por outros.

Novas áreas em expansão, os projetos da Companhia City, os jardins (Europa, Paulista, América), traziam a moderna maneira de se viver e também nas novas periferias a cidade crescia sem parar, a relação centro-periferia estava em constante construção. Muita novidade, o Mercado Novo (1933), o estádio do Pacaembu (1935-38), os viadutos do Chá, Major Quedinho, Martinho Prado, a Avenida 9 de Julho e a Biblioteca, as construções cresciam, nordestinos migravam e ajudavam a erguer a cidade, contribuindo para a mistura que se caracterizava pelos contrastes, ambigüidades, incorporações desiguais e combinações inquietantes, um mosaico de grupos étnicos e seus descendentes que simultaneamente desejavam se incorporar e diferenciar.

O crescimento urbano era tenso de nostalgia, de uma cidade que não podia mais se recuperar, da quebra de valores tradicionais, da destruição de vínculos afetivos, de amizades, de vizinhanças, das cadeiras na calçada, das serestas na garoa, da destruição de espaços e territórios, do

6 WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

final de feiras e festas, de uma cidade que escapava, por mais que em seu crescimento se procurasse estabelecer novas formas de controle.

Os anos 50 foram caracterizados por uma certa euforia (particularmente vivenciada em São Paulo), centrada no governo JK (1955-60), em que se viveu a aceleração da industrialização, com penetração do capital estrangeiro, a modernização da produção, ampliação da produção de certos bens de consumo, em particular os automóveis, tornando a sociedade mais veloz, também mais conectada pelo rádio e particularmente mais visual com a penetração lenta da TV.

A era de ouro do rádio

Os anos 40 e 50 são conhecidos como a "era de ouro do rádio" no país. Nesse período, as rádios expandiram-se por todo o país e passaram a ocupar um espaço cada vez maior na vida das pessoas, informando-as, divertindo-as e emocionando-as, somando-se à circulação nacional do disco, às publicações especializadas e ao cinema americano e nacional.[7]

Nesses anos, o rádio divulgava um samba que se diversificava rítmica e poeticamente,[8] a cadência mais tradicional do samba começou a ser substituída, segundo os novos gostos.[9] O samba de meio-de-ano domi-

7 O rádio cresceu devido à sua agilidade e ao barateamento progressivo do aparelho. As rádios funcionaram como um veículo integrado ao contexto histórico, utilizando e difundindo padrões de comportamento. O radiojornal, a novela, os programas de auditório envolviam cotidianamente a todos.

8 A partir da década de 40, os circuitos internacionais da música interligavam cada vez mais intensamente as diferentes partes do mundo. Todo um mercado se abriu particularmente à penetração da música internacional, em particular a norte-americana e com ela o jazz. PARANHOS, Adalberto. Novas Bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). *História & Perspectiva*, Uberlândia, n. 3, p. 13, 1990.

9 No final da década de 30, o Carnaval foi institucionalizado e passou a fazer parte das manifestações culturais promovidas pelo Estado; descendo do morro para a avenida. Paralelamente, ocorreu a expansão da radiofonia, que, juntamente com a institucionalização do carnaval, levou o samba à pauta de consumo. O samba, antes exclusividade do Carnaval, passou a ser produzido e difundido com sucesso no meio do ano, explicitando tendências claras: samba apologético nacionalista, como os de Lamartine Babo e Ari Barroso; samba da malandragem, de Wilson Batista e Geraldo Pereira; samba-canção de conteúdo afetivo-apaixonado, lírico-amoroso

nava a noite. Assim, um mercado musical (fonográfico e radiofônico) estabelecia-se e generalizava-se,[10] no qual o popular, em transformação, convivia com a música internacional na dinâmica do cotidiano citadino em ebulição.[11]

Em São Paulo, a rádio surgiu fundada por Assis Chateubriand (Tupi), unindo-a aos jornais. Em 1941 já totalizavam 10 emissoras, com destaque, como líder de audiência, para a Record, que teve participação ativa no movimento de 1932.

No seu apogeu, além das radionovelas e do radiojornal, havia programas de auditório, tanto musicais como humorísticos, todos contando com boa audiência. O trabalho nas rádios contava com artistas do circo, do teatro, e também anônimos, cantores e aventureiros.

A rádio em São Paulo mantinha conexões com as emissoras do Rio de Janeiro, particularmente com a Rádio Nacional, esses sucessos circulavam nacionalmente, mas também veiculava-se toda uma produção de caráter regional, atingindo mais diretamente a informação, o humor e o gosto musical local.

No humor, além dos grandes sucessos, do Rio de Janeiro (*Balança mais não cai*, *Tancredo e Trancado*), em São Paulo destacavam-se a *Marmelândia* (Max Nunes e Haroldo Barbosa), a *Rua do Sossego* e *Histórias das Malocas* (Record, 1955), que manteve sucesso até 1966, entrando em declínio a partir de 1967.

Através do humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento frente ao emergente e/ou moderno era colocado, o antigo tornava-se

ou de dor-de-cotovelo. MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar*: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

10 O primeiro samba gravado foi *Pelo telefone*, em 1917. As emissoras regulares de rádio instalaram-se desde 1923, mas somente com o Decreto-lei n. 21.111, de 1/3/32, com a introdução de anunciantes, é que passaram a abrir espaço para a música popular. Nesse momento, também se generalizou a prática do registro da autoria individual. Assim, o rádio promovia as gravações, incentivando o processo de industrialização do disco com objetivo de mercado. A divulgação ficava a cargo dos programas de maior audiência e de toda uma série de revistas especializadas, como A Modinha e Jornal das modinhas, que transcreviam as letras das músicas, além da Revista do Rádio. TOTA, Antonio Pedro. *Samba da legitimidade*. São Paulo, 1980. Dissertação (Mestrado) - FFLCH-USP. Mimeog. p. 70 ss.

11 WISNIK, José M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). *In*: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José M. *Música*: o nacional e o popular na cultura brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 148.

arcaico, a inversão possibilitava dizer o não-dito ou o repetido que circulava no cotidiano, fazendo surgir os anti-heróis, os trocadilhos, as paródias, personagens tragicômicos e outros elementos, levando os criadores a construírem conexões com os ouvintes. Nesse contexto Adoniran atuou com maestria, como humorista e sambista.

A voz de São Paulo: Adoniran Barbosa

Adoniran Barbosa[12] nasceu João Rubinatto, em 6 de agosto de 1910, em Valinhos, São Paulo. Era filho de imigrantes italianos e, ainda menino, já residente em Jundiaí, começou a trabalhar com o pai no serviço de cargas da São Paulo Railway.

Não terminou o curso primário, exerceu várias atividades como entregador de marmitas, varredor de fábrica, tecelão, pintor, encanador, serralheiro e garçon. Aprendeu o ofício de metalúrgico-ajustador no Liceu de Artes e Ofícios, mas, por problemas pulmonares, passou a ter outras ocupações.

Em 1932, em São Paulo, juntamente com as funções de entregador de uma loja de tecidos da 25 de março, tornou-se cantor ambulante batucando na caixinha de fósforo. Freqüentava as lojas de música do centro, ponto de encontro de interessados, pois começava a fazer músicas. Também tentou o teatro e, sem muito sucesso, arriscou-se em programas de calouros.

Por sugestão de Antonio Rago, tentou a Rádio Fontoura, ainda nos seus primórdios, na qual passou a cantar com Laurindo de Almeida, João do Banjo e Aragão do Pandeiro. Em 1933, conseguiu seu primeiro contrato, fruto de muita existência, como cantor e depois como locutor. Dessa época datam seus primeiros sambas: *Minha vida se consome* e *Teu orgulho acabou*. Mas em 1934 se destacou quando recebeu o 1.º lugar no concurso carnavalesco da prefeitura de São Paulo, com a marchinha carnavalesca *Dona boa*.[13]

12 João Rubinatto assumia o pseudônimo Adoniran (nome de um amigo boêmio) e Barbosa (sob a inspiração do sambista carioca Luís Barbosa).

13 O Carnaval era um momento particular tanto para a venda de discos como para os

Começaria uma trajetória pelas rádios. Por volta de 1935 foi contratado pela Rádio São Paulo e depois pela Difusora. Como o trabalho com a música era eventual e não possibilitava o ganho fixo, outras estratégias apareceriam, como um escritório de contabilidade ou morar com a sogra no Tatuapé. O retorno ao rádio ocorreria na Cruzeiro do Sul, aí permanecendo até 1941, quando passou a trabalhar na Record, atuando em radioteatro e musicais como discotecário, locutor e radioator.

Nos anos 40, o destaque na trajetória de Adoniran foi a sua atividade como radioator. Seus tipos eram inspirados em pessoas comuns, falas e entonações desenvolvidas nos diferentes territórios da cidade, e o ser ator acabou imprimindo elementos que se tornariam fundamentais para o compositor. Entre seus sucessos, destacam-se Barbosinha mal-educado da Silva, aluno da Escolinha Risonha e Franca; Guiseppe Pernafina, motorista de táxi do Largo do Paissandu; o Dr. Sinésio Trombone, o gostosão da Vila Matilde; Moisés Rabinovicht e o Zé Cunversa, do programa *Casa da sogra*. Mas o destaque maior foi o programa *Histórias das malocas* (1955), com destaque para Charutinho, o malandro malsucedido do Morro do Piolho. Os textos eram, em geral, de Oswaldo Moles e as entonações e o timbre eram uma criação-recriação de Adoniran.

Sua atuação era cotidiana, segundo a revista *Rádio-teatro*.[14] Nas segundas-feira assumia o humilde marido Confúcio das Dores, às 21 horas, em *Solteiro é melhor*; já às terças estava no *Convite ao samba*; às quartas em *Show castelo* e em *Vale quanto pesa*; às quintas em *A presença do trio*; às sextas em *O crime não compensa*; aos sábados em *Sítio do bicho-de-pé* e domingos em *A grande filmagem*, compondo o *cast* com Anselmo Duarte, Ilka Soares, duas orquestas, regionais, cantores sob a direção de Blota Jr., além de apresentar-se diariamente em *Charuto e fumaça*, sátira do esporte, enquanto que no *Sítio dos Tangarás*, aos sábados, assumia vários personagens: caipira, cantor, vilão, viajante etc.

Mas foi nas *Histórias das malocas*, com texto de Oswaldo Moles, que Adoniran assumiu Charutinho, o malandro e desocupado do Morro do

contratos para cantar nas rádios e nos clubes e assim adquirir visibilidade. Muitas vezes, terminada a época de Carnaval vinha o desemprego.

14 Citado por KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36-37.

Piolho, tangenciando a crítica social. Trazia um cárater nostálgico da denúncia de uma cidade em construção-destruição, em movimento e ritmo assustador num presente degradado, que só uma sensibilidade sintônica com esses tempos de transformação poderia captar algo que muitos sentiam, mas não sabiam transmitir.

Nesse sentido, temos a atuação de Adoniram como humorista, em que seus personagens e suas falas representavam os burburinhos de uma cidade em mudança, que ele mesmo definia como "osservatore dos tipos de rua", característica presente nas suas composições, também marcadas pelas suas experiências boêmias.

As composições se ampliaram entre 1935 e 38: *Agora podes chorar*, *A canoa virou*, *Chega*, *Mamão*, *Pra esquecer*, *Um amor que já passou*; canções diversificadas, diferenciando-se do estilo que posteriormente iria trazer o sucesso.

A fusão do humor e da música atingia a maturidade nos anos 50, e vieram os sucessos nas vozes dos Demônios da Garoa, com *Malvina*, que em 1951 ganhou o 1.º lugar num concurso carnavalesmo, e *Joga a chave*, em 1953, seguidos de *Saudosa maloca*, composta em 1951,[15] *Samba do Arnesto* e *As msariposas* de 1955, que serviram de inspiração para o programa *Histórias das malocas*. Dessa experiência surgiram outras composições como *Segura o apito* e *Aqui Gerarda*, mas foi em 64 que ocorreu o estouro de *Trem das onze*, seguido de outros.

Esse foi o momento de maior sucesso do compositor, que coincidiu com a efervescência do desenvolvimento urbano-industrial da cidade. No programa *Histórias das malocas* e nas composições desse período, Adoniran passou a mostrar uma sintonia maior com o cotidiano da cidade, seus personagens, com a linguagem, a maneira de falar, os dramas que envolviam a população pobre, dos cortiços e favelas. Suas composições se caracterizavam pela síntese de sotaques, entonações peculiares das múltiplas migrações que povoaram e repovoaram a cidade de São Paulo.

Seus papéis no cinema e na TV foram mais discretos, seu grande veículo foi o rádio, no qual recebeu vários prêmios como humorista. Mas

15 *Saudosa maloca*, no contra-fluxo da linguagem apologética canta uma outra São Paulo, fazendo um imenso sucesso juntamente com Quarto Centenário de Mário Zan e J.M. Alves, canção exaltação de São Paulo e São Paulo Quatrocentão. KRAUSCHE, *op. cit.*

o sucesso não significou ganhos financeiros, para obtê-los Adoniran levou seu programa humorístico para os circos na periferia da cidade.

Astro de rádio, circo, disco, cinema nacional e também TV. No cinema, atuou em *Caídos do céu* (1946), ao lado de Dercy Gonçalves, fez *Pif-paf* (1947) e *O cangaceiro* (1953). Ao lado de Mazzaropi destacou-se em *Candinho*, *Nadando em dinheiro* e *A carrocinha*. Também atuou em *Esquina de ilusão* e *Bruma seca*.

Em 1968, na I Bienal do Samba, teve a composição *Patrão, mulher e cachaça*, em parceria com Oswaldo Moles, desclassificada. Nesse mesmo ano, o programa *Histórias das malocas* caía em audiência e, com o suicídio de Oswaldo Moles, foi tirada do ar. Adoniran não era mais requisitado, de vez em quando uma ponta na TV Record, pequenas atuações como em *Ceará contra 007* (novela humorística) e *Papai sabe nada*, assim se manteve até a aposentadoria (1972), com um mísero ordenado. Entre 1973/76 atuou em algumas novelas da Tupi: *Mulheres de areia*, *Os inocentes*, *Xeque-mate* e *Ovelha negra*.

Nos anos finais de vida não abandonou sua peregrinação diária: o restaurante Parreirinha (reduto de sambistas), ao La Barca (um bar da General Jardim) e a passada no Estúdio Eldorado, um pouco mais cedo, como boemia vespertina.

Morreu em 23 de novembro de 1982, deixando a inesquecível imagem caracterizada pelo olhar inquieto, a gravata borboleta, o paletó e o chapéu.

Os territórios[16] *de Adoniran Barbosa*

O ritmo acelerado da cidade-progresso atrai e choca no cantar de *Conselho de mulher* (Adoniran Barbosa, Oswaldo Moles e João B. Santos, 1955), mostrando humoradamente a resistência às vinculações do homem ao trabalho, surgindo o malandro e a mulher disciplinadora.

> Progrecio, Progrecio
> Eu sempre escuitei fala
> Que o progrecio vem do trabalho
> Então amanhã cedo nois vai trabaia
> Quanto tempo nois perdemos na boemia
> sambando noite e dia...
> Agora escuitando os conseio das mulhê
> amanhã vou trabalhar se Deus quiser
> Mas Deus não quer

A crítica não é ao trabalho em si, mas ao caráter que o trabalho assume como sombrio e pesado, manipulado e explorado na sociedade industrial. Na canção, o samba enaltece o progresso, o trabalho, possibilitados pela sociedade industrial e urbana, personificados pelos conselhos da mulher. Em oposição aparece a boemia "sambando noite e dia/cortando uma rama sem pará". Mas a inversão, a ironia e/ou o humor emergem com o breque, que possibilita a inversão do sentido contido na poética, ao romper a melodia que permite a entrada da frase "mais Deus não qué...".

Da mesma forma, o progresso faz-se presente em *Efigênia*, que se deslumbra frente ao novo viaduto que lhe mostra o namorado, já que o homem incorpora de forma mais dinâmica as intensas transformações no espaço público. Situação próxima encontra-se em *Iracema*, que morre

16 O espaço urbano, no seu processo de transformação, é simultaneamente registro e agente histórico. Nesse sentido, deve-se destacar a noção de territorialidade, identificando o espaço como experiência individual e coletiva, em que a rua, a praça, a praia, o bairro, os percursos estão plenos de lembranças, experiências e memórias. Espaços que, além de sua existência material, são também codificados num sistema de representação que deve ser focalizado pelo pesquisador, num trabalho de investigação sobre os múltiplos processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. ROLNIK, Raquel. História urbana: história na cidade. *In*: FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio. *Cidade e história*: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX. Salvador: Fac. de Arquitetura, 1992.

atropelada por não conhecer bem os códigos da cidade que cresce em ritmo assustador.

> Iracema, eu nunca mais eu te vi
> Iracema, meu grande amor, foi embora...
> Chorei, eu chorei de dor porque,
> IÒccema, meu grande amô foi você
> Iracema, eu sempre dizia
> cuidado ao atravessá essas rua..
> Eu falava, mas você não me escuitava não,
> Iracema você travessô contramão

A cidade mostra-se violenta em seu crescimento, as transformações urbanas são irreversíveis, cria uma visão idílica de um tempo-espaço perdido frente ao progresso, é um tipo de inconformismo que se aproxima da resistência e aponta à denúncia, apregoa a paciência, explicita a dor e as tensões da violência urbana.[17]

A cidade de Adoniram encontra-se atravessada pelos pressupostos da disciplina e da cidadania, passando a cidade a ser reconhecida como espaço de tensões. Em *Saudosa maloca*, *Abrigo de vagabundos* e *O despejo da favela* tem-se as resistências ao dito processo civilizatório, da luta contra o "arcaico pela ordem e progresso"; de um desejo já latente e generalizado de "ser moderno" que impregna a cidade, agindo de forma seletiva, construindo a questão social, a identificação do outro – o pobre, o migrante – e tornando a questão da moradia uma tensão do momento.

> Se o sinhô não tá lembrado
> dá licença de contá
> que aqui onde agora está
> esse edifiço arto
> era uma casa véia
> um palacete assobradado.
> Foi aqui seu moço,
> que eu Mato Grosso e Joca
> construímos nossa maloca,
> mas um dia nós nem pode se alembrá
> veio os home co'ás ferramenta

17 Também presente na referência em *Tiro ao Álvaro* "teu olhar mata mais/...que atropelamento de automóveis...".

o dono mandô derrubá...
Saudosa maloca, maloca querida
donde nós passemos
os dias feliz de nossas vidas

Expressando o inconformismo, a acomodação e a resistência[18] envolvido num discurso da denúncia, até certo ponto ingênua e plena de sensibilidade, chama a atenção, traz a memória para que se lembre e se observe o edifício "arto" e para o foco que relembra o acontecimento: a expulsão do cantor, juntamente com os companheiros Matogrosso e Joca.

A expulsão é a demolição, permitindo a emergência do novo empreendida pelos "homes cas ferramentas". Matogrosso "quis gritá", mas foi acomodado – "nóis arranja otro lugá", mas o inconformismo ainda se mantém e "só se conformemo/ quando o Joca falou/Deus dá o frio conforme o cobertô", o que poderia parecer conformismo encontra-se pleno de denúncia que emerge no ato de rememorar os "dias feliz" passados na "maloca querida", em que o engraçado não se reduz ao imediatamente alegre.

Em *Histórias das malocas*, programa que se originou do sucesso de *Saudosa maloca*, destaca-se o caráter de comunidade do viver em maloca, utilizando os comportamentos dominantes e criticando de forma contundente a sociedade e seus valÿres, polariza o rural e o urbano e o tradicional *versus* o moderno. A maloca é representada como espaço de refúgio e solidariedade.

Minha maloca
A mais linda desse mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não tem onde dormir (*Abrigo de vagabundos*)

Adoniran consegue captar as transformações da cidade, a situação de degradação de certos habitantes contrastando com o crescimento propalado. As referências à cidade são constantes, aparecem não só em *Saudosa maloca*. O antigo cortiço poderia ser localizado na R. Aurora, Guaianazes e imediações, o Arnesto mora no Brás, Morro do Piolho, ou da Casa Verde, um samba no Bixiga, o viaduto Santa Ifigênia, o trem do

18 CAHUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Jaçanã, a Vila Esperança. Sempre mostrando uma cidade em crescimento e transformação, que demole e constrói, enfim, uma cidade que avança. Em 1959, em *Abrigo de vagabundos* consegue-se uma maloca perto da Mooca, já em 1969 é expulso para a periferia, em *O despejo na favela*, com o oficial de justiça.

Nesse momento, a cidade reorganiza seus territórios, a zona da boemia encontra-se em processo de modernização que exclui alguns, expulsando a malandragem e a prostituição, procura-se um saneamento social na região, aliado à especulação urbana e à expropriação.

O tema da violência, da solidão urbana, articula-se à tristeza e emerge na produção de Adoniran, como em *Bom dia tristeza*, em parceria com Vinicius de Moraes:[19]

Bom-dia tristeza
que tarde tristeza
você veio hoje me ver
Já estava ficando
até meio triste
de estar tanto tempo
longe de você
Se chegue tristeza
e sente comigo
aqui nessa mesa de bar
Beba do meu copo,
me dê o seu ombro
que é pra eu chorar,
chorar de tristeza,
tristeza de amar.

Sua estratégia mais freqüente se vale do humor, assim sua experiência como humorista impregna a vivência como compositor, na qual destacam-se *Luz da Light*, *As mariposas*, *Samba do Arnesto*, *Casamento do Moacir* e *Trem das onze*. A fala errada é intencional, a linguagem acaipirada e italianada mostra a trajetória do compositor e a circularidade

19 Pode-se, também, encontrar na sua produção obras de cárater mais intimista como *Bom dia Tristeza*, com letra de Vinicius de Moraes, gravada inicialmente por Aracy de Almeida, mas que adquire maior expressividade com a gravação de Maysa Matarazzo.

cultural da cidade, na qual a forte presença dos italianos, o samba paulista de origem rural e o processo de migração são marcantes nesse momento.

As tensas relações masculino-feminino aparecem com referências constantes:

> O que será que aconteceu
> Que Maria não voltou?
> Será que se perdeu
> Ou arranjo um novo amor?
> (Por onde andará Maria, Adoniran Barbosa e Rago 1956)

Também em:

> Inês
> Inês saiu dizendo
> que ia comprá um pavio pru lampião
> Pode me esperá, Mané
> Eu volto já
> Acendi o fogão
> Botei água pra esquentá
> E fui pro portão
> Só pra ver Inês chegá
> Anoiteceu
> E ela não voltou
> Fui pra rua feito louco
> Só prá vê o que aconteceu
> Procurei na Central
> Procurei no Hospital
> E no xadrez
> Andei a cidade inteira
> E não encontrei Inês
> Voltei pra casa triste demais
> Que Inês me fez
> Não se faz
> E no chão bem perto do fogão
> Encontrei um papel escrito assim
> Pode apaga o fogo Mané
> Que eu não volto mais. (Apaga o fogo Mané)

As canções explicitam as emoções do homem abandonado pela mulher amada, a resistência a assumir o abandono junta-se com o desespero do desaparecimento na cidade grande (tema constante na obra do autor), a cidade que oculta e aonde se perde o amor.

Dessa forma, trata-se apenas de alguns poucos aspectos a serem explorados na rica produção de Adoniran Barbosa. Creio que a pesquisa possa contribuir para os estudos da cidade de São Paulo, já que a maior parte desses estudos focaliza as transformações urbanas e reproduz sem muita crítica o discurso das fontes oficiais, mostrando indicativos de modelos de relações íntimas que procuram corrigir, extirpar e estigmatizar os comportamentos.

A BREVE E PROFÍCUA VIDA DO COMPOSITOR POPULAR JULINHO DA ADELAIDE*

Alberto Moby Ribeiro da Silva**

E nada como um dia após um outro dia
Pro meu coração
E não vale a pena ficar,
Apenas ficar
Chorando, resmungando, até quando?
Não, não

(Julinho da Adelaide, Jorge Maravilha, 1974)

RESUMO

Este artigo se propõe a analisar a trajetória do personagem "Julinho da Adelaide", compositor fictício criado por Chico Buarque de Holanda, nos anos 70, para bular a censura do regime militar. O personagem em questão serve de estímulo para pensar as complexas formas de relação entre o artista engajado e um Estado autoritário, que se propunha a tutelar a sociedade. Ao mesmo tempo, "Julinho da Adelaide" revela, a partir da paródia e do chiste, as contradições oriundas do lugar social da música popular na sociedade brasileira, foco de expectativas político-culturais amplas, ao mesmo tempo que se inserida numa estrtura de mercado.

ABSTRACT

This article aims at analysing the way the character Julinho da Adelaide was designed by the composer Chico Buarque de Hollanda in the seventies to fool the military regime censorship. The mentioned character stimulated complex sorts of relationship between the politicked artist and the authoritative State that intended to tutor society. At the same time Julinho da Adelaide showed local contradictions of Brazilian popular music which was out of cultural-political expectations but at the same time got established in the market structure by means of parodies and jest.

* Este artigo tem como base a comunicação apresentada ao XX Simpósio da Associação Nacional de História (ANPUH) – História: Fronteiras, realizado em Florianópolis, de 25 a 30 de julho de 1999, baseada, por sua vez, no capítulo "A censura à música popular durante o regime militar", de minha dissertação de Mestrado em História, defendida em agosto de 1983 e publicada sob o título de *Sinal fechado*: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

** Jornalista, licenciado, mestre e doutor em História pela Universidade Federal Fluminense; professor colaborador do Curso de Pedagogia da UFF em Angra dos Reis e das redes pública e particular de ensino desse município.

Já são relativamente bem conhecidos os padrões da política cultural do regime militar pós-1964 em seu período mais autoritário, da vigência do Ato Institucional n.º 5. Tal política esteve assentada sobre três pilares básicos:

> integração nacional (a consolidação nacional buscada pelo Império, na República Velha e no Estado Novo), segurança nacional (contra a guerra externa e interna subversiva) e o desenvolvimento nacional (nos moldes das nações ocidentais cristãs).[1]

Embora também nesse período se procurasse retomar o projeto estadonovista de um "Brasil Grande", o que ocorreu, de fato, foi uma verdadeira diáspora de artistas e intelectuais, de um lado, ou a busca de espaços mínimos de sobrevivência cultural camuflada sob vários e multifacetados disfarces.

> A política do regime militar – desmantelar e pulverizar a cultura brasileira – dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada nas canções de protesto) e poder de corrosão e perturbação da 'paz dos cemitérios' (comprovada com o Tropicalismo). A repressão atingiu com napalm de uma censura devastadora e os mísseis da prisão, do exílio e de agressões físicas aos principais nomes da vanguarda sonora.[2]

Em artigo magistral de 1970, *Recuso + Aceito = Receito*, Gilberto Gil, do exílio a que fora imposto, na Inglaterra, dizia, através do Pasquim, da violência da censura e da revolta dos artistas. Atacava o Museu da Imagem e do Som – equivocadamente, já que, ao que parece, o MIS não

1 CHAUÍ, M. S. *Seminários*: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 34.

2 GOODWIN, R. Da Independência Musical. *In*: MELLO, M. A. (Org.). *Vinte anos de resistência*: alternativas da cultura no regime militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986. p. 138.

tinha comprometimentos mais estreitos com o regime. Mas o equívoco era estratégico: além de anti-racista, o artigo queria denunciar o crime da ditadura, sua truculência, sua violência e sua postura arrogante de aparentar normalidade.

> (...) E que fique claro para os que cortaram minha onda e minha barba que *Aquele Abraço* [razão do prêmio *Golfinho*, concedido pelo MIS] não significa que eu tenha me "regenerado", que eu tenha me tornado "bom crioulo puxador de samba" como eles querem que sejam todos os negros que realmente "sabem qual é o seu lugar". Eu não sei qual é o meu e não estou em lugar nenhum, *não estou mais servindo a mesa dos senhores brancos* e nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil. Por isso talvez Deus tenha me tirado de lá e me colocado numa rua fria e vazia onde pelo menos eu possa cantar como o passarinho. As aves daqui não gorjeiam como as de lá, mas ainda gorjeiam.
> (...) Mesmo de longe eu posso compreender tudo. Mesmo na Inglaterra a embaixada brasileira me declara *persona non grata* para as agências de notícias. Nenhum prêmio vai fazer desaparecer essa situação.[3]

Expressões máximas desse período talvez tenham sido, por um lado, Chico Buarque e Luiz Gonzaga Jr., e, por outro, a chamada canção do "desbunde", perguntando/respondendo: "Se não há outro mundo/por que não viver?"[4]

Falando a esse respeito, o crítico José Miguel Wisnik, no ensaio citado, lembra que

> no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduza numa linguagem

3 *O Pasquim*, (39):6, 19-25/03/1970.

4 *Besta é tu*, canção de Moraes Moreira e Galvão, do LP *Acabou Chorare* (Novos Baianos, Som Livre 6004), de 1972. Sobre a via do "desbunde", ver o interessante artigo de Eduardo Amorim Garcia, Canto curtido, a MPB nos anos setenta. *Revista do Brasil*, (4):60, s.d.

> estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.[5]

Embora discorde de Wisnik no que diz respeito a uma abstrata conceituação de "música popular" em oposição a "gosto acadêmico" – para a qual o próprio autor vislumbra uma crítica ao analisar as posições de Theodor Adorno – destituída de uma contextualização histórico-social mais ampla, concordo, no entanto, que talvez para nenhuma outra época sua afirmativa tenha um caráter mais irrefutável que para os anos 70 e a MPB. Havendo dúvidas, ver o que dizia Chico Buarque à revista *Veja*, em 1971:

> É claro que cheguei à autocensura. Mas, dentro desse limite que já me coloquei, eu acho que ainda tenha campo para fazer o negócio. Esse tipo de música que eu tenho feito, que para mim é uma coisa nova, é a razão de eu fazer um disco novo. Elas estão dentro de limites, que, eu acho, *no espírito da censura*, podem passar. Agora, se eles me fizerem recuar mais, eu paro.[6]

Chico, no entanto, iria "evoluir", como demonstra sua relação com a breve e triste história do compositor popular Julinho da Adelaide.

Em 1974, duas canções desse até então desconhecido compositor popular carioca são sucesso de público e crítica na voz de um já consagrado Chico Buarque: *Jorge Maravilha* e *Acorda, Amor*, em parceria com seu meio irmão Leonel Paiva, fruto de um dos muitos casamentos da mãe, Adelaide de Oliveira Kuntz, moradora da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, com o obscuro alemão que lhe emprestara o sobrenome. A curiosidade dos amantes da música e da imprensa especializada logo se aguça: de onde teria surgido aquele alegre, sagaz e talentoso compositor? Havia mais pérolas a serem garimpadas de sua instigante lavra?

5 WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. *In*: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. V. V. 1 - *Música Popular*, p. 12.

6 *Veja*, p. 3, 15 set. 1971, grifo meu.

A curiosidade do público não se faria esperar por muito tempo. Em setembro daquele mesmo ano Julinho daria uma entrevista ao teatrólogo Mário Prata e ao jornalista Melchíades Cunha Jr., para a edição paulista do jornal *Última Hora*. Além de contar detalhes de sua vida pessoal, de filho de uma favelada, Adelaide de Oliveira Kuntz, e de um pai que não chegara a conhecer e do qual nem a mãe sabia o nome completo, referindo-se a ele apenas como F. Botelho, Julinho, entre outras coisas, tecia considerações sobre o sucesso de suas músicas e sobre seus problemas com a censura – então inevitáveis na trajetória de qualquer compositor – , afirmando, a certa altura:

> [...] eu tenho essa posição. Eu acho bobagem a pessoa falar que a censura prejudica, quando eu acho que o negócio é fazer samba, tem que fazer samba, tem que fazer muito samba mesmo, entende? Eu faço muito samba, quer dizer, faço vários por dia mesmo. Tanto que o sujeito que trabalha lá, o trabalho dele é censurar música, eu respeito muito o trabalho do cara, quer dizer, ele terminou o dia... "Quantas músicas cê censurou hoje?" Ele fala: "Sete". O cara que disser dezessete, por exemplo, vai ser promovido logo, né? Sobe de... coisa. Eu também, meu trabalho é esse, é fazer samba. "Quantos sambas cê fez hoje?" "Oito, nove". No dia que eu faço dez eu tô, eu vou dormir em paz com a minha consciência, entende? Cada um no seu ramo.[7]

Na entrevista, Julinho da Adelaide expunha, ainda, uma contribuição original à música popular brasileira: a invenção do "samba duplex", aquele que podia mudar de sentido quando necessário. Para o samba *Formosa*, de Vinícius de Moraes, por exemplo, Julinho propunha uma adaptação, mudando seu título para *China nacionalista*, para afastar

7 Trecho da entrevista de "Julinho da Adelaide" a Mário Prata e Mechíades Cunha Jr., da qual uma versão editada foi publicada no jornal Última Hora, edição paulista, nos dias 7 e 8 de setembro de 1974, sob o título de *O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide*. O texto completo, tanto da transcrição da entrevista quanto da versão publicada, encontra-se na home page de Chico Buarque na internet: *http://www.chicobuarque.com.br*. Trechos da entrevista, cuja cópia em fita cassete foi cedida pelo jornalista Humberto Werneck, foram ao ar pela Rádio Jornal do Brasil , do Rio de Janeiro, dentro da série de programas *Semana Chico Buarque*, que foi ao ar entre 14 e 20/05/1990.

eventuais suspeitas de comunismo[8]. Para justificar a idéia de fazer sambas que podiam se modificar, de acordo com os ventos da censura – idéia que, na entrevista, dizia querer patentear – Julinho definia-se como "pragmático", expressão que aparece a todo momento na entrevista. Questionado sobre a recorrência à sua condição de pragmático, Julinho responde:

> Eu não sei. Pra falar a verdade, o [irmão e parceiro] Leonel que mandou eu dizer que eu sou pragmático. Quando perguntassem coisa mais complicada, pra dizer isto. Por exemplo: "O que você acha da Censura?" Sou pragmático. Ele falou ecumênico, também. Disse que quando me perguntassem o que eu acho de Cuba, para eu responder que sou pragmático e ecumênico. Senão eu me meteria em complicações. Mas eu não posso definir exatamente como eu sou. Eu sou pragmático, pô![9]

Julinho, no entanto, era não nada menos que uma farsa montada por Chico Buarque , com a cumplicidade de Mário Prata e Cunha Jr. e vários outros nomes do meio artístico, musical e da imprensa, para burlar o rigor especial com que o Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal tratava sua obra. O desconhecido compositor, que era tão personagem de Chico Buarque como suas canções, era fruto de uma bem sucedida tentativa de burlar a censura, que vinha se mostrando particularmente implacável com sua produção intelectual e artística.

Em depoimento à Rádio Jornal do Brasil em maio de 1990, o compositor revelaria como se deu o "nascimento" de Julinho da Adelaide como o mais cômico – visto de hoje – dos muitos esquemas que aprendeu a usar para burlar a censura e continuar produzindo seu trabalho:

> (...) é evidente que você, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e outros autores. Quem tinha uma ou outra música proibida ficava numa espécie de índex da Censura. Então uma música que chegava com o meu nome chamava a atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários.

8 Cf. *Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 137.

9 *O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide, op. cit.*

> (...) Enfim, e aí, eu senti que a barra tava pesada e falei: "Vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore". E realmente melhorou. Quer dizer, as primeiras duas músicas que eu mandei, ou três, as músicas que eu assinava Julinho de Adelaide, elas passaram. Se fosse com o meu nome provavelmente não passariam, né? Foi um artifício que funcionou durante um pouco... Depois ficou meio marcado porque só eu gravava esse tal de Julinho de Adelaide. Começou a correr a suspeita de que o Julinho de Adelaide seria um pseudônimo, até que o Jornal do Brasil divulgou a verdade, que o Julinho de Adelaide era um pseudônimo.[10]

Irônico e sarcástico, Chico Buarque levaria tão "a sério" seu *alter ego* musical que a cada dia Julinho da Adelaide ganhava mais e mais espaço nos *media* e surpreendia os admiradores do compositor e a crítica musical pela "semelhança" do trabalho de criador e criatura. Embora parte do público e da crítica parecessem dar sinais de desconfiança quanto à espantosa semelhança entre Chico Buarque e Julinho, todos saudavam com alegria e entusiasmo o saudável aparecimento do novo e criativo cantor popular, alimentando, talvez, um pacto silencioso contra a Censura Federal. Em artigo para a *Veja*, por exemplo, Silvio Lancellotti saudava efusivamente a grata aparição de Julinho da Adelaide, dentro de um quadro de desânimo geral com relação à MPB, como uma "alma gêmea" de Chico Buarque. A saudação parece passar tão ao largo da farsa que chegamos, hoje em dia, a duvidar da ingenuidade do artigo:

> (...) E o que se viu [a inauguração do Teatro Bandeirantes, em São Paulo, em 12 de agosto de 1974], além de um simpático encontro de velhos amigos, foi a assustadora ausência, em cerca de trinta canções, de novos nomes de compositores. A ponto de o próprio Chico, *acuado por um terrível síndrome de infecundidade*, estar sendo obrigado, pela primeira vez em sua carreira, a recorrer a trabalhos de outros autores.
> Paradoxalmente, no entanto, sua descoberta, um certo Julinho da Adelaide, originário da favela da Rocinha, no Rio, demonstrou que pode tranqüilamente preencher os vazios

10 Depoimento para a *Semana Chico Buarque*, da Rádio JB, que foi ao ar no dia 17/05/1990.

> deixados pelo autor de "Fado Tropical" e outras coisas. Seus estilos são irmãos. E, embora, por razões culturais, Chico produza letras menos primitivas e mais elaboradas, certamente não se envergonhou de cantar a pureza das mensagens de Julinho. Para *outros compositores, também doentes de falta de imaginação*, talvez a solução seja avançar sobre os morros cariocas e procurar outros Julinhos.[11]

Por ser uma figura surgida praticamente do nada, sem que sequer seu rosto fosse conhecido, Julinho da Adelaide, evidentemente, levantava suspeitas. Levando às últimas conseqüências a cumplicidade com Chico Buarque, Mário Prata contribuiria significativamente para garantir sobrevida ao alterego de Chico, incitando o "compositor" contra seu "intérprete" mais famoso, sugerindo que Chico, em seus shows, estaria insinuando que Julinho da Adelaide era uma figura mitológica e que, na verdade as músicas eram dele. Ao que "Julinho" respondia:

> Não sei, rapaz. Este pessoal que tem nome feito, pode fazer muita coisa e não adianta eu ficar aqui reclamando, entende? Como eu já disse, eu sou pragmático. Eu preciso dele e ele de mim. Então eu não vou me colocar contra ele como você está querendo. Talvez o dia que eu for mais conhecido eu faça a mesma coisa. As pessoas têm que tirar proveito do que lhe cai nas mãos, não é? O Leonel que me disse isso.[12]

Para o fato de praticamente ninguém o conhecer pessoalmente, o que levantaria suspeitas sobre sua real existência, conforme Chico – de forma proposital e sagaz – deixava transparecer em seus shows e entrevistas, "Julinho" rebatia com outra história ainda mais fantástica e hilariante: não se deixava fotografar por ter duas profundas cicatrizes causadas por pedaços do violão que o cantor e compositor Sérgio Ricardo quebrara e jogara na platéia durante sua apresentação da canção *Beto bom de bola* no Festival da Canção da TV Record de São Paulo, em 1967. Julinho viera do

11 ESTILOS irmãos. *Veja*, p. 108, 21 ago. 1974, grifos meus.
12 *O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide*, *op. cit.*

Rio de Janeiro para assistir ao festival tendo, assim, ficado "marcado pela música popular brasileira".

Para tristeza da música popular brasileira, porém, Julinho da Adelaide morreria muito cedo. E mais que isso: como Quincas Berro d'Água, de Jorge Amado, morreria duas vezes. A primeira, por parricídio: em 1975, seu verdadeiro "pai", Chico Buarque, informa a Mário Prata, numa carta, da morte de Julinho, razão pela qual sua mãe, Adelaide, passara a fazer palavras cruzadas para o *Jornal do Brasil* como forma de aliviar o sofrimento de ter ficado paralítica após a perda do filho. A segunda, quando o *JB* descobre e revela a farsa em suas páginas, a partir do que Julinho da Adelaide seria "assassinado" pela Censura. Em entrevista ao *Pasquim*, em 1976, Chico revelaria a causa mortis: "Depois dessa história da Julinho de Adelaide, pintou um negócio que pra mandar a música pra Censura, tem que mandar carteira de identidade, CPF; o cacete. Tem que explicar direitinho."[13]

A breve existência de Julinho da Adelaide, apesar do seu tom de comicidade, revela os percalços de uma das épocas mais autoritárias da história do Brasil recente, cuja memória ainda hoje provoca, nos que a viveram e aos que por ela se interessam, uma incômoda sensação de mal-estar, da qual a censura à música popular urbana não é sequer, como se sabe, a face mais perversa. No entanto, para se ter uma idéia mais precisa do clima da época apenas no meio musical, vale a pena acompanharmos um pouco mais a ação da censura à MPB na primeira metade dos anos 70. Um desses momentos foi o *show Phono 73*, produzido para divulgar o cast MPB da gravadora Phonogram – que atingiria particularmente Chico Buarque e Gilberto Gil –, assim registrado pela revista *Veja*:

> A Censura proibiu Chico Buarque e Gilberto Gil de apresentarem o *Cálice*, que compuseram de parceria especialmente para o Phono. O mesmo aconteceu com o *Samba da esperança*, de Vinicius e Toquinho (que a RGE "emprestou" à Phonogram). E havia policiais, disfarçados de cabeludos, desfilando ostensivamente entre os artistas.
> (...) Na sexta-feira, por exemplo, o microfone de Chico Buarque subitamente entrou em pane quando ele tentou dizer:

13 *O Som do Pasquim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1976, p. 31.

> "Não me deixaram cantar minha música. Não faz mal, faço outras".[14]

Embora a perseguição a Chico Buarque tenha sido implacável, e por isso mesmo tenha se tornado antológica na história da resistência à ditadura militar, ele não era o único "maldito". O LP *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento (1974), teve várias letras censuradas, as quais o cantor/compositor foi obrigado a substituir por lalalás e outros sons destituídos de sentido para cumprir seu compromisso com a gravadora e com o público. Milton, em depoimento à *Veja*, se posicionaria, em seu estilo econômico, de forma semelhante a Chico Buarque no *Phono 73*: "Fica pra outra vez. Não vamos parar de compor só por causa de todas essas dificuldades"[15].

Milton e seus parceiros mais constantes, conhecidos como os sócios do *Clube de Esquina* – título de dois de seus álbuns e também de duas de suas canções –, se tornariam um dos grupos mais herméticos da MPB, na tentativa de introduzir nas entrelinhas o discurso interdito pela Censura – a linguagem da "fresta", na expressão de Gilberto Vasconcellos. Uma das canções mais conhecidas do cantor, justamente *Clube de Esquina*, composta em parceria com Lô e Márcio Borges, é paradigmática:

> Noite chegou outra vez
> de novo na esquina os homens estão
> todos se acham mortais
> dividem a noite, a lua até a solidão
> neste clube a gente sozinha se vê
> pela última vez à
> espera do dia
> naquela calçada
> fugindo de outro lugar
> perto da noite estou
> o rumo encontro nas pedras
> encontro de vez
> um grande país – eu espero
> espero do fundo da noite chegar
> mas agora eu quero tomar suas mãos

14 FESTA de arromba. *Veja*, 16 maio 1973, p. 79.
15 SEM palavras. *Veja*, 11 jul. 1973, p. 76.

vou buscá-la onde for
venha até a esquina
você não conhece o futuro que eu tenho nas mãos
agora as portas vão todas se fechar
no claro do dia o novo encontrarei
e no curral d'el rey
janelas se abram ao negro do mundo lunar
mas eu não me acho perdido
no fundo da noite partiu minha voz
já é hora do corpo vencer a manhã
outro dia já vem
e a vida se cansa na esquina
fugindo fugindo
pra outro lugar[16]

Qual o sentido da canção? Reflexão pessoal/existencial? análise de conjuntura? A voz do cantor parte do fundo da noite, as pessoas estão fugindo de/pra outro lugar, mesmo que o cantor não se ache perdido, mesmo quando as portas estão todas se fechando...

Do fundo da noite partiam muitas vozes, à espera do dia. Outro cantor/compositor, Luiz Gonzaga Jr., por exemplo, pedia em suas apresentações que o público transmitisse a existência de suas músicas de boca em boca como única forma de ter seu trabalho conhecido. Desde que se negara a, junto com Ivan Lins, ser "tragado pela máquina" (a expressão é do próprio Ivan Lins)[17] – numa referência ao programa *Som Livre Exportação*, de 1971, na TV Globo –, Gonzaguinha entrou para o rol dos malditos. Em 1975, ele declarava ao jornal *Movimento*:

> Nunca ouvi no rádio, por exemplo, o *Galope*, que já foi gravado por mim, pela Bethânia, pela Marlene e pelo MPB-4. Uma música que já foi gravada quatro vezes é porque tem uma carga de tocável, de interessante, de comercial, certo?
> Segundo informações que tive, as rádios recebem sugestões para evitar tocar a minha música.[18]

16 A canção encontra-se no álbum duplo *Clube de Esquina* (EMI/Odeon MOAB6005-6), de 1972.

17 Cf. TINOCO, P. O pulo do gato. *Jornal do Brasil* – Caderno B, 08 abr. 1989.

18 PLANO de vôo. *Movimento*, (13):20, 29/09/1975.

E aqui se juntam a repressão política e a indústria cultural contra a MPB, o que talvez seja uma das características mais singulares do período em relação, por exemplo, ao Estado Novo, quando também houve uma forte censura à música popular, mas não o boicote conivente dos meios de comunicação, mesmo que, neste caso, muito provavelmente devido a estarem ainda em um estágio incipiente no Brasil.

Outro maldito foi o compositor Taiguara. Já em 1975, quando é consenso que já haviam passado os piores anos do "sufoco" (1969-1974) – período, aliás, em que Taiguara havia se tornado conhecido por interpretar nos festivais as canções mais românticas, tais como *Universo no teu corpo, Helena, Helena, Hoje* e *Modinha* –, o cantor/compositor, voltando de uma temporada na Inglaterra, onde fora gravar um disco em inglês, teve uma das surpresas mais antológicas da história da censura à música popular no Brasil. Por sugestão do gerente geral da Odeon, sua gravadora no Brasil, o disco produzido em Londres seria lançado também aqui na versão original:

> Cheguei – conta Taiguara – em maio de 1975 para o lançamento do disco em inglês aqui. A essa altura eu já tinha 59 músicas proibidas pela Censura. Quando chego (...) o diretor artístico da Odeon (...) me diz que a Polícia Federal tinha ouvido o disco em inglês e recomendado que a gravadora não o lançasse, sob pena de perder o número de registro para operar no Brasil. Não havia legislação para censura de músicas em inglês, eu ameacei ir à imprensa. A direção da Odeon me diz que aquilo é perigoso, para ela como empresa e para mim como cidadão. (...) Eu vejo a situação e concordo.[19]

Este e uma série de outros "incidentes", explicados ou não, levariam Taiguara a abandonar o país em 1976 e só retornar em 1979.

O "caso" Taiguara talvez seja o que melhor ilustra qual era a relação do regime militar com a MPB. Taiguara, enquanto era conhecido e celebrado como o jovem universitário romântico dos festivais, nunca foi molestado. Quando suas canções começam a adquirir um cunho mais crítico, a Censura é tão rígida que chega ao ridículo de interditar canções em língua estrangeira sobre as quais o próprio Estado autoritário sequer

19 TAIGUARA, o lirismo vai à luta. *O Nacional*, p.13, 14-20 maio 1987.

havia legislado. A título de curiosidade, é importante dizer que, para grande parte do público jovem universitário dos anos 70 – público da MPB por excelência – Taiguara, ao se reencontrar com seus fãs, em 1979, "convertido" ao marxismo, chegava de volta com preocupações estranhas ao seu universo criativo de antes, causando surpresa geral tanto para o público mais "conservador" que o acompanhara naquela época quanto para o público mais "progressista", admirador de Chico Buarque, Gonzaguinha etc. Embora talvez fosse possível estabelecer "gradações" para o envolvimento de sua obra musical com preocupações sociais em detrimento do lado mais romântico e intimista de seu trabalho, a verdade é que todas as canções com alguma preocupação de cunho social que Taiguara produziu nos anos 70 foram proibidas pela Censura, sequer chegando ao conhecimento do público.

Vale a pena lembrar que o regime militar, ao que parece, teria chegado, em alguns momentos, a tentar estratégia semelhante à experimentada durante o Estado Novo, no sentido de "convencer" os compositores a "colaborarem" com o regime. É o que nos indicam alguns exemplos de letras de canções adulteradas para atender às exigências da censura, como os versos "pela omissão/um tanto forçada", no *Samba de Orly*, de Chico Buarque, Toquinho e Vinicius de Moraes, em 1970, substituídos por "pela duração/dessa temporada". A canção referia-se à viagem de Chico à Itália, para uma série de shows, cuja volta fora retardada por quase um ano por sugestão de Vinicius de Moraes, então exercendo funções diplomáticas em Milão. Ou às palavras "brasileiro" e "pouca titica", na canção *Partido Alto*, de Chico, feita em 1972, substituídas por "batuqueiro" e "pobre coisica", respectivamente.

No entanto, faltava aos militares *know-how*. Em 1971, quando Caetano Veloso vivia em Londres, num exílio "aconselhado", graças à intervenção de parentes e amigos lhe foi permitido vir ao Brasil por alguns dias para participar das comemorações dos 40 anos de casados de seus pais. Ao chegar ao aeroporto do Rio, porém, havia um veículo à sua espera. Separado de sua mulher, Caetano foi levado a um apartamento na Av. Presidente Vargas, onde foi interrogado durante cerca de seis horas. Durante a "entrevista", Caetano foi avisado de que não podia cortar o cabelo ou raspar a barba. Para surpresa do cantor e compositor, porém, quiseram lhe impor a composição de uma música exaltando o regime:

> ...tentaram durante muito tempo me convencer a fazer uma canção que apoiasse a construção da Transamazônica ou alguma coisa que fizesse parte de uma espécie de propaganda do governo militar naquela época. Eu me recusei a fazer isso. Por isso a negociação demorou 6 horas. Eu tinha que ter uma certa manha pra responder sem dizer assim "me recuso terminantemente". Eu dizia que não ia fazer, mas argumentava com o meu estado psicológico, que eu ia ficar só um mês e que não era possível. Nesse lugar eles disseram nomes de pessoas ligadas à música popular que estavam trabalhando com eles, não só no sentido de fazer propaganda (alguns eram notórios, faziam músicas como "Eu te amo meu Brasil"), mas outros que eles me diziam que se prestavam a fazer denúncias ou, enfim, a trabalhar como espiões. (...) Eles exigiam também que eu fizesse uma aparição num programa de televisão.[20]

No ano seguinte, o compositor Jards Macalé, que estreava como cantor, teve que reescrever sete vezes a canção *Revendo Amigos* para que ela fosse liberada[21]. Mas é fundamental observar que as várias tentativas de Macalé de "agradar" à Censura tinham como objetivo preservar o sentido da letra. Não se trataria, portanto, de encaixar outra letra na mesma melodia, mas, ao contrário, refazer a letra para que, mesmo censurada, transmitisse, na essência, a mesma mensagem.

Seria leviano afirmar que era falsa a afirmação dos agentes da repressão de que havia gente no meio musical colaborando com o regime. Das pessoas "que estavam trabalhando com eles", a única cuja colaboração veio à tona foi a do cantor Wilson Simonal, execrado pela ampla maioria dos compositores e intérpretes até os dias de hoje. Quanto à canção *Eu te amo meu Brasil*, composta por Don & Ravel, e demais canções da dupla, quase sempre exaltatórias ao regime, parece que nada tinham a ver com uma solicitação ou sugestão oficial.

A truculência e a falta de tato, que o depoimento de Caetano Veloso e Jards Macalé bem ilustram, não teriam permitido ao regime militar, ainda que essa tivesse sido sua intenção, agir semelhantemente ao DIP de Getúlio Vargas. A intenção do gesto, no episódio com Caetano

20 A BOA palavra de Caetano Veloso. *Folha de São Paulo - Mais!*, p. 6, 9 ago. 1992.
21 ENFIM, na praça. *Veja*, p. 114, 25 nov. 1972.

Veloso, era convencer a opinião pública de que não houve violência no episódio que levou Caetano e Gilberto Gil à prisão por vários meses, em 1969, depois de terem tido seus cabelos e barbas raspados a zero. A proibição de cortar cabelo e barba e a obrigação de se apresentar em um programa de televisão como condições *sine qua non* para permanecer um mês no país fariam de Caetano Veloso um testemunho da normalidade do regime. No entanto, não se pode propriamente chamar a estratégia tentada pelo regime de convencimento...

Aliás, é importante dizer que até mesmo quando havia a intenção expressa de algum compositor em colaborar com o regime essa colaboração só era aceita se dentro dos rígidos parâmetros da moral vigente. A autora Iza Barboza de Almeida, por exemplo, teve duas letras elogiosas ao regime interditadas, em janeiro de 1971, uma delas porque se referia ao então ministro dos Transportes, o coronel Mário Andreazza, como "Azza", e outra por se referir ao ditador Médici como "presidente Garrastazu". Segundo parecer da censora Vilma Duarte do Nascimento, as letras eram "irreverentes" e, a seu ver, no caso da segunda, "não é muito convincente, vez que trata de um desrespeito a essa personalidade pública"[22]. Pareceres como este, beirando as raias do risível, eram comuns. Ainda em 1971, um parecer vetava uma música denominada *Pô*, da dupla baiana Tom & Dito, apenas por ter o título que tinha. Os autores apelaram, modificando o título para *Ora Bolas* e a canção foi liberada.[23]

Julinho da Adelaide foi uma (séria) brincadeira a mais das muitas de que era capaz o Chico Buarque, como a peça que pregou certa vez em Caetano Veloso e outros amigos, ao afirmar, em tom gravíssimo, que Caetano havia enlouquecido. Levando a sério a farsa, chegaria ao requinte de detalhar para Toquinho que Caetano, internado em um sanatório, ao receber a visita de Maria Bethânia, teria afastado a irmã, dizendo: "Sai, carcará! Sai, carcará!", sem que ninguém tivesse duvidado da história até rever, com surpresa, Caetano Veloso gozando de perfeita saúde[24]. Ou, já cantor de sucesso, ao afirmar, durante show coletivo em Patos de Minas,

22 Arquivo Nacional. Divisão de Pré-Arquivo. Fundo do Departamento de Censura Federal. Livro 01, folha 111, reg. 4187, 20/01/1971(?).

23 Arquivo Nacional. Divisão de Pré-Arquivo. Fundo do Departamento de Censura Federal. Proc. 212, , 28/07/1971.

24 Cf. VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997. p. 140-141.

que as caretas ao que o comediante Ronald Golias fazia, se deviam, na verdade, ao fato de Golias ter perdido suas lentes de contato, o que fez dezenas de pessoas procurarem as supostas lentes do artista[25].

Sem querer dar colorações psicologizantes a este trabalho, arriscaria dizer que a breve e profícua vida de Julinho da Adelaide é, provavelmente, fruto desse saudável e rico bom humor de Chico Buarque[26]. Vale lembrar, por exemplo, que a herança do "samba duplex" de Julinho da Adelaide está presente em pelo menos uma canção de Chico, *Corrente*, do disco *Meus caros amigos*, de 1976. Nesta canção, formada por estrofes de dois versos cada, ao cantá-la pela segunda vez, Chico Buarque suprime o primeiro verso, recriando as estrofes, de forma que a primeira estrofe passa a ser formada pelo segundo e terceiro versos, a segunda estrofe, pelo quarto e quinto versos e assim sucessivamente, de forma que o sentido da letra, de "sambão-jóia" sutil e implicitamente elogioso ao regime, transforma-se no seu oposto, uma "canção de protesto":

Eu hoje fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho

Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino embaixo

Hoje é preciso refletir um pouco
E ver que o samba está tomando jeito

Só mesmo embriagado ou muito louco
Pra contestar e pra botar defeito

Precisa ser muito sincero e claro
Pra confessar que andei sambando errado

Talvez precise até tomar na cara
Pra ver que o samba está bem melhorado

25 Cf. *Isto É - O brasileiro do século*. 2.: Música. São Paulo: Três, [1999?]. p. 7-8.

26 É importante ressaltar que o bom humor é uma característica histórica da música popular brasileira. Em graus e tons diferentes, sempre esteve presente nas canções através de compositores como Sinhô, Noel Rosa e a dupla João Bosco e Audir Blanc, entre outros.

Tem mais é que ser bem cara de tacho
Não ver a multidão sambar contente

Isso me deixa triste e cabisbaixo
Por isso eu fiz um samba bem pra frente

Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente

E coerentemente assino embaixo
Hoje é preciso refletir um pouco

E ver que o samba está tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco

Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro

Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara

Pra ver que o samba está bem melhorado
Tem mais é que ser bem cara de tacho

Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo

Por isso eu fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho

Apesar da breve, a história de Julinho da Adelaide marca um importante momento da luta de resistência à ditadura militar, para felicidade, além do mais, da música popular no Brasil. Pretendi usar essa cômica (se não fosse séria) farsa dos "anos de chumbo", inaugurados com o AI-5 – que fez 30 anos em dezembro último – como álibi para analisar, ainda que brevemente, como a vida de "Julinho", o papel social da música popular brasileira nos anos mais duros da ditadura militar, que hoje parece sucumbir, lenta mas sistematicamente, às exigências do mercado globalizado, com pouca letra, poucas idéias e nenhuma inspiração, compensadas por um insistente e sistemático olhar sobre as "tendências" do mercado.

A CANÇÃO POPULAR E AS REPRESENTAÇÕES DO NACIONAL NO BRASIL DOS ANOS 30: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CARMEN MIRANDA

Tânia Costa Garcia*

RESUMO

O presente artigo se propõe analisar a canção popular enquanto tema das discussões em torno do nacional. Para tanto, partimos no encalço da trajetória artística de Carmen Miranda que na década de 30, como uma das mais reconhecidas intérpretes dos "nossos" sambas e marchinhas, tornou-se a cantora do "it verde e amarelo". Na revista *O Cruzeiro* rastreamos as matérias que abordam a canção popular enquanto representação do nacional e a constituição da imagem da artista como símbolo de brasilidade. Ainda como fonte para esta reflexão incluímos também algumas músicas do seu repertório.

Palavras-chaves: canção popular, nacional, Carmen Miranda.

ABSTRACT

The present article proposes to analyze the popular song while a topic of discussion about nationalities. For it, we go away on the chase of Carmen Miranda's artistic trajectory, wich on the 1930's, like one of the more acknowledged interpreters of "our" sambas and marchinhas, she became the singer of the "it verde e amarelo". At *O Cruzeiro* magazine we traced the subjects that broach the popular song while representation os the nacionality, and the constituion of the artist's image like brasility simbol. Yet like documents for this reflexion, we also include some musics of the repertory .

Key-words: popular song, nationality, Carmen Miranda.

Na década de 30, a música popular carioca, difundida pelo rádio, pela indústria fonográfica, pelo cinema e pela imprensa escrita, começou a ser consumida para além de suas fronteiras de origem. Sendo a Capital da República o referencial de modernidade e civilização para todo o país e o cartão de visita do Brasil para as outras nações, as representações aí constituídas passaram a integrar a identidade nacional.

* Professora.

A imagem de Carmen Miranda, vestida de baiana e propagada pelo cinema norte-americano a partir dos anos 40, permanece na memória não só daqueles que pelo mundo afora assistiram aos seus filmes, como também dos brasileiros que, em grande parte, desconhecem a performance da artista durante os anos 30 no Brasil. Provavelmente, se não fosse por Hollywood, Carmen estaria tão esquecida quanto outros intérpretes da música popular deste período no país. No entanto, se na meca do cinema consagrou-se como ícone da brasilidade, antes de embarcar para os Estados Unidos, durante a década de sucesso no Brasil, já era chamada de "cantora do it verde e amarelo".

Partindo dos registros da revista *O Cruzeiro* e do repertório de Carmen Miranda, queremos mostrar como a canção popular e a referida artista constituíram-se em símbolos desta identidade imaginada, tornando-se ambos assuntos para as discussões a cerca do nacional.

A cantora do "it verde e amarelo" e a canção popular carioca

Nos anos 20, vivendo próxima ao mundo do entretenimento e correndo atrás de seus sonhos, Carmen, como outras meninas que cresciam e descobriam a cidade do Rio de Janeiro para além dos arredores da vizinhança, certamente consumia as revistas que traziam a vida dos glamourosos atores e atrizes de Hollywood[1], fazia o *footing* na Cinelândia e se deslumbrava com o final feliz dos filmes que assistia na sala escura. A moça queria ser artista, fosse de cinema, de rádio ou modelo. Não importava, queria ser artista. Assim, em 1926, passava de leitora à notícia das revistas especializadas. Sua primeira foto "como atriz" foi publicada na revista *Seleta*, no papel de figurante no filme *A esposa de solteiro* dirigido por Carlos Campogalliani. Embora o nome de Carmen não tenha aparecido, Pedro Lima, crítico de cinema que comentaria muitos dos filmes de Carmen

1 Na década de 20 apareciam as primeiras revistas especializadas em cinema, como a própria *Scena Muda* que teve seu primeiro número em 1921, ou *Cinearte* que surgiu em 1926. Além destas, as revistas de variedades sempre tinham uma sessão cujo assunto era Cinema.

feitos em Hollywood, fez, nessa matéria, a seguinte observação a respeito: "Uma extra de nossa filmagem... E depois haverá quem duvide se podemos ou não ter estrelas"[2].

Na capital do espetáculo, nas primeiras décadas do século, o teatro de revista, o cinema, o rádio e a imprensa escrita acenavam como oportunidades para aqueles que quisessem se aventurar numa profissão que exigia simplesmente "vocação".

Em 1930, Carmen despontava como intérprete da canção popular e pela primeira vez era assunto nas páginas da revista *O Cruzeiro*. O artigo escrito pelo jornalista Eduardo Sá, tinha por princípio fazer defesa da canção dita nacional. Em meio ao tema cita o compositor Josué de Barros e Carmen Miranda como artistas que se destacavam no gênero. Sob o título *Ressurge o cancioneiro nacional*, tem início o seguinte texto:

> O sentimentalismo dos cantos nacionaes é a característica da nossa raça. Herdamos dos portugueses o que eles haviam herdado dos árabes: imaginação emphatica e gravidade scismadora...
> Dahi a melancolia, o queixume, a amargura, a resignação e a exaltação apaixonada dos trovadores populares. Os cantores nacionaes falam de amor, de mulher e de morte, cheios de tristesa, hyperbólicos e de uma galanteria de verdadeiros amorosos, mas jamais se mostram arrogantes, coléricos, crueis, brutaes!
> Nas cordas dos violões vibram e palpitam corações ingênuos, de uma bondade suprema, sempre inclinados a perdoar a bem amada, a perfídia e a traição [...].
> Jamais nas cordas do violão se encontram sons que vibram como o choque de armas na defesa de aventurosos prelios. O ódio também não faz gemer as cordas do violão. O canto nacional reflete a alma amorosa da raça e só sabe enaltecer a grandesa das florestas, a vastidão e majestade dos mares, o trinar das aves, o murmúrio dos riachos, a flagrancia e formosura das flores, a imponencia dos panoramas, a beleza da mulher e a victoria do amor. [...]

2 MENDONÇA, R. Ana . *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 24.

No primeiro parágrafo o sentimentalismo é apresentado pelo autor como característica da música e da gente brasileira. Contudo, em seguida, afirma ser esta uma herança dos portugueses. Isto é, o nacional revela-se atrelado à cultura colonizadora. O que deveria representar e confirmar a particularidade do ser brasileiro estava no *outro* – e no *outro* distante, podendo ser até mesmo o árabe.

Mas, continuando a caracterização da "alma da nossa gente", Eduardo Sá escreve que os nossos músicos populares que cantavam o amor e a morte jamais seriam coléricos. A canção deixava patente que entre "nós" a resignação suplantava a revolta e o ódio. Isto é, a bondade e a disposição para o perdão frente à traição revelavam, para o autor, a docilidade do ser brasileiro. O povo, de acordo com o jornalista, é representado pela sua ingenuidade. Pacífico, passivo. Ainda não corrompido pelos vícios da sociedade urbana, o "bom selvagem" vive feliz entre floresta e mares, aves e riachos, flores e mulheres. O culto às belezas naturais do Brasil e a integração do povo a esta paisagem, aparece, então, como forma de marcar a diferença frente à herança portuguesa e definir a identidade nacional. Mais uma vez reafirmava-se a imagem romântica de povo como repositório da "cultura autêntica."

Voltando ao artigo...

> [...] O movimento que se está fazendo em prol do renascimento da música nacional é justo, muitissimo sympatico e merece apoio franco e incondicional. Necessitamos conseguir fé onde está a descrença. O talento de nossos compositores, não precisa abeberar-se nos rytmos estrangeiros para lograr exito. Nos singelos rytmos populares – música e poesia de grande encanto – encontram-se também motivos admiráveis para inspirar bellas páginas.

Neste trecho Sá recupera o título "Ressurgimento do cancioneiro nacional" chamando a atenção para o "renascimento da música nacional". A idéia de ressurgimento ou renascimento proposta pelo autor sugere que houve um tempo de destaque para a canção dita nacional e depois esta teria sido esquecida ou abandonada em prol da música estrangeira. Porém, não é possível localizar que tempos foram estes. O suposto abandono a que se refere o autor pode ter ocorrido durante a penetração da canção estrangeira, nos anos 20, através do cinema norte-americano. Contudo, apenas porque

outros sons se fizeram paralelamente presentes, não significa que houve um esquecimento. Quanto ao renascimento, o impulso dado pelo rádio e pela indústria fonográfica à musicalidade local, provavelmente contribuiu para esta sensação de ressurgimento. Na busca do ouvinte estes veículos de comunicação vão substituindo o produto importado pela canção aqui produzida. Afinal, "os singelos ritmos populares", segundo Sá, eram dignos de apreciação.

Na seqüência...

> A Josué de Barros com suas popularisadas produções: *Triste Jandaya* e *Yayá-Yoyô*, se deve a revelação ao grande público de uma novel e intelligente artista, a snha Carmen Miranda. A snha Carmen Miranda canta com a voz doce e velludosa que penetra nitidamente ao ouvido de modo agradável e insinuante. O seu canto tem alma; acariciando-nos pela ternura de certas frases e enche-nos de alegria com os accentos pitorescos e maliciosos de alguns versos [...]. Tivemos ocasião de ouvir a snha Carmen Miranda no Instituto Nacional de Música, não só em músicas nacionaes, como em tangos argentinos aos quaes o timbre puro de sua voz, a pronuncia clara do castelhano e a graciosidade de seus gestos, emprestam particular encanto. Revela dizer que a snha Carmen Miranda anima o canto com a expressão de seus olhos buliçosos e de seu attraente sorriso. Essas qualidades abrem-lhe uma linda carreira, especialmente se cultivar a emoção das toadas sentimentaes a par dos sambinhas gaiatos em que já tem colhido tantos aplausos.

O compositor Josué de Barros é citado como exemplo do cancioneiro nacional e Carmen Miranda é destacada pelas interpretações bem cuidadas que faz destas canções, aparecendo já atrelada às representações do nacional. As canções *Triste Jandaya,* toada, e a marcha *Yayá-Yoyô,* gravadas pela cantora, guardavam as características do que Sá vinha definindo como música nacional, pois traziam na letra o sotaque caipira do "povo bom-rústico-ingênuo"[3]. Já o samba, também música popular, é visto

3 WISNIK, J. Miguel.Getúlio da Paixão Cearence (Villa Lobos e o Estado Novo) – Nacionalismo musical. *In*: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* – Música. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 131.

pelo jornalista como um gênero menor. Seguindo o raciocínio do autor, podemos aventar que o desprezo se explicaria pela contaminação com ritmos estrangeiros presentes no espaço urbano – como se a marchinha não tivesse influências alienígenas – ou pela sua raiz negra – por isso estaria desclassificado para representar a canção nacional.

O discurso de Eduardo Sá em torno do que deveria representar a música popular nacional, parece vir na esteira do discurso nacionalista do Modernismo musical: " 'Nosso populário sonoro honra a nacionalidade', dizia Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), referindo-se às virtudes 'autóctones' e 'tradicionalmente nacionais da música rural'."[4] Nesta direção era negada toda "[...] a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural [...]."[5]

A valorização do mundo rural e da cultura folclórica pelos compositores eruditos permitiu que despontasse um movimento, como bem afirma Eduardo Sá, em prol desta canção popular, definida pelo autor como nacional. Segundo Arnaldo Contier, "Essa música, chamada de vulgar pela maioria dos autores eruditos, acabou tomando conta dos programas de auditório das principais emissoras de rádio das grandes cidades, em especial do Rio de Janeiro e de São Paulo [...]."[6]

Em agosto de 1933, uma outra matéria publicada pela revista *O Cruzeiro* traz novamente Carmen, agora acompanhada de sua irmã Aurora, (lançada por Carmen Miranda) como representantes da canção nacional:

> [...] As duas irmãs que têm poderes [...] para cantar os nossos sambas. E nossas marchinhas. Musicas que são bem a photographia da nossa alma. De povo novo. A quem está traçado um destino grandioso. Na história da humanidade.
> [...] as irmãs Miranda impuseram-se a admiração do nosso paiz [...] sabem cantar o que é nosso.[7]

4 WISNIK, *op. cit.*, p. 131.

5 *Ibid.*, p. 133.

6 CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo – música, nação e modernidade:* os anos 20 e 30. São Paulo, 1994. Tese (Livre Docência) - Departamento de História da FFLCH da Universidade de São Paulo. p. VIII.

7 *O Cruzeiro*, p. 27, 21 out. 1933, grifo nosso.

No texto, a palavra "nosso" procura definir o que deveria ser o nacional. O samba, que em 1930 foi chamado de "gaiato" por Eduardo Sá e preterido como canção nacional, era agora eleito, juntamente com a marchinha, como símbolos do "povo novo", isto é, do povo mestiço, da gente brasileira. A canção popular urbana (samba), vista no documento anterior como um gênero menor, ia conquistando, cada vez mais, a preferência do público. Na medida em que os compositores eruditos recuperavam a canção rural e folclórica, na intenção de criar uma sonoridade erudita nacional, terminavam promovendo os conjuntos regionais[8]. Estes, por sua vez, ao serem bem recebidos nas casas de espetáculo cariocas, valorizaram indiretamente aqueles compositores populares urbanos que se identificavam com o sotaque regional destes grupos. Tal situação, de algum modo, contribuiu para o reconhecimento paulatino do samba – que desde 1916 vinha se constituindo como um novo gênero musical – como um ritmo que também era nosso.[9] Convém deixar claro que tais relações nunca foram de mão única, isto é, a canção popular urbana também fornecia elementos à música erudita[10]. O encadeamento aqui proposto visa muito mais ressaltar que tais movimentos (a busca de uma música erudita nacional, a formação dos conjuntos regionais difundindo as canções rurais e folclóricas e a conquista do público pela música popular urbana – o samba) aconteceram simultaneamente, usufruindo um do respeito e sucesso do outro.

Neste contexto, os "sambinhas gaiatos" gravados por Carmen passavam a representar a "fotografia da nossa alma", o povo brasileiro.

E a matéria continua: "Carmen tem o "it" dos americanos. O "charme" dos franceses. O "salero" dos espanhóes. E o que nosotros

8 No final do século XIX Silvio Romero lançava o livro *Cantos Populares do Brasil*. Em 1914 várias revistas teatrais encenavam peças de conteúdo folclórico. Neste mesmo período João Pernambuco, compositor popular, formava o conjunto regional *Grupo do Caxangá*. Em seguida Catulo da Paixão Cearence lançava, em parceria com João Pernambuco, a canção *Luar do Sertão*. No ano de 1915, Afonso Arinos inicia um ciclo de conferências sobre temas folclóricos. E Villa Lobos, por volta do início da década de 20, visitava vários pontos do nordeste em busca de material musical. Ainda em 1922, o conjunto regional Turunas Pernambucanos veio para o Rio estreando no Cine Palais. ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

9 Noel Rosa começou compondo canções sertanejas, ou melhor, emboladas. O "filósofo do samba", ganhando a simpatia dos consumidores do gênero, pôde fazer a ponte, garantindo um público fiel para seus futuros sambas. ALMIRANTE, *op. cit.*, p. 73-79.

10 Villa Lobos, na série de *Choros*, "superpôs em condensações e deslocamentos contínuos as batucadas afro-indígenas, [...], os sambas, os choros e as serestas, ponteios, marchas cirandas, etc. [...]." WISNIK, *op. cit.*, p. 165.

nacionaes chamamos de "encantamento". Mas esse "encantamento" nosso, não traduz bem o que tem Carmen.[...]"

Embora Carmen cantasse o que era nosso, ao elogiá-la não encontravam palavras na língua pátria capazes de adjetivá-la. O recurso das palavras em inglês, francês e espanhol, deixam transparecer que se reconhecia um viés alienígena na composição do perfil da artista, o que não era nada estranho, pois estando na metrópole do entretenimento a troca simbólica com o "outro" era intensa. Entretanto, a brasilidade de Carmen, paradoxalmente, ganhava em qualidade ao ter como referência este "outro" civilizado – fosse norte-americano ou europeu.

A música popular urbana e seus intérpretes emanavam do Rio de Janeiro para o resto do país, através do rádio e da revista *O Cruzeiro*, que circulava nas capitais de todo o território nacional, integrando, através da canção, o "povo brasileiro". Da capital da República definia-se e difundia-se o que deveria representar a "nossa identidade". As músicas de carnaval constituíam um bom exemplo. Lançadas de preferência no final do ano, eram divulgadas pelo país através do rádio, do disco e do cinema a tempo de todos aprenderem e cantá-las nos dias de folia. O rádio alimentava o carnaval e o carnaval o rádio.

O samba carioca transformava-se em samba brasileiro. Nos anos 30, a radiodifusão comercial se consolidou através do decreto 21.111, de 1932, que regulamentava a veiculação de publicidade durante a programação. Os "cartazes" da canção popular urbana puderam ser contratados para o "casting" fixo das emissoras, capitalizadas pelos anunciantes. Carmen foi a primeira contratada da rádio Mayring Veiga, principal emissora do Rio de Janeiro.[11]

Portanto, apesar da origem educativa das emissoras, que ao veicular uma determinada canção pretendiam definir a audição nacional, o código erudito não atraiu o receptor. A radiodifusão, para poder substituir, precisou de audiência. Negociando a audição com o público-ouvinte, a canção popular ia impondo-se como preferência nacional.

11 Neste momento a cidade contava com quatro emissoras de rádio: Sociedade Radio Educadora do Brasil, Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, Rádio Philips do Brasil e a Rádio Sociedade Mayring Veiga.

O repertório de Carmen Miranda fez parte desta audição negociada. O samba e marchinha, gravados pela moça branca da cidade, conquistavam a "nação":

"Todos conhecem no Brasil, Carmen Miranda e Aurora Miranda, as duas incomparáveis , interpretes de nossa música popular, creadoras de uma nova maneira de cantar sambas e marchas [...]"[12]

Mas, ao mesmo tempo que o gênero era visto como a "fotografia da nossa alma", a síntese das raças que compunham a nação brasileira pela fusão de ritmos que congregava, no imaginário social, esta mistura entre casa grande e senzala se dava de forma muito particular. Tanto que em 1937, antes do Estado Novo, a revista *O Cruzeiro* trazia esta crônica sobre o assunto:

> [...] No Brasil o samba nasceu numa encruzilhada de raças diversas e de culturas diferentes. O negro trouxe para a nossa música popular a mysteriosa magestade dos seus deuses esculpidos no ébano. O samba das favellas cariocas e os maracatus de Pernambuco, descendentes directos e próximos da música que elle praticava no continente africano, conservam ainda hoje um profundo carater religioso [...].
> Na sua origem, praticada ao ar livre, a música negra usa de uma grande variedade de instrumentos de percussão [...].
> O negro possui por isso poucos instrumentos de melodia. Todas as phases por que passou o som musical nas nações civilizadas, [...] ficou fechada à raça negra. [...].
> Artisticamente o negro não é um primário. É quando muito um primitivo, temperamento impulsivo, sensualidade á flor da pelle, melodia á flor dos labios: torpor animal seguido de paroxysmos criminosos ou extase mystico. [...]
> Falta nellas a intelligencia constructiva das raças superiores que seleciona compõe e ordena, apanágio das raças superiores. [...]
> Elle é antes de tudo um improvisador ingenuo. [...]
> Torna-se necessario o recurso da intelligencia do branco, para coordenar, rythmar, organizar a onda amorpha das manifestações da arte negra.
> [...] O florescimento do ambiente urbano permitiu o ponto de mistura criativa entre os sons cindidos pela Casa Grande e a

12 *O Cruzeiro*, p. 28-29, 21 nov. 1936.

> Senzala, criando o espaço de uma síntese original entre influências musicais africanas, européias e em menor grau, do índio da terra.[13]

Apesar da referência implicita a Gilberto Freire, não são suas idéias que permeam o texto. A mestiçagem aqui projetada encontrava-se arraigada ao pensamento de nossos primeiros cientistas sociais – Silvio Romero, Nina Rodrigues, Joaquim Nabuco e outros. Estes homens, apesar de defenderem a origem mestiça do povo brasileiro, viam a contribuição do negro e do índio como negativas. Isto é, nestas duas culturas inferiores estaria a explicação do nosso atraso e a única forma de superá-la seria através de um processo contínuo de branqueamento. A raiz negra do samba, para ser digerida por uma sociedade rigidamente hierarquizada, deveria também passar pelo aprimoramento do branco. Pois o negro, sendo um primitivo, não teria capacidade para criar a canção popular nacional. Sua "impulsividade", "sensualidade e "torpor animal" se traduziam num "desequilíbrio moral e intelectual"[14], comprometendo a musicalidade. Só uma raça superior poderia, através da ordenação e seleção, dar sentido a sua sonoridade. As palavras selecionar e ordenar marcam exatamente o significado que tem a cultura popular para as camadas cultas: pedra bruta a ser lapidada, ou melhor, civilizada. A mistura só seria permitida se submetida. Esta era a forma encontrada para digerir a canção popular urbana como representação do nacional, veiculada e propagada pelos meios de comunicação de massa.

Contudo, o mesmo gênero musical fez emergir temas que comprometiam esta unidade idealizada, planejada pelos grupos no poder. Desordenando e desorganizando, a canção popular urbana apresentava um outro universo simbólico para compor a identidade nacional.

13 *O Cruzeiro*, p. 36-37, 6. fev. 1937.

14 ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 21.

Malandragem: um modus vivendi *na cidade*

Não temos aqui a intenção de proceder a uma análise das músicas interpretadas por Carmen Miranda. Porém, a partir das letras de algumas das canções gravadas por ela e dos registros trazidos pela revista *O Cruzeiro* a respeito da canção popular, de um modo geral, e da artista, em particular, podemos compreender um pouco melhor determinadas representações do imaginário social e político dos anos 30.

Carmen gravou mais de cem compositores. Porém, grande parte de suas canções foram assinadas por: Ari Barroso (1.º), Joubert de Carvalho (2.º), Assis Valente (3.º) e André Filho (4.º).[15] Apesar de suas diferenças e particularidades, em comum, as canções destes compositores trazem os sons e os sentidos que constituíam a canção popular urbana. Alguns mais outros menos, mas, de um modo ou de outro, estes músicos e poetas colaboraram para perpetuar a canção como expressão de um modo de estar e interpretar a realidade, advindo das camadas populares.

Lendo as letras do repertório da cantora flagramos alguns temas sempre recorrentes: o morro (lugar da gente humilde, feliz e realmente brasileira) em oposição à cidade (civilizada e atrelada à cultura estrangeira); os amores desfeitos, mulheres que apanham e sustentam seus homens, mocinhas casadouras e seus amores platônicos, namoricos no escuro, o rádio, a baiana ou a Bahia; a sátira com as formas de distinção utilizadas pelas camadas "cultas"; o ufanismo (cantando as maravilhas do Brasil tropical, mesmo antes de 1937); a festa junina; o carnaval, muitas vezes lembrando a perseguição da polícia aos foliões, o samba como sinfonia nacional e a malandragem.

A malandragem, entretanto, não é só tema. Ela permeia, na verdade, toda a canção popular. O malandro está na figura do homem sustentado pela mulher; naquele que vive entre o morro e a cidade e transpõe as fronteiras do espaço urbano sem ser barrado; está no folião que reclama da polícia, mas dá um jeito de enganar a autoridade; é o que debocha dos valores importados da gente grã-fina que vive de aparência e preocupada com status; o malandro é a gente bronzeada, o moreno brasileiro; está

15 CARDOSO, Abel. *Carmen Miranda a cantora do Brasil.* São Paulo: Símbolo, 1978. p. 239.

naquele que exalta a cultura do morro em oposição à sociedade culta do "dotô"; a malandragem aparece nos amores desfeitos, nas dores do coração que terminam em pancada ou nos braços de outra, num cabaré; o malandro é aquele que não trabalha e sabe o quanto é bom ser livre e vadiar. O samba é por fim malandro. E a malandragem é a imagem invertida do mundo do trabalho.

No Brasil, após a abolição, o trabalho continuou simbolizando inferioridade social e as condições dadas ao trabalhadores pouco animavam os candidatos. De acordo com Florestan Fernandes, esses "não só viam limitadas compensações materiais e morais no engajamento como assalariados; [como] não possuiam razões para compartilhar das convicções que levavam o assalariado a encarar o trabalho organizado, disciplinado e permanente como algo necessário, útil e dignificante."[16] Portanto, a malandragem tem origem na relação do indivíduo com uma urbanização, símbolo de progresso e civilização, na qual a sujeição ao capitalismo, aparece como condição para se obter um lugar na nova ordem. "Uma forte intuição social [...] parece avisar o malandro de que a acumulação de capital se efetivava sobre a degenerescência do valor do trabalho assalariado."[17]

No caso do samba – e é esta malandragem que aqui nos interessa – enquanto música e arte popular, a pecha de marginal lhe foi atribuída não só pela sociedade que se configurava adestrada ao mundo do trabalho, como também cultuada pelos próprios representantes da canção popular urbana. Entre a ordem instituída e a "desordem" do seu *modus vivendi*, a postura dialógica do malandro fez a costura possível. Vestindo terno branco com canivete no bolso, desceu o morro e foi andar pelo passeio público. Não negou a sedução pela estética do progresso, mas não se deixou submeter, fazendo do desacato uma forma de demarcar seu espaço. Fez desta posição ambígua a regra do jogo. Inventou uma outra forma de estar, expressa no ritmo e harmonia da canção. Nesse sentido, assumimos a malandragem como uma leitura da realidade manifestada na canção popular e esta última como um jogo. Para tanto acatamos o conceito de Johan Huizinga, para quem o jogo:

16 FERNANDES, Florestas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. *In*: VASCONCELLOS, Gilberto. *História Geral da Civilização Brasileira*. O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 1986. v. 11, p. 512.

17 *Ibid.*, p. 511.

> [...] não é vida 'corrente' nem vida 'real'. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida 'real' para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. [...] É [...] como um intervalo em nossa vida cotidiana. Todavia, em sua qualidade de distensão regularmente verificada, ele se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral. Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, [...] como função cultural.[18]

Porém, o fato de ter um papel social não afeta seu "caráter desinteressado de jogo", pois permanece distante da necessidade e utilidade imediata e "nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas horas de ócio."[19] Para o referido autor tanto a música quanto a poesia fazem parte deste universo, pois possuem um código próprio que não pode ser resumido ou interpretado, exclusivamente, a partir da realização imediata das necessidades.[20] Permanece, assim, no imaginário social a imagem da arte e, neste caso da música, associada ao ócio, por isso marginal, estando a canção popular urbana sempre sob suspeita de subversão.

É desta forma que entendemos o samba malandro em oposição ao mundo do trabalho, não como negação, mas como um modo particular de se relacionar e participar desta realidade, sem abrir mão do universo simbólico que representa e no qual está inserido.

Recorrendo mais uma vez ao amplo conceito de jogo de Huizinga, nossa intenção é analisar a canção popular urbana como um dos raros documentos que registram os sentimentos das camadas populares frente ao processo de urbanização. "Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa imaginação da realidade (ou seja a transformação desta em imagem), nossa preocupação fundamental será então captar o valor e o significado dessas imagens e dessa imaginação. [...], procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida."[21]

18 HUIZINGA, Johan. *Homos ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 12.

19 *Ibid.*, p. 11.

20 *Ibid.*, p. 177.

21 *Ibid.*, p. 7.

Duvidando do sistema, isto é, querendo ser cidadão, mas desconfiando do preço deste status, restava ao samba debochar e criticar a ordem instituída, inventando outra no seu lugar através da canção:

> Minha embaixada chegou, deixa o meu povo passar
> Meu povo pede licença, p'rá na batucada desacatar
>
> Vem vadiar no meu coração
> Cai no folia meu amor
> Vem esquecer sua tristeza
> Mentindo à natureza
> Sorrindo a tua dor
>
> Eu vi o nome da Favela, na luxuosa academia
> Mas a favela p'ro dotô é morada de malandro
> Que não tem nenhum valor
>
> Não tem doutores na Favela, mas a Favela tem doutores
> O professor se chama bamba, medicina lá é macumba
> Cirurgia lá é samba
>
> Já não se ouve a batucada, a serenata não há mais
> E o violão deixou o morro e ficou pela cidade
> Onde o samba não se faz
>
> Minha embaixada chegou, meu povo deixou passar
> Ela agradece a licença que o povo lhe deu para desacatar.[22]

Esta música de Assis Valente, interpretada por Carmen, começa pedindo licença para desacatar. Todavia, licença e desacato são palavras de significados opostos, pois quem desacata não pede licença, ao contrário, desconsidera qualquer convenção. Mas este foi um samba lançado para o carnaval e o chefe da folia, parodiando o chefe da polícia, querendo evitar confusão com as autoridades, vai avisando a que veio, convidando a todos para a "vadiagem organizada". Novamente Assis junta duas palavras de sentidos contraditórios, ironizando a lógica dominante e propondo uma

22 Samba de autoria de Assis Valente, gravado por Carmen Miranda em novembro de 1934 pela Victor.

outra no seu lugar. É carnaval, e a ordem instituída dá licença à subversão, ao desacato. Mas este mesmo carnaval ao apelar para uma alegria coletiva termina omitindo as diferenças sociais. Assis não perde esta dimensão da festa chamando a atenção para o nome da Favela na luxuosa academia e faz a crítica da apropriação do samba e do carnaval pelas camadas cultas que, embora caiam na folia, menosprezam os valores da gente do povo. Dando o troco, o sambista exalta a Favela como lugar apartado da cidade, com outra cultura, outros "doutores", outra "medicina". E desclassifica a cidade como o lugar do samba, pois nela não há espaço para "gente do morro". A oposição entre a cultura do morro e da cidade aponta para as fronteiras demarcadas do espaço urbano. O morro, a favela, foi o lugar encontrado por aqueles que tiveram sua vida privada invadida e desautorizada pela reordenação do espaço, promovida pelo Estado. Como bem afirma Garcez Marins, o limite desta reurbanização encontrava-se na ausência de uma política habitacional que solucionasse o problema da moradia.[23] Deste modo, a favela tornou-se o lugar do "outro" indesejável, daquele que, impedido de estar em meio à civilização, subiu o morro para poder viver e salvaguardar seus costumes. Desde 1903 o Estado praticamente legalizava o processo de favelamento. De acordo com a lei: "Os barracões toscos não serão permitidos, seja qual for o pretexto de que se lance mão para obtenção de licença, salvo nos morros que ainda não tiverem habitações e mediante licença."[24] Segundo Marins "os morros estavam por todo o Rio, e quase todos eram desabitados; quanto às licenças... essas puderam ser facilmente esquecidas, ou mesmo contornadas."[25] Dessa forma se reescrevia na urbe a cisão social e espacial marcada pela casa grande e a senzala. Por isso na música de Assis Valente o malandro desacata, negando o que lhe foi negado: a ordem da cidade. Desacata para desordenar e, em seguida, reordenar segundo os seus desejos.

A malandragem, logo, não é inata, uma característica do caráter nacional, mas o meio encontrado por determinadas camadas sociais para

23 MARINS, G. C. Paulo. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, F; SEVCENKO, N. (Dir.). *História da vida privada* – República; da belle époque à era do rádio. São Paulo: Cia das Letras. v. 3. p. 159.

24 *Ibid.*, p. 154.

25 *Ibid.*, p. 154.

se deslocar no espaço urbano, transitando entre a ordem e a desordem, sem ser abordado e enquadrado na lei.

É nesse sentido que Carmen Miranda, como intérprete deste samba e de tantos outros, fez valer a sua imagem malandra. Esta característica da artista, que aliás como artista e mulher já estava sob suspeita, manifestava-se na sua forma singular de questionar a realidade através da música. De fazer a crítica às convenções. De apropriar-se do mundo ao seu redor e dar-lhe outros significados. A letra de uma canção, o personagem de um filme, ou entrevistas com a imprensa, tudo era pretexto, matéria-prima para o riso. Parodiar os costumes socialmente estabelecidos, pondo em dúvida as convenções, foi uma das grandes qualidades de Carmen Miranda. Conferia sempre um sentido ambíguo à interpretação ao criar ou acentuar a picardia alterando a modulação da voz, acrescentando uma palavra a mais à canção, introduzindo um breque, uma piscadela de olhos, um sorriso maroto, além de todo um jeito de corpo que ora complementava e ora negava os sentidos das palavras. Sua performance não tinha por objetivo definir, mas indagar.

Não por acaso a adjetivação de "brejeira" fez parte das qualificações de Carmen pela imprensa escrita da época. De acordo com o dicionário de língua portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda, "brejeiro" tem como sinônimo vadio, travesso, brincalhão, impudico, malicioso, (malícia é outro termo de uso freqüente para definir o jeito de Carmem cantar).

Quando gravou músicas da série chamada "Brasilidade", de Joubert de Carvalho, o jornal *O País*, de junho de 1930, trouxe o seguinte comentário:

> Carmen Miranda [...] encontrou nestas duas canções de Joubert de Carvalho [*Gostinho Diferente* e *Negrinho*] um repertório farto de belezas, que maravilhosamente se adaptam ao seu feitio e temperamento artístico.
> Em *Gostinho Diferente* ressalta sua malícia encantadora [...][26]

26 CARDOSO, *op. cit.*, p. 300. Grifo nosso.

Noutro exemplar deste jornal, no mesmo ano foi publicada uma matéria comentando duas novas gravações de Carmen, também da autoria de Joubert de Carvalho – *É com você que eu queria* e *Esta vida é muito engraçada*: "[...] Carmen Miranda, com sua arte brejeira e com sua radiante personalidade, realça mais ainda todos os seus indiscutíveis atributos, tornando-os ainda mais patentes." [27]

Na letra de *É com você que eu queria*, o sentido ambíguo das palavras é explorado ao máximo pela cantora. Interpretando não só com a voz, mas também com todo o corpo, atribui outros significados ao texto, diversos daqueles pertencentes à lógica imediata do discurso. Mas, se por um acaso a picardia torna-se uma ameaça à moral vigente, abandona as entrelinhas e retoma a superfície, de volta à ingenuidade. O receptor tem, assim, a possibilidade de deliciar-se com a malícia e a sensualidade presentes na canção, sem necessariamente se comprometer, pois há sempre um outro sentido, um álibi por traz do qual pode se esconder. Na letra desta canção, a primeira idéia que se apresenta é a dor do amor sofrida por aquele que vive uma paixão. A dor do amor é comparada à um bichinho que morde, conferindo aí o sentido ambíguo da canção. A letra termina, inclusive, com um segredo que não é expresso na música, permitindo ao ouvinte concluir o texto de acordo com a leitura que vem construindo. No registro abaixo as palavras que aparecem entre parênteses foram acrescentadas por Carmen na intenção de confundir e, ao mesmo tempo, despertar o receptor para o outro texto que vai sendo criado na interpretação:

Você não sabe o que é amor
E nem queria conhecer esse bichinho que rói
Ele é danado p'rá morder
Quando morde bem que dói o bichinho roedor

É com você que eu queria (sabe)
Nem eu não sei mesmo por que (não)
Arrumei as minhas malas
Isso sim são outras falas
Vou viver para você

27 CARDOSO, *op. cit.*, p. 307. Grifo nosso.

> Eu guardo aqui um segredinho
> Que devo lhe contar, mas eu ando com receio
> Eu quero me desabafar
> Arranja agora um meio de dizer-lhe bem baixinho:

Ainda, noutra matéria da revista *O Cruzeiro*: "Música e palavras, tudo vibra no mesmo frenesi, cujo movimento estonteador é dado pela jovem artista com a energia comunicativa da sua alegre malícia."[28]

Numa entrevista concedida a Pedro Lima também para *O Cruzeiro*, o jornalista tece os seguintes comentários:

> Carmen recebe a nossa indiscrição com um sorriso bonito, [...]. Estava atarefadíssima [...], mas tudo poz de lado para nos acolher com aquelle característico: – 'Meus negos, como vão vocês?'
> É preciso notar a differença entre a Carmen Miranda que a gente vê nas ruas e que se defronta em casa ou na intimidade das estações de rádio, nas festas entre o grupo de pessoas amigas. [...] Em geral Carmen jamais se detem para uma conversa ou desvia da linha recta que faz mentalmente entre o logar de saida e o de destino. É do seu feitio. Mas na intimidade, [...] sabe divertir e encher todos os minutos de convivencia com attenções inesquecíveis. *Sua conversa é viva e variada, entremeada entre termos de gyria e piscada de olhos maliciosos.*
> [...] Aliás ella nos disse que está construindo uma casa, *a sua cabana do morro*, ali mesmo em Santa Thereza, e que vai ser uma cousa da "*pontinha*"...
> Carmen está vestida num pyjama de sua creação, ou seja blusa vermelha e branca de listas, calça branca e em chinellas. [...][29]

Não só quando interpretava uma canção, mas também diante da imprensa, o viés malandro de Carmen estava presente. Segundo descreve o repórter, vestia um pijama, conjunto confortável de calça e blusa, e chinelas, ou seja, uma roupa descompromissada, nada formal para quem sabia que ia conceder uma entrevista e ser fotografada. Carmen era, de fato,

28 *O Cruzeiro*, p. 32, 14 fev. 1931. Grifo nosso.
29 *O Cruzeiro*, p. 22-23, 2 mar. 1935. Grifo nosso.

uma figura descontraída, mas fazia questão de reforçar esta imagem como podia e permitiam as oportunidades. Tal intenção fica patente quando afirma estar fazendo sua "cabana no morro", contribuindo com a construção de uma imagem popular pela imprensa, alimentava a imaginação do público em relação à sua vida privada.

Todavia, fora de casa ou do ambiente de trabalho, era mesmo raro encontrá-la. Seus biógrafos e a sua irmã Aurora Miranda confirmam esta observação. Segundo ela, Carmen era muito preocupada com sua imagem, acreditando que artistas deveriam aparecer em público, de preferência, no palco.

O outro civilizado

Os sambas interpretados por Carmen parodiaram também o comportamento aculturado da sociedade urbana. Complementando a crítica à ordem instituída, a canção popular, enquanto representação do nacional, não deixou de expressar as adesões e resistências a esta identidade.

Em 1932 a cantora foi convidada a participar do "Broadway Cocktail" no Cine-Teatro Broadway. Antes da projeção, era dada uma "colher-de-chá" aos espectadores com a apresentação de artistas populares. Antecedendo ao filme, geralmente uma produção dos estúdios de Hollywood, as músicas também seguiam a influência norte-americana. O primeiro Broadway foi constituído basicamente de canções estrangeiras, a maior parte dos Estados Unidos. No segundo, do qual participou Carmen, predominaram as músicas nacionais. Num destes espetáculos apresentou a música de Assis Valente, *Good Bye*. O próprio autor relata que fez esta canção depois de ter ido a uma festa na Vila Isabel:

> [...] as expressões em inglês eram usadas sem senso de ridículo. Declamava-se muito Olegário Mariano, Menotti del Pichia, as senhoras em *soirées* ordinárias, os almofadinhas trocavam muitos *bye,bye*. Achei tudo aquilo muito engraçado e senti pena. Na volta para casa tinha uma marchinha esboçada.[30]

30 SILVA, D. Francisco; GOMES, N. Dulcinéia. *A jovialidade trágica de Assis*

Good-bye, goo-bye boy", deixa a mania do inglês
Fica tão feio p'rá você, moreno frajola
Que nunca frequentou as aulas da escola"
Good-bye, goo-bye boy", antes que a vida se vá
ensinaremos cantando a todo mundo (e com prazer)
b-e-bé, b-i-bi, b-a-ba

Não é mais boa noite, nem bom dia
Só se fala " good morning, good night"
Já se desprezou o lampião de querosene
Lá no morro só se usa a luz da Light (oh! Yes)[31]

Esta música, como uma série de outras que surgem na época com a mesma proposta, faz a crítica daqueles que elegem o estrangeiro como referencial de civilidade. A incorporação de palavras em inglês ou ainda em francês ao vocabulário nativo conferia status ao indivíduo ao sugerir uma familiaridade com a cultura dita civilizada e, portanto, "superior" à da maioria dos brasileiros. Assis Valente nota que esta "mania" havia contagiado não só a cidade, isto é, aqueles segmentos sociais que viviam mais próximos da cultura importada, mas também a periferia (Vila Isabel), pois até mesmo "o moreno frajola", símbolo do mestiço brasileiro, estaria perdendo suas referências autóctones e aderindo à cultura do outro. Nem mesmo o morro, reivindicado nas canções como o lugar da cultura nativa, havia escapado: desprezando suas raízes primitivas, teria optado pelo progresso simbolizado pela luz da Light. Olegário Mariano e Menotti del Pichia, embora citados, não eram suficientes como referência de civilidade.

Já, num trecho da letra do samba *Você nasceu pra ser granfina*,[32] o morro aparece como o lugar da canção nacional em oposição à cidade civilizada e sem identidade:

Você queria aprender o samba
Mas sua cabecinha não deve andar boa
A sua voz é desclassificada

Valente. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular. p. 49

31 Samba gravado por Carmen em novembro de 1932 pela Victor.

32 Samba da autoria de Laurindo de Almeida, gravado por Carmen em abril de 1930 pela Odeon.

Não tem ritmo nem nada, você não entoa
Você nasceu pra ser granfina
Andar na seda e discutir francês
Se compenetre que o samba é alta bossa
E é p'rá nego de choça que não fala inglês [...]

À gente civilizada que prefere o francês ou o inglês ao português, falta o ritmo do samba. E o samba é reivindicado como representação exclusiva de um determinado segmento social, pois para entender de samba é preciso nascer no morro. Embora a palavra "morro" não apareça, "nego de choça" marca a oposição à cidade. Desse modo, se por um lado a canção popular negociava e inventava uma unidade, por outro debochava dos elementos de distinção social ostentados pela pretensas camadas "elevadas". Entre a civilização e o samba, ou melhor, entre o modelo de civilização e a brasilidade mestiça conflitavam as tensões em torno do nacional.

A música popular dos anos 30, ao mesmo tempo que trazia a influência estrangeira na sua sonoridade, se opunha aos costumes importados incorporados pela sociedade. Esta contradição, no entanto, não estava só na canção, mas no comportamento dissimulado das pretensas "camadas cultas" cooptadas pelo universo simbólico das camadas populares, propagado pelos meios de comunicação e pelo próprio Estado, como símbolo da brasilidade. Assis Valente, num trecho do samba *Isso não se atura*, gravado por Carmen em 1935, narra em verso esta situação:

[...]
A Madame Butterfly diz que Beethoven é seu querido
Quando ouve a batucada põe o dedo no ouvido
Diz que o samba é coisa "pau", faz barulho inté se zanga
Mas à noite, toda prosa, dança o samba na Kananga

A identificação daqueles segmentos da sociedade, que consumiam a cultura importada, com a canção popular urbana, ocorria de forma clandestina. A malandragem presente no samba ia seduzindo a todos com seu ritmo e revelando que entre a "ordem" e a "desordem" havia mais comunicação que o discurso fazia supor. Ao mesmo tempo demonstrava o receio de rebaixamento social destes setores em fazer parte desta unidade,

que elegia o que era "nosso" como representação do nacional e transformava a todos em brasileiros.

O samba, eleito como símbolo do "povo novo", tornava transparente as fronteiras sociais que a política populista do período insistia em esconder atrás da unidade nacional. Nacional que não se traduzia simplesmente num discurso ideológico governamental, mas era parte integrante do imaginário desta sociedade. Da busca desta identidade afloravam diferentes representações comprometendo a unidade desejada. Noutra canção do repertório de Carmen, a cisão, mais uma vez, aparece na oposição morro/cidade:

> Ôi, se gostares de um batuque
> tem batuque que é produto brasileiro
> Sobe o morro e vai ao samba
> E lá verás que a gente bamba
> Está sambando no terreiro
> Pois tudo aquilo é bem brasileiro
> [...]

Neste samba de Kid Pêpe, *Si gostares de batuque*, a brasilidade aparece associada ao samba, mas reivindicada como propriedade da "gente do morro". Se a Madame Butterfly, de Assis Valente, finge que não gosta de samba, o sambista, por sua vez, não quer mistura no seu batuque.

Com o advento dos meios de comunicação de massa, não só as camadas populares fizeram-se reconhecidamente presentes no espaço urbano, como também o Estado viu nestes veículos, em especial no rádio, uma forma eficiente de alcançar a integração nacional e a centralização do poder. Para tanto favoreceu a expansão da radiodifusão, através de leis que permitiram a veiculação de publicidade. Financiado pelos anunciantes em busca do consumidor, o rádio optou definitivamente por uma programação mais próxima do perfil do público-ouvinte. Em contrapartida, teve que aturar a intervenção do Estado, sob a forma de censura, justificada pelo papel educativo que a radiodifusão não deveria perder de vista.

Esta programação negociada teve como desdobramento o reconhecimento parcial do universo simbólico das camadas populares pelo poder. Segundo Claudia Matos em *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio, "o 'namoro' de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo. Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto 5.492, de sua autoria, determinando o pagamento de

direitos autorais por todas as empresas que lidassem com musicas." [33] Como presidente, em 1935, ao criar o programa *A Hora do Brasil* intermeava os discursos oficiais com números musicais de compositores e intérpretes populares. Neste mesmo ano, numa de suas viagens à Argentina, fez-se acompanhar de artistas do *broadcasting* nacional. Dentre eles Carmen Miranda. O presidente reconhecia a popularidade do gênero e capitalizava este cartão de visita em benefício da sua política no exterior. Em 1939, o Estado Novo realizava a Feira de Amostras com direito ao "Dia da Música Popular". Um grande show com a participação de Ari Barroso, Francisco Alves, Almirante, Carmen e Aurora Miranda, Dircinha Batista e outros, tomou conta do evento. Carmen cantou *Boneca de pixe de Ari*, que neste ano compunha o primeiro samba exaltação,[34] também cantado por Carmen, mas não gravado por ela, *Aquarela do Brasil.*

Ainda durante o Estado Novo, quando a discussão a respeito da vocação educativa das emissoras de rádio voltava à tona, o governo encampou a empresa A Noite, à qual pertencia a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, líder de audiência que tinha no seu *casting* fixo os grandes cartazes da canção popular da época. A Rádio Nacional, embora tivesse se transformado numa estatal, continuava sendo administrada como uma empresa privada, o governo não exerceu nenhum controle sobre a programação diferente daquele que já vinha sendo imposto às demais emissoras.

O Estado Novo e a canção como símbolo do nacional

Todavia, a contrapartida deste paternalismo foi a repressão à espontaneidade do compositor, através da censura. O Estado Novo, ao impor uma seleção prévia da música que deveria ou não ser veiculada,

33 MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 90 e 91.

34 Samba de melodia extensa e letra de tema patriótico, cuja ênfase musical recai sobre o arranjo orquestral, que busca caráter de grandiosidade, inclusive com recursos sinfônicos." *Enciclopédia da Música Brasileira*: erudita e popular. São Paulo: Art Ed., 1977.

terminava por reconhecer a capacidade de mobilização política da canção popular urbana.

Elegia, desse modo, dentro deste universo simbólico, aquele que melhor pudesse representá-lo. Qualquer manifestação da cultura popular que ousasse questionar a ordem dominante, principalmente a ideologia do trabalhismo, tão cara ao populismo getulista, seria proibida. Apesar da simpatia que os artistas nutriam por Vargas, só em 1940 foram vetadas 373 letras de música. Tal fato demonstra que a oposição marcada pelo samba neste período, não era algo articulado e planejado, como foi mais tarde a canção de protesto,[35] e sim a livre interpretação do mundo que se apresentava aos sentidos dos compositores e intérpretes. O samba propriamente malandro regenerou-se para não acabar mal e poder usufruir da política paternalista do período.[36] Eliminou-se a apologia do ócio da letra da canção, entretanto, como já afirmamos aqui, a malandragem não significava somente a negação do trabalho, estando inserida num contexto mais amplo, representava o próprio modo de estar destes setores na sociedade. Buscando burlar a pretensa adequação do popular aos interesses de integração nacional planejado pelo Estado, o discurso do malandro regenerado tornava-se ainda mais ambíguo e sofisticado não abandonando a sua linhagem.

Ari Barroso colaborou com esta nova imagem do malandro na marcha *Mulatinho Bamba*, gravada por Carmen em 1935:

Ô que mulatinho bamba
Como desacata quando samba

Na roda é uma revelação
Quando ele bate o pé, bate o meu coração
E sabe decidir um passo
Sambando com elegância dentro do compasso

Não anda armado de navalha
Nem lenço no pescoço nem chapeú de palha
Mulato fino e alinhado
Tem gestos e atitudes de deputado

35 MATOS, *op. cit.*, . 91.

36 Segundo MATOS, *op. cit.*, o DIP patrocinava festas populares promovia vários sambistas estimulando a adesão da categoria ao Estado Novo. p. 90.

> Por causa deste mulatinho
> Eu fico na janela quase o dia inteirinho
> Quando ele passa na calçada
> Parece o Clark Gable em "Acorrentada"

O malandro de Ari é identificado pela destreza com que samba, só desacata no gingado, pois não anda mais armado. De tão civilizado, lembra um deputado e se parece com um galã de Hollywood. Dois personagens que não correspondem exatamente ao modelo do indivíduo que trabalha. O malandro não tem mais o lenço no pescoço nem o chapéu de palha, mas se mantém fiel à origem gastando o tempo, desfilando com estilo pelo passeio público.

Carmen, que era destacada na imprensa pela sua brejeirice, alimentando inclusive uma imagem malandra junto ao público, não escapou da "patrulha ideológica" do Estado Novo. Em dezembro de 1938, em *O Cruzeiro*, a notícia começou com o jornalista narrando o seu trajeto até a casa de Carmen. No caminho, dentro de um taxi, o entrevistador comentou estar ouvindo pelo rádio a música de Noel Rosa, *Rapaz folgado*, e a letra da canção foi inteirinha transcrita pela revista. Este samba de Noel havia sido composto justamente para se contrapor à apologia da malandragem presente no samba de Wilson Batista, *Lenço no pescoço*. Era, portanto, uma canção em perfeita sintonia com o discurso do Estado Novo. Depois de reproduzir parte da conversa com Carmen sobre as músicas que fariam sucesso no Carnaval de 1939, há o seguinte comentário sobre a cantora:

> Carmem é um dos nossos grandes cartazes. [...] A sua voz tem uma sonoridade especial, um segredo inimitavel para cantar o que é nosso, o que reflete a alma e o coração da nossa gente. A cantora da *Cidade Maravilhosa* tem uma das mais lindas residencias da Urca. A paizagem que de lá se aprecia, como que compensa todos os momentos ruins e difficeis da vida. [...] vida agitada e enervante de quem tem obrigações para com o público. Das renuncias e sacrificios para sustentar o nome no cartaz. Dos [percalços] da glória. Enfim, da luta titanica para manter o fulgor e o brilho do nome. Possue um automovel que é uma maravilha! Só vendo as linhas do carro.[37]

37 *O Cruzeiro* p. 6-7/12, 31 dez. 1938.

Carmen novamente é chamada a representar o que é "nosso" enquanto intérprete da canção popular. Porém, em vez de destacar seu lado brejeiro, a reportagem, à medida que vai revelando ao público as posses da artista – sua bela casa e seu maravilhoso carro – traz a imagem de uma Carmen que trabalha. A bela paisagem, ou seja, o lugar conquistado, havia sido às custas de sacrifícios e renúncias. Portanto, mesmo Carmen, que parece estar sempre muito à vontade com a vida, também teria suas obrigações. O sambista passava a integrar o mundo do trabalho e a malandragem ficava diluída no ritmo e na harmonia da canção.

Esta cooptação dos cantores e compositores populares pelo poder chegou ao clímax com o samba exaltação. O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) ao mesmo tempo que proibia a execução de músicas cuja letra pudesse soar como desacato à ordem estabelecida pelo golpe de 1937, motivava os compositores à elaboração de canções que exaltassem o trabalhador e a pátria.[38]

O carnaval também sofreu reformulações e adequações. Desde o início foi reprimido pela polícia, a pretexto da violência resultada da rivalidade entre os blocos e os cordões. Com a marcha *Carnavá tá ahi*,[39] Carmen Miranda deixa registrada a intolerância policial com a festa popular:

> Carnavá tá i! Vamo vadiá
> Vamo vadiá se a polícia não atrapaiá
> Carnavá é forguedo mais mió de se brincá
> Quem não gosta do brinquedo não sabe o que é forga
> Carnavá antigamente era festa populá
> Hoje é perciso que a gente peça aos home pa brincá
> [...]

Contudo, a festa não esmoreceu. Reconhecida sua força pelas autoridades, tornou-se festa oficial a partir de 1932, cabendo à prefeitura

38 Todavia, é importante ressaltar que as canções que cantavam as belezas do Brasil não foram exclusividade do gênero samba-exaltação. Neste trecho transcrito do samba *Tarde na Serra*, gravado por Carmen em 1933, Lamartine Babo já afirmava: "É tarde! É tarde! O sol vai morrendo atrás da serra/ Como é linda a nossa terra! Que céu anil!/ Os passarinhos vão em revoada saudando o meu Brasil". Tal fato demonstra que esta tendência foi apropriada e aprimorada pelo nacionalismo do Estado Novo.

39 Samba da autoria de Pixinguinha e de Josué de Barros gravado por Carmen em dezembro de 1930 pela Victor.

gerenciar o festejo e promover seus programas, normatizando a manifestação:

> só seriam permitidas batalhas nos lugares escolhidos pela polícia "podendo, a critério das autoridades, ser realizadas três batalhas"; proibiu máscaras antes da semana gorda e mesmo durante estas só poderiam ser usadas em bailes à fantasia; proibiu fantasias "atentatórias da moral", os blocos, ranchos etc., para realizar ensaios, tinham que pedir licença à polícia e esses ensaios só poderiam ir até as 22 horas. Proibiu, proibiu.[40]

Para completar a iniciativa regulamentadora, em 1937 teve início o concurso entre as escolas de samba e a implementação de todas as regras para a disputa, dentre elas o samba enredo, cuja letra, como já mencionamos anteriormente, deveria eleger um tema histórico, folclórico, literário, biográfico,[41] inibindo a criação espontânea dos sambas carnavalescos.

Até então realizavam-se concursos de músicas carnavalescas organizados por editoras de música – Casa Édison – e pela imprensa escrita – revista *O Cruzeiro*. O carnaval era um estímulo à canção popular pela capacidade que tinha de difundi-la. Pois o rádio, o cinema e o disco também se norteavam por esta festa na busca de empatia com o público. Tal situação não se alterou no decorrer dos anos 30, isto é, todos continuaram investindo na canção carnavalesca, mas de acordo com as regras estabelecidas.

Entretanto, apesar dos esforços do poder em plasmar a cultura popular às suas pretensões políticas e do relativo sucesso alcançado nesta direção, o samba, mesmo representando o nacional, continuou, de forma mais dissimulada, a fazer críticas à sociedade.

Foi também durante o Estado Novo, em fins de 1938, que Carmen Miranda se vestiu pela primeira vez de baiana no filme *Banana da Terra* e, em seguida, apresentando-se no Cassino da Urca com o mesmo traje, chamou a atenção de um empresário norte-americano que viajava pela América Latina em busca de tipos exóticos para atuar em revistas da Broadway. A baiana foi criada por Carmen a partir da canção de Dorival

40 ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. p. 243

41 *Enciclopédia da Música Brasileira*: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977. p. 684.

Caymmi, *O que que a baiana tem*, constituindo mais tarde, juntamente com o samba, um dos símbolos da identidade nacional.

Antes de ser a baiana, a pequena notável vasculhou e procurou uma identidade própria. Era portuguesa, mas identificava-se com a canção popular e seu ambiente malandro. Cantava samba, mas se penteava e se vestia seguindo a moda ditada por Hollywood.

Sua fantasia de baiana dava continuidade a seu traço: estilizada com brocados e brilhantes e um arranjo na cabeça que pouco se assemelhava às vestes e adereços das negras do partido alto, descrita pela música de Caymmi, resgatava a raiz negra da nossa cultura dissimulada na cor branca de sua pele européia. A baiana, embora inspirada na cultura nativa, tinha o brilho e o glamour das estrelas de cinema.

Neste sentido, seu repertório e sua interpretação, comentada e registrada em *O Cruzeiro*, só vêm confirmar esta tendência aglutinadora de sinais que caracterizam a nossa personagem. Estão registrados nas músicas que gravou os símbolos de brasilidade, que na década de 30 ocupavam e disputavam espaço no imaginário nacional.

Durante os anos 30 a canção popular urbana foi eleita pela imprensa escrita e pelo Estado como uma das representações do nacional e Carmen Miranda, estando entre as intérpretes mais populares, tornou-se a cantora do "it verde e amarelo". Contudo, se por um lado foi alvo fácil não só da imprensa, mas do próprio poder que, através da artista, pretendiam atingir o povo e pasteurizar as diferenças, por outro, através da canção, consciente ou inconscientemente, continuou a indagar, pondo em dúvida esta homogeneidade idealizada.

ESTUDOS ACADÊMICOS SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO E COMENTÁRIO INTRODUTÓRIO

Tiago de Melo Gomes*

RESUMO

Este trabalho contém um levantamento bibliográfico de trabalhos acadêmicos que têm a música popular brasileira como objeto de estudo, precedido por um breve comentário introdutório. O objetivo é apontar aos pesquisadores da área a existência de uma grande quantidade de estudos sobre o assunto, assim como traçar rapidamente algumas das linhas básicas seguidas por parte substantiva desta bibliografia.

Palavras-chave: Música popular - Bibliografia, Brasil - Música popular.

ABSTRACT

This paper will search bibliographical data on academic papers which were influenced by a nice introductory letter. This paper will point out the problens of a great quantity of similar studies. This paper will also make comments on basic lines and its photography.

Key-words: Popular music - Bibliography, Brazil - Popular music.

Recentemente tornou-se recorrente o clamor, por parte de historiadores e cientistas sociais, por uma bibliografia que tenha por objeto a questão da música popular. Atendendo a esta demanda, surgiram na década de 90 alguns trabalhos que tiveram por objetivo debater esta questão sem os pressupostos economicistas de gerações anteriores. Estes textos voltados para o determinismo econômico, produzidos dentro da academia principalmente nas décadas de 70 e 80, tenderam a associar estreitamente fenômenos socioeconômicos a movimentos musicais. Neste sentido, de certo modo tiveram seu precedente em trabalhos com a mesma orientação produzidos por autores não acadêmicos, como José Ramos Tinhorão. Para comprovar algumas destas semelhanças, basta cotejar parte das conclusões obtidas por

* Doutorando em História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em pesquisa financiada pela Fapesp.

duas histórias gerais da música popular brasileira, uma produzida dentro e outra fora da academia. Tanto o jornalista José Ramos Tinhorão como o sociólogo Waldenyr Caldas defendem uma história da MPB na qual o amplo contexto socioeconômico é responsável direto pelo surgimento de cada fenômeno musical.[1] Assim, a urbanização da segunda metade do século XIX geraria novas classes urbanas, que fundindo suas experiências rurais e urbanas criariam o samba e o maxixe. A influência norte-americana nas classes médias seria responsável pelo aparecimento da bossa nova e a política oficial do Estado Novo teria criado o samba exaltação. Tinhorão defende a inexistência de música popular no período colonial devido ao fato de que um mundo formado apenas de senhores e escravos não deixaria espaço para classes médias e baixas, responsáveis pela criação musical. Waldenyr Caldas pensa que a emancipação política do Brasil teria "abrasileirado" a modinha.

Estes exemplos são suficientes para demonstrar que, em linhas gerais, estas perspectivas não deixam nenhum espaço para a autonomia da música popular. Estudar o assunto vale a pena apenas para se conhecer um pequeno desdobramento de um contexto econômico e social dado *a priori*, e os conhecimentos anteriores que estes estudiosos têm deste contexto determinam inteiramente a interpretação das obras estudadas e estas obras nada acrescentam ao que já se sabe a respeito deste contexto. As monografias que abordaram questões específicas sobre a música popular na maior parte dos casos se comportam da mesma maneira, sendo um caso bastante sintomático o da malandragem. Citado em algumas ocasiões anteriores em trabalhos produzidos fora de universidades, tal questão foi tematizada nos anos 70 e 80 sob um ângulo que pode ser rapidamente resumido da maneira que se segue. Com a abolição, os negros passariam a evitar o trabalho nas fazendas, identificado à escravidão. Passando a viver, com isso, nas cidades, estes negros se incorporariam aos grupos marginalizados urbanos. Unindo esta experiência de vida aos ritmos aprendidos na senzala, estes contingentes de negros não absorvidos pelo mercado de trabalho urbano seriam os criadores do samba malandro, ritmo caracterizado pela crítica à exploração do trabalhador e pela exaltação às delícias

1 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Da modinha à lambada. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991 e CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

de não trabalhar. Tal ritmo se tornaria imensamente popular e, percebendo seu potencial desestabilizador o governo Vargas se mobilizaria para substituí-lo por outras formas de composição popular mais simpáticas ao regime. Este fato seria o responsável pela criação dos sambas exaltação (exemplificado por *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, entre outros) e dos sambas que glorificavam o trabalho, como *O Bonde São Januário*, dos "malandros regenerados" Ataulfo Alves e Wilson Batista. Com o fim da ditadura varguista, responsável pela implantação do capitalismo, deixa de existir a base sociológica que permitia a existência do samba malandro, que desaparece definitivamente[2].

Pode-se notar aqui que a questão é colocada de modo a tornar a música uma mera ilustração de algo que já se conhece de antemão. As chaves explicativas para toda a produção musical da primeira metade do século XX são a fuga dos negros do trabalho após 1888 e sua conseqüente ociosidade nas cidades e a implantação do capitalismo pela via estatal no governo Vargas. Munidos destes pontos de vista, fornecidos por historiadores e cientistas sociais do período em que surgiram os textos sobre a malandragem, os pesquisadores do assunto já sabiam o que iriam encontrar: um ritmo oriundo de escravos que resistiam ao trabalho destruído primeiramente pela censura estatal e posteriormente pela mudança do sistema econômico do país. Pouco importou a existência de sambas exaltação antes de Getúlio Vargas se tornar um político conhecido e o fato de que Vargas gostava de ser retratado como malandro, o que funcionou como estímulo para o auge da importância deste personagem no teatro ligeiro ter se dado no Estado Novo, o que desqualifica totalmente a tese de que este teria sido um inimigo da malandragem. Estes indícios que anulam a validade da tese defendida não precisavam ser procurados, pois a interpretação destes

2 Com algumas diferenças pontuais, os trabalhos que se ocuparam do tema: MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar*. Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1982; PEDRO, Antônio. *Samba da Legitimidade*. São Paulo, 1980. Dissertação (Mestrado) - FFLCH-USP; VASCONCELLOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. *In*: *Música Popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977; VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira. *In*: FAUSTO, Bóris (Dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1984, t. 3, v. 4; WISNIK, José Miguel. Algumas Questões de Música e Política no Brasil. *In*: BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira*: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987; OLIVEN, Ruben George. A Malandragem na Música Popular Brasileira. *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1, 1984.

produtos artísticos já estava dada pelo amplo contexto nacional e pouco ou nenhum espaço estava reservado para surpresas na investigação do assunto.

Mesmo em trabalhos onde o determinismo econômico não ocupa um lugar tão claramente central na análise, a relação entre as obras de arte e seu contexto é vítima do mesmo tipo de abordagem. Um exemplo está em um ensaio de Peter Fry, onde este se pergunta quais foram os motivos que originaram a adoção no Brasil de símbolos originalmente associados ao negro (samba, feijoada) para representar toda a nação[3]. A questão colocada é interessante, pois busca a desnaturalização de um discurso instituído a tal ponto de se tornar um lugar comum, que afirma que "o samba é o ritmo nacional por excelência". Fry perde, porém, a oportunidade de demonstrar a construção de tal discurso através das duas hipóteses que sugere para explicar o fenômeno. A primeira seria que tais símbolos "populares" teriam sido adotados por diferenciar de modo mais evidente o Brasil de outros países. A segunda, que parece preferir, é a de que escolhendo símbolos "populares", a elite estaria escamoteando habilmente o intenso racismo e a exploração sofrida pelos negros. Após trazer uma questão bastante sugestiva, Fry desaponta seu leitor ao atribuir apenas à elite o poder de escolher os símbolos nacionais que lhe seriam mais úteis, a partir de uma calma e fria análise. Uma eventual preferência popular pelo samba, ou possíveis reivindicações populares a respeito são desconsideradas. Aqui, o pequeno texto de Peter Fry, embora tenha contribuído com a colocação de um problema interessante, parece encontrar seu limite. A elevação do samba ao *status* de símbolo nacional é uma decisão que lhe é exterior, que escapa totalmente ao controle do campo musical propriamente dito, e constatar que tal processo ocorreu serve apenas para ilustrar mais um desdobramento do racismo brasileiro. Novamente a música popular tem apenas o papel de ilustrar um processo mais amplo.

Foi justamente buscando fugir de determinações econômicas, assim como de um nacionalismo musical exacerbado, que, na década de 90, surgiu uma série de trabalhos que visavam construir novas abordagens para a música popular brasileira. Contudo, a determinação da produção artística por um contexto mais amplo permaneceu intocada, ainda que sob

3 FRY, Peter. Feijoada e *Soul Food*: notas sobre a manipulação dos símbolos étnicos e nacionais. *In*: *Para inglês ver*: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

novas roupagens. Um caso típico é o do livro *O mistério do samba*, do antropólogo Hermano Vianna, certamente o produto de maior repercussão desta nova geração de trabalhos acadêmicos sobre a MPB[4]. O autor parte da constatação de que a história do samba é geralmente contada privilegiando um primeiro momento marcado pela repressão aos sambistas, seguido por um segundo momento onde o samba é alçado ao *status* de símbolo nacional. Estranhando esta súbita passagem entre os dois estágios, o autor se propõe a explicá-la através da existência de um momento (não explicitado, mas em torno das décadas de 20 e 30) favorável à construção de símbolos nacionais de origem "popular". No desenvolvimento de tal argumentação, o autor incorre em uma série de equívocos que põem a perder boa parte de seu esforço.

Primeiramente o samba e a música em geral estão quase ausentes do livro, fato explicado pelo autor em função de que "a música aparece aqui como um campo privilegiado onde é possível perceber determinados aspectos do debate sobre a definição da identidade brasileira e suas seqüelas" (p. 33). Tal argumento poderia ser válido desde que isso não transformasse o livro em um estudo sobre as relações entre intelectuais e a cultura popular, onde a música perde toda a sua autonomia, sendo determinada pelos significados destas relações. Dando um pouco de atenção à música popular do período, o autor poderia notar que o termo "samba" tinha uma enorme diversidade de significados, fato inteiramente ignorado nas páginas do livro, que uniformiza o rótulo para toda a música popular produzida por negros cariocas. Isto o leva a equívocos constrangedores, dando um papel central na elevação do samba a Pixinguinha e Donga, compositores versáteis que destacaram-se em diversos estilos, mas nunca no samba tal como é reconhecido hoje. Na década de 20, estudada por Vianna, o termo "samba" ainda não definia um ritmo preciso e diferenciado dos demais e um dos significados do termo era a música feita por Pixinguinha e Donga, que apenas neste sentido poderiam ser considerados como "sambistas". O que o termo "samba" passou a significar, principalmente após os anos 30, foi um ritmo mais balançado, conhecido como "samba do Estácio", e neste sentido, Pixinguinha e Donga estariam mais perto de terem sido derrotados neste processo do que de serem símbolos do mesmo.

4 Rio de Janeiro: Zahar-Ed.UFRJ, 1995.

Contudo, estas sutilezas escapam ao autor, que entende o termo "sambista" tal como é utilizado hoje, ou seja, como compositor de samba tal como este ritmo é conhecido no momento atual. Assim, Hermano Vianna inadvertidamente acaba por eleger estes dois compositores como emblemáticos da ascensão de um ritmo em relação ao qual se mantiveram à parte.

Nota-se então que, sob uma atualização teórica, onde é utilizada com freqüência uma bibliografia moderna principalmente no campo da antropologia cultural, Hermano Vianna mantém a mesma dependência da música popular em relação a um contexto que lhe determina o sentido e em relação ao qual não possui nenhuma autonomia. Em *O mistério do samba*, o estudo da MPB apenas aponta um sintoma de um processo mais amplo que é revelado através de outras fontes e que pouco é esclarecido com o contato com a música popular, que poderia facilmente ser substituída por outras áreas da cultura, pela maneira que o autor constrói sua argumentação. Neste sentido, o texto de Hermano Vianna é bastante sintomático de algumas características que são comuns à boa parte dos trabalhos que buscaram renovar o campo dos estudos da música popular nos anos 90.

Assim como a maior parte dos trabalhos de historiadores e cientistas sociais a respeito da música popular, o livro de Hermano Vianna não se fundamenta em pesquisa original, contentando-se em dialogar com a mesma bibliografia que critica. Com isso, é obrigado a ater-se aos debates desta mesma bibliografia, tornando-se presa fácil de velhas discussões, como por exemplo: "haviam ou não violões nas casas elegantes do início do século?" entre outras. Sem realizar pesquisa original e utilizando a mesma bibliografia de sempre, novos estudos apenas repetirão os antigos, no máximo implicando em mudanças de opinião sobre uma questão que é colocada por outros trabalhos. De onde conclui-se que muitos trabalhos que se pretendem críticos em relação à bibliografia anterior acabam por privilegiar esta mesma bibliografia, mantendo-se presa às mesmas questões. Tal caso é comum nos estudos sobre a bossa nova, que buscando refutar a posição tradicionalista do jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão acabam contrapondo-se à argumentação deste autor ponto por ponto, deixando que tal autor estabeleça inteiramente a pauta do debate[5].

5 Ver o caso de PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemplação na MPB). *História e Perspectivas*, n. 3, 1990.

Entre os trabalhos que podem ser realçados de um ponto de vista favorável, pode-se apontar o indispensável livro de Alcir Lenharo sobre Jorge Goulart e Nora Ney[6]. Neste livro, o autor insere os dois cantores no contexto que lhes é próprio, o da cultura de massas dos anos 50, e não de um amplo contexto dado *a priori*. Mais que isto: ao estudar as relações entre a cultura de massas e a sociedade, o autor consegue apontar uma interação que efetivamente possui mão dupla, com as estrelas da cultura de massas dos anos 50 tendo seus passos influenciados pelos debates mais amplos, como se nota no caso das condutas pessoais destes artistas, acompanhadas com atenção pelo público mais amplo. Porém, estes mesmos artistas também influenciam o comportamento das pessoas comuns, através da superexposição de suas vidas, que acaba por ajudar a definir os contornos de novos estilos de comportamento. Com isto, Alcir Lenharo consegue tecer sua argumentação de modo convincente, mostrando um contexto de intensa massificação cultural, do qual os cantores estudados são um aspecto importante; por outro lado, a trajetória destes cantores dentro da cultura de massas ajuda a iluminar novos aspectos deste contexto, que fica evidentemente mais enriquecido com a abordagem de Alcir Lenharo.

Além disto, a reconstituição da trajetória de Jorge Goulart e Nora Ney é realizada a partir de substantiva pesquisa pessoal do autor, principalmente as fontes produzidas pela própria cultura de massas do período. A partir desta pesquisa, Alcir Lenharo pode refutar a velha idéia de que os anos 50, situados entre a "Era de Ouro" dos anos 30 e 40 e o florescimento da bossa nova e do tropicalismo nos anos 60, teriam sido apenas um intervalo marcado pela baixa qualidade de sambas abolerados e pelo barulho mal educado das "macacas de auditório". Muito pelo contrário: com sua pesquisa, Alcir Lenharo revela o auge de um período da cultura de massas, onde artistas são adorados por seu público, e esta relação entre fã e ídolo ganha novos contornos, por exemplo, com o surgimento dos fã-clubes. Com seu trabalho, Alcir Lenharo aponta algumas direções a serem seguidas por historiadores e cientistas sociais voltados para o estudo da música popular: pesquisa intensiva em fontes primárias, buscando a

6 LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio*. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. Ver também Artistas de Massa e Sociedade: uma reavaliação político-cultural. *In*: ARAÚJO, Ângela M. C. (Org.). *Trabalho, Cultura e Cidadania*. Um balanço da história social brasileira. São Paulo: Scritta, 1997.

partir delas revelar novas questões, além de uma atenção especial ao fenômeno da massificação cultural, freqüentemente esquecido, quando não hostilizado, pela maioria dos que estudam a música popular do século XX.

Encontra-se em seguida um levantamento bibliográfico da produção acadêmica sobre música popular. Tal levantamento não se pretende completo, visto que tal tarefa seria praticamente impossível. O objetivo de tal levantamento é antes o de informar os leitores interessados que há uma produção de tamanho razoável sobre o assunto, ainda que menor que a importância de tal tema na cultura brasileira. Com isso, é interessante que, ao se pesquisar o assunto, evite-se dar atenção apenas a alguns trabalhos, quando há muita coisa produzida neste campo. Certamente há mais material pouco conhecido fora de suas universidades de origem e este levantamento é apenas um esforço preliminar, a ser complementado por outros do mesmo tipo. É preciso também ressaltar que o corte entre uma bibliografia "acadêmica" e outra "não acadêmica" por vezes não é simples e critérios tiveram de ser adotados neste sentido. É possível que, ao se realizar tal corte, tenham havido equívocos, que serão corrigidos no futuro se necessário. É importante ainda ressaltar que vários dos trabalhos listados abaixo foram recolhidos em índices, fichários e em bibliografias de outros trabalhos e nem sempre lidos na elaboração deste texto. Assim, a presença de um título neste levantamento preliminar não pressupõe necessariamente a sua leitura pelo autor deste texto. Isto pode ainda ter eventualmente causado equívocos nas referências copiadas de outras fontes que não o próprio trabalho em questão.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Joaquim Alves de. Memória do Rigor. Música popular brasileira. *In*: CONGRESSO DA ABRALIC (1991: Belo Horizonte). *Anais...* Belo Horizonte, 1991.

_____. *Música popular e indústria cultural.* Campinas, 1989. Dissertação (Mestrado) - IEL, Unicamp.

_____. Nasce uma estrela. *Revista USP*, n. 4, 1989-1990.

AIRES, Mary Pimentel. *Terra dos sonhos*: o cearense na música popular brasileira. Fortaleza: SCDEC, 1984.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *O engenho anti-moderno*: a invenção do Nordeste e outras artes. Campinas, 1994. Tese (Doutorado) - IFCH, Unicamp. 2 v.

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. *Poeta na medida do possível*: a trajetória de Torquato Neto. São Paulo, 1993. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ANTÔNIO, Irati *et al. Bibliografia da música brasileira, 1977-1984*. São Paulo: ECA-Universidade de São Paulo, 1988.

ARAÚJO, Samuel. Brega: music and conflict in urban Brazil. *Latin American Music Review*, v. 9, n.1, 1988.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio Janeiro: Ed. FGV, 1998.

_____. A ordem na desordem: a regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de "motivos nacionais". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 21, 1993.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. *Tangos brasileiros*: Rio de Janeiro, 1870-1920. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

AVANCINI, Maria Marta Picarelli. Marlene e Emilinha nas ondas do rádio. Padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil. *História e Perspectivas*, n. 3, 1990.

_____. *Nas tramas da fama*: as estrelas do rádio em sua época áurea - Brasil, anos 40 e 50. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado) - IFCH, Unicamp.

AYALA, Maria Ignes Novais. *No arranco do grito (aspectos da cantoria nordestina)*. São Paulo: Ática, 1988.

BARROS, Laan Mendes de. *Consumo das canções de consumo*: uma análise dos processos de recepção da canção popular brasileira por jovens universitários. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um compositor romântico*: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945). São Paulo, 1995. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BASTOS, Rafael José de Menezes. A "origem do samba" como invenção do Brasil (por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 31, 1996.

BENTO, Maria Aparecida. *Cantar paulistano*: Adoniram Barbosa. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comuncação e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. *São Paulo sonora nos anos 60 (a canção popular)*. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

BERLINCK, Manoel T. Sossega Leão: algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular. *Contexto*, n. 1, 1976.

BORGES, Beatriz. *Samba-canção*: fratura e paixão. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BRITO, Iêda Marques de. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930)*. Um exercício de resistência cultural. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, 1986.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora*. Música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Nacional, 1977.

_____. Consumo estratificado da produção cultural. *Encontros com a civilização brasileira*, n. 28, 1981.

_____. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
_____. *Luz neon*: canção e cultura na cidade. São Paulo: Studio Nobel-Sesc, 1995.
_____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
CALDEIRA, Jorge. *Noel Rosa*. De costas para o mar. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.
_____. *Voz macia*: o samba como padrão de música popular brasileira, 1917-1939. São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
CAMPO, Mônica Brincalepe. *Desafios e as vicissitudes políticas das esquerdas*. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosaofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
CARETTA, Álvaro Antônio. *Paixão no samba-canção*: uma leitura semiótica. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
CARVALHO, Flávio Cardoso. *Canções de Dinorá Carvalho*: uma análise interpretativa. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado) - IA, Unicamp.
CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque*. Análise poético-musical. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
CARVALHO, José Jorge; SEGATO, R. L. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das relações entre música e identidades sociais. *Série Antropologia*, n. 164, 1994.
CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva*. Samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
CARVALHO, Martha de Ulhoa. *Música popular em Montes Claros, Minas Gerais, Brasil*: a study of a middle class popular music aesthetics in the 1980's. Tese (Doutorado) - Cornell University, 1991.
CASTAGNA, Paulo; SCHWARZ, Werner. Uma bibliografia do violão brasileiro. *Música*, n. 2, 1993.
CAVALCANTI, Maria Laura. Alegorias carnavalescas: uma arte coletiva. *Piracema*, v. 2, n. 2, 1994.
_____. *Carnaval carioca*: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
_____. A cidade e o samba. *Revista USP*, n. 32, 1996-1997.
CLETO, Ciley. *Blanc/Bosco*. Arte e resistência. São Paulo,1996. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
COHEN, Sara. *Obra pianística de Ernesto Nazareth*: uma aplicação didática. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.
CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60). *Revista Brasileira de História*, n. 35, 1998.
_____. Música e História. *Revista de História*, n. 119, 1985-88.
_____. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade - algumas interpretações (1926-80). *In*: SIMPÓSIO DA ANPUH (1991: São Paulo). Anais... São Paulo: CNPq-Infour, 1991.
CORREA, Tupã Gomes. *Mercado da música*: disco e alienação. São Paulo: Expert, 1987.

DA MATTA, Roberto. O poder mágico da música de carnaval (Decifrando Mamãe eu Quero). *In*: *Conta de mentiroso*: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DANTAS, José Maria de Souza. *MPB*: o canto e a canção. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1988.

DIAS, Carlos Eduardo de Moraes. *Canção popular*: propaganda ideológica e a Era Vargas. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, USP.

DIAS, Márcia. *Sobre a mundialização da indústria fonográfica no Brasil*: anos 70-90. Campinas, 1997. Dissertação (Mestrado) - IFCH, Unicamp.

DINIZ, Júlio. *Música e Literatura*. Rio de Janeiro: SEPLIC-Ed. UFRJ, 1998.

ESTEVES, Antônio. O baile do samba com El Tango. *Revista Cultural Latinoamericana*, n. 6, 1997.

FAVARETTO, Celso F. Imagens do migrante na música popular brasileira. *Travessia*, v. 6, n.17, 1993.

_____. A música nos labirintos de Hélio Oiticica. *Revista USP*, n. 4, 1989-1990.

_____. *Tropicália*: alegoria, alegoria. São Paulo: Kairós, 1979.

FEITOSA, Vera Cristina Rodrigues. Música e silêncio em Chico Buarque de Holanda. *Revista Brasileira de Lingüística*, n. 1, 1974.

FERNANDES, Adriana. *O balanço de Chiquinha Gonzaga*: do carnaval à opereta. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado) - IA, Unicamp.

FERRAZ, Sílvio. Semiótica e música: mais uma aproximação. *Opus*, n. 4, 1997.

FERREIRA NETO, Manoel. *Samba na cidade*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1973.

FERRETI, Mundicarmo. *Baião de dois*: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70. Recife: Fundação Joaquim Nabuco-Ed. Massangana, 1988.

_____. *Na batida do baião, no balanço do forró*. Natal, 1983. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Rio Grande do Norte.

FREITAG, Léa Venocour. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FRY, Peter. Feijoada e soul food: notas sobre a manipulação dos símbolos étnicos e nacionais. *In*: *Para inglês ver*: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS-COSTA, Ana Luiza. Negros e brancos no carnaval da Velha República. *In*: REIS, João José. (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade*. Estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *In*: *Saco de gatos*: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades-SCCT, 1976.

GARDEL, André. O encontro entre Bandeira e Sinhô. Rio de Janeiro: SMC, 1996.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço*: o malandro no teatro de revista e na música popular - "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920. Campinas, 1998. Dissertação (Mestrado) - IFCH-Unicamp.

GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *A nova música popular de São Paulo.* Campinas, 1985. Dissertação (Mestrado) - IEL, Unicamp.

GUIMARÃES, Selene Santa Rosa Moreira e. *O discurso amoroso na MPB.* Campinas, 1989. Dissertação (Mestrado) - IEL, Unicamp.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música política*: imanência do social. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. *Música em tempo de transformação* - São Paulo: 1900-1930. São Paulo, 1988. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

JAMBEIRO, Othon. *A canção de massa.* As condições da produção. São Paulo: Pioneira, 1975.

JOSÉ, Carmem Lúcia. *Isto é, brega*: isto é brega. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, USP.

LENHARO, Alcir. Artistas de massa e sociedade: uma reavaliação político-cultural. *In*: ARAÚJO, Ângela M. C. (Org.). *Trabalho, cultura e cidadania.* Um balanço da história social brasileira. São Paulo: Scritta, 1997.

_____. *Cantores do rádio.* A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

_____. Luzes da cidade. *Óculum*, n. 1, 1985.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba*: ritual e sociedade. Petrópolis: Vozes, 1978.

LINS, Elizabeth Travassos. *Repertórios tradicionais e indústria cultural*: quem ganha e quem perde. *Art*, n. 21, 1992.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular: a porta ou aporta na academia? *Em Pauta*, v. 4, n. 6, 1992.

MALTZ, Bina. *Antropofagia e tropicalismo.* Porto Alegre: Universidade, 1993.

MARTINS, J. B. *Antropologia da MPB.* Natureza, ritmo, texto, cultura. São Paulo: Obelisco, 1978.

MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. *In*: *Capitalismo e tradicionalismo.* Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. Viola Quebrada. *Debate e Crítica*, n. 4, 1974.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar.* Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Maria Izilda S.; FARIA, Fernando A. Desvendando os perfis do samba-canção: as relações feminino e masculino em Lupicínio Rodrigues. *História e Perspectiva*, n. 12-13, 1995.

_____; _____. *Melodia e sintonia em Lupiscínio Rodrigues.* O feminino, o masculino e suas relações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MATOS, Maria Izilda Santos de. No cotidiano da boemia. *Revista Brasileira de História*, n. 32, 1996.

_____. Dolores Duran. *Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. O masculino, o feminino e suas relações em Lupicínio Rodrigues. *Arrabaldes*, n. 2, 1996.

MATTA, Gildeta Matos da. *Samba, marginalidade e ascensão*. Rio de Janeiro, 1981. Dissertação (Mestrado) - IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MEDEIROS, Paulo de Tarso. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *A nova sensibilidade em algumas canções de consumo*: digressão introdutória do estudo do problema da dimensão contracultural. Campinas, 1986. Dissertação (Mestrado) - IEL, Unicamp.

MEDINA, Carlos Alberto. *Música popular e comunicação*: um ensaio sociológico. Petrópolis: Vozes, 1973.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

MELLO, João Baptista Ferreira de. *O Rio de Janeiro dos compositores da Música Popular Brasileira*. Uma introdução à geografia humanística. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná.

MENEZES, Adélia. *Desenho mágico*. Poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. O eterno feminino: modulações - a propósito das letras de Chico Buarque. *Literatura e Sociedade*, n. 2, 1997.

MOBY, Alberto Ribeiro da Silva. O Lugar do samba: as relações entre o samba e o espaço urbano no Estado Novo. *Cadernos ICHF*, n. 72, 1992.

_____. *Sinal fechado*. A música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MONTES, Maria Lúcia. O erudito e o que é popular ou escolas de samba: a estética negra de um espetáculo de massa. *Revista USP*, n. 32, 1996-1997.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia*: história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

_____. Música, futebol e arte. *Página Central*, n. 6, 1998.

_____. Sonoridades paulistanas. A música popular na cidade de São Paulo (fim do século XIX - início do século XX). São Paulo: Funarte-Bienal, 1997.

_____. Sonoridades Urbanas. *Revista de Cultura Vozes*, v. 87, n. 3, 1994.

MOREIRA, Roberto Sábato Cláudio. Malandragem e Identidade. *Série Sociológica*, n. 147, 1997.

_____. *Malandragem e identidade*. Brasília: Ed. UnB, 1998.

MORELLI, Rita. *A indústria fonográfica*: um estudo antropológico. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na MPB*. São Paulo: Global, s.d.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review*, v.19, n.1, 1998.

_____. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969). São Paulo, 1998. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NAPOLITANO, Marcos; AMARAL, Maria Cecília; BORJA, Wagner Cafagni. Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de história. *Revista Brasileira de História*, n. 13, 1986-1987.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, n. 35, 1998.

NASCIMENTO, Antônio Adriano. *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth*. São Paulo,1990. Dissertação (Mestrado) - ECA, USP.

NAVES, Santuza Cambraia. "Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da vila!": a cidade fragmentada de Noel Rosa. *Estudos Históricos*, n. 16, 1995.

_____. *Objeto não identificado*: a trajetória de Caetano Veloso. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado) - PPGAS-Museu Nacional-UFRJ.

_____. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. Análise musical e a perspectiva histórica. *Boletim do Núcleo de Estudos Avançados da UFRGS 2*, 1995.

NORONHA, Celi Borima de. *Tribos urbanas*: uma visualidade brasileira na arte do carnavalesco - escolas de samba paulistanas. São Paulo, [19—]. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de. *Trilha sonora*. Topografia semiótica paulistana nas canções independentes das décadas de setenta e oitenta. Campinas, 1990. Dissertação (Mestrado) IFCH-Unicamp.

OLIVEIRA, Jamary. Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. *Em Pauta*, v.4, n. 5, 1992.

OLIVEIRA, José Luiz. *Uma estratégia de controle*: a relação do poder do Estado com as escolas de samba do Rio de Janeiro no período de 1930 a 1985. Rio de Janeiro, 1989. Dissertação (Mestrado) - UFRJ.

OLIVEN, Ruben George. A antropologia e a cultura brasileira. *Cadernos de Estudos*, n. 12, 1985.

_____. O dinheiro na Música Popular Brasileira. *Latin American Music Review*, v.18, n. 1, 1997.

_____. A malandragem na Música Popular Brasileira. *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1, 1984.

_____. The woman makes (and Breaks) the man: the masculin imagery in Brazilian Popular Music. *Latin American Music Review*, v. 9, n. 1, 1988.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal*: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

PAIVA, Vera Lúcia. A língua inglesa aos olhos dos sambistas. *Signótica*, n. 7, 1996.

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemplação na MPB). *História e Perspectivas*, n. 3, 1990.

PÉCORA, Alcir; FRANCHETTI, Paulo. *Caetano Veloso*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1988.

PEDRO, Antônio. *Samba da legitimidade*. São Paulo, 1980. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

PEDROSA, Henrique. *Metodologia marxista na historiografia da música no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Conservatório Nacional de Música, 1988.

_____. *Música Popular Brasileira estilizada*: o popular e o erudito na cultura brasileira - o caso da música. Rio de Janeiro: Universidade Santa Úrsula, 1988.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade*. O negro no rádio de São Paulo. São Paulo: Pioneira-Edusp, 1967.

_____. O negro e a comercialização da Música Popular Brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970.

PERES, Thalita Maria Cardoso. *Os tangos para piano de Chiquinha Gonzaga*: uma análise descritiva. Dissertação (Mestrado) - Conservatório Brasileiro de Música, 1995.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

_____. A música popular num romance brasileiro de trinta: de Memórias de um sargento de milícias a Marafa. *Latin American Music Review*, v. 3, n. 1, 1982.

_____. Poesia concreta e Tropicalismo. *Revista USP*, n. 4, 1989-1990.

PINHEIRO, Luís Roberto M. *Ruptura e continuidade na MPB*: a questão da linha evolutiva. Dissertação (Mestrado) - UFSC, 1992.

PRANDINI, José Carlos. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal*. Transições e análises de solos improvisados. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado) - IA, Unicamp.

PUTERMAN, Paulo Marcos. *Choro*: a construção de um estilo musical. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. Escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana. *Cadernos CERU*, n. 1, 1986.

RAPHAEL, Alison. From popular culture to microenterprise: the history of Brazilian samba schools. *Latin American Music Review*, v. 11, n. 1, 1990.

RIBEIRO NETO, Amador. *Errante folião viajante*: uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RISÉRIO, Antônio. *Caymmi*: uma utopia de lugar. São Paulo-Salvador: Perspectiva-COPENE, 1993.

_____. O solo da sanfona: contextos do Rei do Baião. *Revista USP*, n. 4 , 1989-1990.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

RODRIGUES, Antônio Medina. De música popular e poesia. *Revista USP*, n. 4, 1989-1990.

RUIZ, Adílson José. *Infinita tropicália*. São Paulo, 1986. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros*: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Campinas, 1990. Dissertação (Mestrado) - IFCH, Unicamp.

_____. Malandras canções brasileiras. *Revista Brasileira de História*, n. 13, 1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 29, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. *In*: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 3 - República: da Bélle Epoque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Anazildo. *A poética de Chico Buarque*: a expressão subjetiva como fundamento da significação. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SILVEIRA Jr., Wlater Garcia da. *Bim bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SIMONKA, Ana Rita Seraphim Pietroforte. *Cantores da noite*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SIMSON, Olga de Moraes Von. *Brancos e negros no carnaval popular paulistano*: 1914-1988. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SODRÉ, Muniz. *Samba*: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *A verdade seduzida*. Por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético musical do Sertão Nordestino*. Recife: UFPE-Universitária, 1978.

SOVIK, Liv Rebecca. *Vaca Profana*: teoria pós-moderna e música popular brasileira. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

TATIT, Luiz. *A canção*: eficácia e encanto. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.

_____. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP*, n. 4, 1989-1990.

_____. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. A construção do sentido na canção popular. *Língua e Literatura*, n. 21, 1995.

_____. *Questões do gosto no Banquete de Mário de Andrade*. São Paulo: Educ, 1997.

_____. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Escrita, 1994.

_____. Valores inscritos na canção popular. *Música*, n. 1-2, 1995.

TEIXEIRA, João Gabriel. National identity in Brazilian Popular Music. *Latin American Music Review*, v. 20, n. 1, 1999.

TONI, Flávia de Camargo. Mario de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 27, 1997.

_____. *O pensamento musical de Mário de Andrade*. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók. Rio de Janeiro: Funarte-Zahar, 1997.

ULHOA, Alejandro Sanmiguel. *Pagode, modernidade e música popular*. Campinas, 1991. Dissertação (Mestrado) - IFCH, Unicamp.

VALENÇA, Raquel. *Palavras de purpurina*: estudo lingüístico do samba-enredo (1972-1992). Dissertação (Mestrado) - UFF, 1983.

VASCONCELLOS, Gilberto. Yes, nós temos malandro. *In*: *Música Popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da Música Popular Brasileira. In: FAUSTO, Bóris (Dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1984. t. 3, v. 4.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Latin American Music Review*, v. 19, n. 1, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Mário Lago*. Boemia e política. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1997.

_____. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, n. 6, 1990.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos*, n. 6, 1990.

_____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ, 1995.

_____. *O mundo funk carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado) - IFCH, Unicamp.

WADDEY, Ralph C. Viola de samba and samba de viola in the reconcavo of Bahia (Brazil). *Latin American Music Review*, v. 1, n. 2, 1980.

_____. Viola de samba and samba de viola in the reconcavo of Bahia (Brazil) (Part II). *Latin American Music Review*, v. 2, n. 2, 1981.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. *In*: BOSI, Alfredo. (Org.). *Cultura brasileira*: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). *In*: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Música. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes. Callado Júnior: um músico a serviço do Brasil. *Arte e Cultura*, n. 9, 1995.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da Música Popular Brasileira. Campinas, 1996. Tese (Doutorado) - IFCH, Unicamp.

Artigos

A QUESTÃO POLÍTICA NA PERSPECTIVA DE CLAUDE LEFORT: ALGUMAS NOTAS E REFERÊNCIAS

Helenice Rodrigues da Silva*

RESUMO

A democracia, como objeto de análise filosófica, reaparece no cenário intelectual francês, tardiamente, no final dos anos 70, em razão mesmo das transformações dos paradigmas intelectuais e/ou das perdas das utopias políticas. Através do itinerário intelectual e político de Claude Lefort, esse artigo tenta mostrar a importância de suas análises, sobre o fenômeno burocrático, na redescoberta da questão política. Pensar o totalitarismo significava associá-lo a uma análise sobre a democracia. Longe de exaltar somente as suas virtudes, Lefort alerta sobre as suas derivas.

Palavras-chave: fenômeno burocrático, democracia, poder político.

ABSTRACT

Democracy, as na oject of philosophical analysis, comes back in the French intellectual scene, a bit lçate, in the seventies, due to intelectual paradigm changes or political utopia losses. By means of Claude Lefort's intelectual and politial itinerary, this articlu tries to show the importance of his analysis about tha burocratical phenomenon, the re-discovery of the political issue. Thinking about totaliarism means associating it to democracy analysis. Far from pointing at these virtues, Lefort warns us about its deceiving ways.

Key-words: burocratical phenomenon, democracy, political power.

Trajetória política

Se partirmos do constato que o elogio à democracia constituiu na França, até o final da década de 70, um exercício filosoficamente perigoso (reservado, em geral, aos pensadores da direita, a obra de Claude Lefort,

* Professora adjunta da Universidade Federal do Paraná.

reabilitando a democracia, adquire plena significação. Suas análises lúcidas e precoces sobre o fenômeno burocrático, a partir de 1949, contribuíram, sensivelmente, para uma futura legitimação desse objeto de estudo.

A indiferença ao tema da democracia, por parte das gerações intelectuais do pós-guerra, explica-se em razão do próprio contexto histórico e político, impregnado pelos ideais revolucionários; em outras palavras, pela hegemonia do paradigma marxista. Esse ideário político da esquerda, associado à perda de valores da direita, deixou marcas profundas na produção intelectual Francesa durante mais de três décadas. Pensar a revolução inviabilizava uma reflexão sobre a democracia. Referência obrigatória à Revolução Francesa, o mito da revolução forjou o imaginário político do intelectual da esquerda, sobretudo, a partir do colocar em prática a doutrina do engajamento. O próprio estigma do fascismo e do nazismo contribuiu para aumentar as suspeitas em relação à herança democrática. Tendo por pretensão encarnar a civilização e o progresso, a cultura democrática, herdada das Luzes, tinha se mostrado incapaz de conjurar o horror nazista.

Fruto desse contexto do pós-guerra, a trajetória política e teórica de Claude Lefort contrasta com a da maioria dos intelectuais de sua época. Trotskista, quando a grande maioria dos intelectuais se interessava pelo comunismo, Lefort encontrava-se em avanço sobre o seu tempo: em 1947, ele abandona o trotskismo e, no final dos anos 50, o marxismo, sem renegar, evidentemente, os valores da esquerda.

De um modo geral, dois grandes momentos caracterizam seu itinerário político e intelectual. O primeiro, marcado pela crítica à burocracia stalinista, tem início em 1949, com a fundação, em colaboração com Cornelius Castoriadis, da revista *Socialisme et Barbarie*. O segundo momento situa-se em meados dos anos 70, quando ele empreende uma primeira reflexão sobre a democracia em relação ao totalitarismo.

Pensar o fenômeno burocrático, através do estudo de sua formação e natureza, contribuia para fazer ressurgir a questão do político, até então eclipsada pelas interpretações econômicas. Na opinião de Lefort, o estudo dessa particularidade do regime comunista impunha outras categorias de análise que não fossem mais necessariamente marxistas.

Se o Estado soviético exercia um controle ilimitado sobre a totalidade das relações sociais, seu objetivo final residiria na própria incorpo-

ração da sociedade pelo Estado[1]. Pensar, então, esse sistema implicava em se levar em conta a indissociabilidade do regime sociopolítico do regime econômico.

> Uma vez que o Estado concentra todos os poderes entre suas mãos, define quantitativamente e qualitativamente a produção, fixa o trabalho e as rendas de todos, as relações de dominação política e de exploração econômica se imbricam num sistema burocrático no interior do qual não se pode distinguir uma infra-estrutura econômica, que miraculosamente permaneça distanciada do totalitarismo estabelecido[2].

Ao contrário dos trotskistas, Lefort não acreditava que os fundamentos econômicos da sociedade comunista fossem apenas uma degeneração política do regime socialista. Na sua opinião, a casta burocrática soviética constituia uma classe dirigente, cuja dominação se apoiava nos mecanismos econômicos próprios ao capitalismo de Estado, estabelecido na União Soviética. Pensar a articulação entre a dominação política da classe burocrática e seu poder econômico, impunha a introdução de um novo referencial, ou seja, de um fenômeno desconhecido por Marx: o totalitarismo. Esse termo será, aliás, utilizado por Lefort a partir de 1956. A análise da burocracia soviética o conduz a se interessar igualmente pela burocratização das sociedades ocidentais.

A retomada do político como categoria de análise filosófica, no final da década de 70, explica-se, particularmente, em decorrência das transformações ocorridas no interior do "campo" intelectual francês. O elemento detonador será a tradução francesa da obra de Soljénitsyne, *O arquipélago do Goulag*, no final de 1973. As repercussões tardias desse livro junto à classe intelectual da esquerda, resultaram na publicação, três anos mais tarde, do livro de Lefort intitulado *Un homme en trop – réflexions sur l'archipel du Goulag*[3].

1 Cf. LEFORT, Claude. *Eléments d'une critique de la bureaucratie*. Paris: Gallimard, 1979.

2 *Ibid.*, p. 365.

3 LEFORT, Claude. *Un homme en trop*. Réflexions sur l'archipel du Goulag. Paris: Le Seuil, 1976.

No entanto, somente em 1978, ano da reedição do *Discurso da servidão voluntária* de Etienne de la Boétie, seguido de análises e de comentários de Claude Lefort, Miguel Abensour, Marcel Gauchet et Pierre Clastres, o político fará seu reaparecimento no debate filosófico francês.

Nesse mesmo ano, François Furet, publica *Pensar a Revolução Francesa*, dando início a um revisionismo histórico ao anunciar o término da Revolução. Mais política do que analítica, essa obra visava valorizar uma tradição liberal, praticamente inexistente no pensamento político francês do século XX. Liberando, assim, o discurso democrático da mitologia revolucionária, os intelectuais franceses, a partir do final dos anos 70, passam a pensar não mais a Revolução contra a democracia mas a democracia sem a Revolução. O fim do comunismo como quadro teórico e do comunismo como sistema político desacreditavam, uma vez por todas, a idéia mesma da Revolução.

Ora, em menos de uma geração, a França passou do ideal coletivo a uma descoberta do indivíduo, da utopia revolucionária a um realismo político, da luta de classes aos direitos do homem, enfim, de uma ética de convicção a uma ética de responsabilidade.

O poder político

No *Discurso da servidão voluntária*, escrito no século XVI, Etienne de la Boétie questiona o poder político, interrogando as razões que conduzem os homens a obedecer a uma só pessoa. Porque elas desejam servi-la? Porque os homens se submetem ao poder do Estado? O questionamento de la Boétie é extrapolado, na leitura do fenômeno totalitário, à figura de um novo déspota divinizado, no caso preciso, a Stalin em sua relação com o poder.

Como um só homem pode concentrar todo o poder social? Essa questão implicava, no momento em que foi formulada, um deslocamento da problemática tradicional do político, recebida de Platão e de Aristóteles. Para La Boétie, a questão levantada não dizia mais respeito à idéia clássica de uma forma ideal de regime político. Pouco interessado em conhecer a origem do poder, em outras palavras, em saber se um reino foi obtido pela

conquista, pela eleição ou segundo o direito de sucessão, esse autor não se preocupava em distinguir o monarca do tirano.

Maquiavel tinha sido o primeiro a definir a concepção moderna da política, substituindo a idéia de fundação do Estado à questão da legitimação de um regime político e dos mecanismos, utilizados pelo príncipe, para conservá-lo. Em oposição a Maquiavel, La Boétie se distinguia pela contestação à própria idéia do poder. Para esse último, todo poder é nocivo e não existe um regime que seja melhor ou pior. Conseqüentemente, a dominação de um ou de vários homens sobre os demais homens, é, em princípio, uma prática condenável.

A oposição à dominação pressupõe a idéia mesma de um conflito entre dominantes e dominados. Ora, o político, segundo modalidades diversas, é sempre o lugar onde se opera uma divisão, ou seja, um conflito. Segundo La Boétie, o político é o lugar de servidão.Toda sociedade dividida torna-se uma sociedade de servidão, toda relação de poder é, inevitavelmente, opressiva. Se a divisão emerge do aparecimento de um poder de Estado, como interpretar, então, a anterioridade de uma sociedade sem opressão?[4]

Paradoxalmente, na opinião de La Boétie, a servidão dos homens é voluntária. Em outras palavras, os homens vivem na servidão não por serem coagidos, mas por serem "enfeitiçados" pelo "nome do Uno". É o nome do Príncipe e não o Príncipe em si que exerce um fascínio sobre o povo. Os povos insensatos se abandonam à servidão; ora, a força dos poderosos corresponde à força mesma de seus súditos que se retornam contra si mesmos, no ato voluntário da entrega de sua soberania. O poder se consolida, desse modo, através da passagem do plural ao singular. Portanto, a força do tirano é a de encarnar o corpo social pensado na sua unidade.

A atualidade das análises de La Boétie reside nas condições de possibilidade de se pensar, ao mesmo tempo, a democracia e o totalitarismo.

4 Pierre Clastres comenta a anterioridade do poder do Estado remetendo-se às sociedades primitivas, objeto privilegiado da etnologia.

Pensar o político

No comentário sobre o *Discurso da servidão voluntária*, Claude Lefort acrescenta que o poder do tirano, do "Uno", é concomitante à constituição do "outro", ou seja, da sociedade, que se encarnando no Uno, nega a sua própia pluralidade.

Para esse autor, a questão da servidão remete-nos à divisão da instituição do social. Uma sociedade se constitui pela sua própria unidade através do Estado, do qual ela emana. Por sua vez, o Estado assegura a regulação dos conflitos que atravessam essa sociedade. Fenômeno, verdadeiramente, transocial e metahistórico, o político excede "o quadro de toda doutrina ou de toda teoria", afirma Lefort.[5]

O papel do Estado vem a ser o de harmonizar a diversidade social sem se ceder ao autoritarismo. A função do poder é, então, a de produzir uma identidade dentro de uma pluralidade social. No entanto, a unidade reveste um valor simbólico, uma sociedade nunca é inteiramente unida e os indivíduos nunca aderem deliberadamente à comunidade. Ora, a unidade simbólica do espaço social refere-se freqüentemente a uma entidade transcendente. A lei é de origem religiosa e o poder do príncipe deriva de uma ordem transcendente e providencial. Desse modo, a democracia constitui um fenômeno inédito, pela primeira vez o poder não provém do exterior e é passível de ser controlado. Na verdade, é esse o laço paradoxal existente entre a democracia e o totalitarismo.[6]

A democracia é o primeiro regime no interior do qual o social se institucionaliza. Em outras palavras, esse regime político constitui uma forma de sociedade oriunda da dissolução das sociedades aristocráticas, ou seja, ele é uma forma de instituição política do social. O corpo social não é mais encarnado no corpo do rei, ele se constitui pelo sufrágio universal, pela adição e articulação das vontades individuais. Sendo a democracia o lugar por excelência da divisão social, toda lei torna-se possível, a partir de então, de ser contestada.

Segundo Lefort, o signo da divisão original da sociedade encontra-se na configuração do poder como uma "instância simbólica" que, na

5 Cf. LEFORT, Claude. *Ecrire. À l'épreuve du politique*. Paris: Calmann-Lévy, 1993.
6 Cf. LEFORT, Claude. *L'invention démocratique*. Paris: Fayard, 1985. p.178.

verdade, não se situa nem no exterior nem no interior do espaço social. Cabe a essa instância conferir ao poder sua própria identidade providenciando-lhe "simultaneamente um dentro e um fora". Sem dúvida, esse espaço dinâmico é o da democracia que fornece o modelo de uma sociedade auto-instituída[7].

A ficção contratualista reforça a idéia de uma sociedade fundamentalmente desejada pelos seus membros, construída sem referência a uma vontade transcendente que pudesse lhe ditar as leis. Com os regimes democráticos, a sociedade confere a si mesma sua própria identidade, sem referências pré-estabelecidas, sem normas transcendentes. Em outras palavras, a sociedade não se inscreve mais em uma ordem natural ou sobrenatural. O povo é soberano sem ter normas soberanas que possam guiá-lo. Assim sendo, o poder é somente um lugar vazio e inapreensível[8].

Notas sobre o totalitarismo

Os paradoxos da democracia parecem residir na abolição mesma da unidade simbólica da sociedade. Ora, é contra a pluralidade e a divisão social, ou seja, contra os paradoxos mesmos da democracia, que o poder totalitário, tenta, por meios perversos, restabelecer a unidade social. Essa é a razão pela qual, segundo Lefort, "o totalitarismo só pode ser esclarecido se entendermos a relação que ele mantém com a democracia"[9].

Lugar, por excelência, de indeterminação, a democracia seria, fundamentalmente, histórica, ou mais exatamente, a "sociedade histórica". Ela se define, com efeito, pela ausência de certezas absolutas em razão mesmo das inconstâncias das vontades reveladas pelos sufrágios populares.

O totalitarismo, na sua versão comunista, tenta dissimular a idéia de uma sociedade sem divisões de classe e sem antagonismos, graças ao

7 *Ibid.*, p. 179.

8 Cf. BENSIER, J. B; THOMAS, J. P. *Chronique des idées d'aujourd'hui*: éloge de la volonté. Paris: PUF, 1987.

9 LEFORT, Claude. *L'invention démocratique...* p. 178.

papel unificador representado pelo Estado. Na interpretação de Lefort, o sinal distintivo do totalitarismo não seria tanto o poderio do Estado, mas a tentativa de se abolir a separação entre o Estado e a sociedade civil[10].

Refletindo à luz da era pós-comunista, Lefort é conduzido a relativizar a representação elaborada pelos utilizadores do conceito de totalitarismo. "O conceito de totalitarismo permite descobrir o projeto novo de uma dominação que atingiria todos os aspectos da vida social e dominaria os indivíduos a ponto de fazê-los perder a faculdade de julgar [...], a simples observação dos fatos incita a recusar [essa afirmação]"[11].

Ora, a existência de uma dissidência intelectual na URSS contradiz igualmente as idéias do senso comum. Como afirma Claude Lefort, "o totalitarismo constitui o sistema de dominação mais eficaz, mas ele é também o mais vulnerável. [...] O comunismo não evolui, ele foi destruído"[12].

De uma maneira esquematizada e simplificada, podemos destacar os principais traços constitutivos, segundo o autor, do totalitarismo.

Inicialmente, ele visa eliminar a linha de demarcação entre o Estado e a sociedade civil uma vez que o poder se afirma como poder social. Da mesma maneira, o poder político não se diferencia do poder administrativo. O partido comunista se insere em todo o aparelho de Estado. Em seguida, o princípio de uma divisão interna da sociedade é negado pela lógica do sistema. Anulando os sinais de separação entre o Estado e a sociedade, ou seja, a divisão social interna, o sistema totalitário recusa divisões e hierarquias aparentes.

Algumas representações-chave permitem uma melhor apreensão da matriz ideológica do totalitarismo:

1 - A imagem do "povo uno", confundido miticamente com o proletariado. "[...] Ele não é, na realidade, uma classe no interior de uma sociedade estratificada, ele é o povo em sua essência e, sobretudo, ele inclui a burocracia"[13].

2 - A imagem de um "poder Uno" que se concentra no seio do orgão dirigente através "de um indivíduo que encarna a unidade e a vontade

10 LEFORT, Claude. L'invention démocratique..., p. 2.
11 *Ibid.*, p. 3.
12 *Ibid.*, p. 5.
13 *Ibid.*, p. 99.

popular". A força do tirano é a de encarnar o 'corpo social pensado', supostamente, na sua unidade.

Segundo Lefort, essas duas imagens recobrem um só e mesmo fantasma, uma vez que o "povo Uno" só pode ser concebido por um "grande Outro": o "Egocrata", termo forjado por Soljénitsyne.

3 - A imagem dos "inimigos do povo", que remete à idéia mesma da identidade da nação. Em outras palavras, a metáfora do "corpo", utilizada na época de Lénin, serve de parâmetro para a compreensão da noção de integridade desse povo. Ora, o bom funcionamento do corpo depende da eliminação de seus "parasitas", ou de seus "inimigos'. Os dissidentes políticos, em oposição ao sistema, fazem parte integrante dessa categoria.

Outros elementos determinantes – a organização do sistema, a noção da criação sociohistórica, a crença na própria transparência da sociedade – constituem, sem dúvida, formas de representação desse tipo de totalitarismo.

A democracia contra o Estado

Para Lefort, a análise do totalitarismo só pode ser entendida se for associada a uma reflexão sobre a democracia. Pesquisador ardoroso dos princípios da democracia, ele busca, incessantemente, um aprofundamento da questão do político, a partir de um trabalho hermenêutico sobre os textos fundadores da filosofia política. De Maquiavel, passando por Tocqueville e Hannah Arendt, Lefort submete à "experiência do político" obras até mesmo de ficção como, por exemplo a de Salman Rushdie. Nos *Versos Satânicos* ele tenta encontrar outras possíveis significações[14].

Ao contrário de muitos intérpretes que apreendem a democracia como sendo, essencialmente, um regime político, Lefort, da mesma maneira que Miguel Abensour[15], entendem por democracia uma forma de

14 Cf. LEFORT, Claude. *Ecrire.* A l'épreuve du politique...

15 Cf. ABENSOUR, Miguel. *La démocratie contre l'état* – Marx et le moment machiavélien. Paris: PUF, 1997.

sociedade, ou seja, uma forma de instituição política do social. Se a sociedade e o político são indissociáveis, como pensar, então, um elemento sem se levar em conta o outro?

Ora, certos teóricos políticos, banalizando o sentido da democracia, tendem a identificá-la com o Estado de direito. Nas leituras de Lefort e de Abensour, a democracia é problematizada em termos de uma provável oposição ao Estado. A idéia libertária de democracia tal como foi desenvolvida por Claude Lefort sob o nome enigmático de "democracia selvagem" serve de inspiração às análises de Miguel Abensour sobre a oposição que ele estabelece entre a democracia e o Estado.

A singularidade da democracia não se deve, na realidade, à manifestação de um paradoxo, que seria a sua oposição ao Estado? A democracia não seria esse movimento perpetual da sociedade civil contra o poder do Estado? Essa efervecência constante, típica da democracia, não constituiria o fim mesmo da política, para além do Estado e contra ele mesmo? Em suma, a democracia não seria um movimento incessante contra o Estado, contra a idéia mesma de uma reconciliação mistificadora?

Assim colocado, o Estado não se acapara da democracia, mas, ao contrário, é a democracia que estabelece as marca e os limites de ação do Estado[16].

Insistir sobre esse paradoxo – a democracia contra o Estado – significa buscar uma explicação na idéia libertária da democracia, que Claude Lefort designa de "democracia selvagem". Dentro dessa perspectiva, a política é apreendida em relação à divisão originária do social. Assim, a democracia seria o lugar não do consenso social, mas o espaço de conflito.

Ao contrário do totalitarismo que se define como um modo de socialização que procede de uma denegação total da divisão, e, conseqüentemente, de uma recusa de conflito, a democracia se fundamenta na idéia de divisão. Desse modo, a "democracia selvagem" seria essa forma de sociedade que se realiza através do jogo da divisão e que evoca a idéia de uma "greve selvagem", imprevisível, sem princípio e sem autoridade. Num regime político livre, a liberdade representaria o seu próprio fim. "Não basta à democracia reconhecer a legitimidade do conflito no seu interior,

16 Cf. ABENSOUR, Miguel. Utopie et démocratie. *Raison Présente*, numéro 121, 1997.

ela sabe perceber nele a fonte primeira de uma invenção inesgotável de liberdade", afirma Abensour.[17]

Confrontada com as incertezas do presente, a "democracia selvagem" interroga-se, permanentemente, sobre o social e sobre os limites do político.

Convém salientar que a democracia moderna é pensada em relação à imagem do desaparecimento do corpo do rei, ou seja, a partir da experiência histórica do regicídio, e, conseqüentemente, a partir da desincorporação que se segue do social. O corpo social se constituindo através do sufrágio universal.

Para Lefort, a democracia "inaugura uma história na qual os homens dão prova de uma indeterminação quanto aos fundamentos do poder, da lei e do saber, e quanto aos fundamentos da relação de um com o outro sobre todos os registros da vida social"[18].

Notas finais

A democracia, constata Lefort, marca o momento singular de uma sociedade que aceita, implicitamente, sua divisão, suas discórdias, suas divergências e as expõe explicitamente na esfera pública. Assim, a democracia, lugar de uma indeterminação radical, é esse espaço onde tudo é possível, até mesmo sucumbir à deriva totalitária. A experiência do totalitarismo, que contém, no seu próprio princípio, o projeto de dominar essa indeterminação, constituiu-se então, em uma realidade histórica.

Ora, constata Claude Lefort, a democracia não é o contrário do totalitarismo, ela não representa a figura do bem contra o mal, como admitia o imaginário maniqueista da guerra fria. A democracia não se encontra acima de toda suspeita. Pelo ao contrário, ela é passível de uma deriva. Em suma, a democracia não está preservada da ameaça totalitária, nem tampouco da ilusão do controle e da indivisão.

17 *Ibid.*, p. 35.
18 Citado por ABENSOUR, M. *Utopie et démocratie*. p. 37.

Se a ideologia burguesa representou uma denegação da dimensão conflitual da sociedade capitalista, dissimulando a luta das classes, a sociedade sem divisões de classe, sem antagonismos correspondeu, por sua vez, a uma grande mentira. Tais são, em síntese, as grandes linhas de uma descoberta da questão do político.

Para além dessas colocações, outra grande ameaça parece pesar sobre a democracia no momento atual: a globalização da economia.

A esse propósito, Claude Lefort não cessa de se posicionar contra os riscos representados pela economia de mercado, ou melhor, por esse neoliberalismo, que vem tentando desmontar as conquistas sociais do Estado de Bem-Estar Social. Nos países europeus, onde ele vigorou durante os 30 anos do pós-guerra, esse risco se acentuou, nos anos 80 e 90 em razão mesmo da crise econômica, originando altos índices de desemprego e, conseqüentemente, exclusões sociais[19].

Na sua opinião, a dinâmica do capitalismo contemporâneo está criando em escala mundial um ambiente favorável ao surgimento de alternativas políticas regressivas e antidemocráticas, como, por exemplo, o nacionalismo populista.

Concomitante ao renascimento do nacionalismo, o enfraquecimento geral do Estado está ligado à expansão do mercado em escala mundial. Sem dúvida, a exigência política de integração social constitui a finalidade mesma do Estado de Bem-Estar Social. Embora esse último não se apresente da mesma maneira que se apresentava anteriormente, o Estado social constitui ainda uma forma de proteção contra a "cegueira do capitalismo" atual. Ora, face à lógica do mercado, o Estado deve permanecer forte afim de garantir uma política de emprego e de proteção social.[20]

Escrever "à experiência do político", tal é o desafio da obra filosófica de Claude Lefort, que, desde os tempos de "Socialismo e barbárie", não cessou de refletir sobre os seus enigmas.

19 Cf. *Folha de São Paulo*, 24 nov. 1996.

20 Palestra sobre "Souveraineté et nation", proferida no ciclo "Brasil 500 anos, experiência e destino, a invenção do estado-nação", 28 out. 1999.

Referências bibliográficas

ABENSOUR, Miguel. *La démocratie contre létat*: Marx et le moment machiavélien. Paris: PUF, 1997.

_____. Utopie et démocratie. *Raison Présente*, n. 121, 1997.

BESNIER, J. M.; THOMAS J.P. *Chronique des idées daujourdhui*: éloge de la volonté. Paris: PUF, 1987.

LA BOÉTIE, Etienne de. *Le discours de la servitude volontaire*. Paris: Payot, 1978.

LEFORT, Claude. *Ecrire*. A lépreuve du politique. Paris: Calmann-Lévy, 1993.

_____. *Essais sur le politique* -XIX^{e} et XX^{e} siècles. Paris: Col. Esprit/Seuil, 1986.

_____. *Linvention démocratique* - les limites de la domination totalitaire. Paris: Fayard, 1994.

GRAMSCI NO BRASIL: A HISTÓRIA SE REPETE?

Anita Schlesener*

RESUMO

A nova publicação dos textos gramscianos sugere questões sobre a história da recepção do pensamento de Gramsci no Brasil da perspectiva do trabalho editorial e de tradução, para mostrar como uma teoria produzida no decorrer da ação política, com polêmicas específicas e uma historicidade própria, foi transformada num corpo de conceitos formais e abstratos, aplicáveis indistintamente à nossa realidade que, embora apresentando semelhanças com a realidade italiana de entreguerras, possui outra historicidade e características específicas que marcaram sua estrutura social e política e lhe deram uma forma diferenciada. Procuramos também mostrar como a aceitação dogmática de uma matriz teórica (leninista) influenciou a recepção de Gramsci no Brasil.

Palavras-chave: política, história, tradução, interpretação, metodologia.

ABSTRACT

The new publication of Gramci's texts leads us to issues about the history of how Gramsci's thoughts are understood in Brazi in the editorial and translation fields, in ordes to show how a theory could be produced in a political action, with specific polemics and its own history. This was changed in a core of formal and abstract concepts which can be applied to our reality though similarities to Italian reality at war times can be traced. There are characteristis and history which can trace its social and political structure in a different point of view. We are trying show the dogmatic acceptnce of a theorical matrix influenced Gramsci reception in Brazil.

Key-words: politics, history, translation, interpretation, methodology.

A nova publicação dos textos gramscianos, dessa vez uma reelaboração dos *Cadernos do cárcere* a partir da edição italiana de 1975, que teve como organizador Valentino Gerratana, ocorre no momento em que, na Itália, anuncia-se para breve uma edição filológica da obra completa de Gramsci; esse fato nos motiva a colocar algumas questões sobre a história

* Professora do Departamento de Filosofia da UFPR, doutoranda Curso de Pós-Graduação em História da UFPR.

da recepção do pensamento de Gramsci no Brasil da perspectiva do trabalho editorial e de tradução.

Passados já mais de 30 anos da primeira publicação de parte da obra de Antonio Gramsci no Brasil, torna-se oportuno, nesse momento, levantar algumas questões sobre a recepção de seu pensamento para entender alguns desdobramentos de sua interpretação e da difusão generalizada de seus conceitos no âmbito político e cultural, que degenerou, em alguns momentos, em um abuso da terminologia gramsciana. Um exemplo recente desse abuso encontramos na entrevista de Fernando Henrique Cardoso à revista *Veja*: Cardoso se remete a um discurso de Massimo D'Alema, atual dirigente do governo italiano, para referendar seu próprio posicionamento neoliberal.[1]

Os primeiros equívocos já se apresentaram na primeira tradução da edição temática, publicada a partir de 1966 pela editora Civilização Brasileira. É preciso salientar que tal publicação ocorreu num momento em que o regime militar imposto com o golpe de Estado de 1964 ainda não havia prescrito a censura dos textos marxistas (embora já houvesse editado o AI-2); como acentuou Schwarz, entre 64 e 69 a ditadura de direita convivia com a "relativa hegemonia cultural da esquerda no país", numa situação permeada por ambigüidades geradas no processo de formação histórica da esquerda brasileira e de sua compreensão do socialismo, em que se formou "uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes"[2]; o que se teve nesse período sob a liderança do PCB

1 AS RAZÕES do Presidente. *Revista Veja*, ano 30, n. 36 p. 28, 10 set. 1997, ed. 1512. "Num famoso artigo, 'Americanismo e fordismo', Gramsci faz uma crítica da esquerda dizendo: a matriz do pensamento da esquerda, toda esquerda, mesmo a social-democracia, é marxista-leninista estatizante. Ele (D'Alema) injeta então o que hoje seria chamado de liberalismo – os valores de liberdade, dinamismo, responsabilidade individual. E diz: 'Não é possível, tem gente aqui na Itália que se aposenta aos 25 anos': 'Com esse corporativismo não é possível avançar'. Gramsci! Então, seja qual for a origem dos que estão pensando o progressismo hoje, são gramscianos". Esse é um claro exemplo de como as idéias, extraídas de seu contexto, podem ser convertidas em seu sentido oposto para fins oportunistas.

2 SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. *In*: O PAI de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 62 e 63. Para o autor, o sucesso editorial da esquerda já vinha da época de Kubitschek e se devia, em grande parte, às deformações populistas do marxismo que, até certo ponto, beneficiavam os interesses da burguesia nacional e serviam à resolução de problemas do capitalismo. Daniel Pécaut concorda com essa avaliação e apresenta um levantamento estatístico que confirma a ampliação do mercado cultural no período citado. PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a*

foi a tentativa de articular a agressividade do discurso anti-imperialista com uma política conciliadora de alianças para a efetivação da revolução burguesa. A fase mais violenta e obscura da ditadura militar ocorreu a partir de 1968, com a intensificação da repressão aos movimentos de oposição ao regime e a imposição do AI-5, que determinou a cassação de intelectuais, implantou o terror e inviabilizou o debate público; esta situação alterou o projeto da editora que, como se sabe, interrompeu a publicação[3]; os livros de Gramsci, que até então não tinham interessado muito ao leitor, foram retirados de circulação juntamente com toda a bibliografia marxista, para retornar dez anos depois, já em novo contexto histórico.

Essa, porém, não é a questão principal: é evidente que se deve reconhecer a importância do projeto editorial e do esforço dos tradutores, que viabilizaram o acesso em língua portuguesa a uma obra importante no âmbito do pensamento marxista, mas um dos grandes problemas para a recepção do pensamento de Gramsci, em nosso entender, foi colocado pela própria tradução.

Se considerarmos a afirmação de Giuseppe Vacca a respeito do papel de Togliatti na divulgação do pensamento de Gramsci, de que "não existe interpretação mais influente de um autor inédito que aquela apresentada na forma e na época de sua primeira publicação",[4] podemos entender a responsabilidade dos tradutores e primeiros intérpretes de Gramsci no Brasil, principalmente Carlos Nelson Coutinho, que foi um dos principais divulgadores de uma leitura de Gramsci nos últimos 30 anos.

Não se trata simplesmente de traduzir "simples" por "simplório"[5] ou de outros pequenos deslizes que demonstram apenas que uma tradução não é neutra e não se limita a transpor com fidelidade o original, mas acaba sempre por modificar e interpretar o original a partir do quadro cultural para o qual um autor está sendo traduzido. Cabe salientar que o próprio

política no Brasil. São Paulo: Ática, 1990. p. 203.

3 O projeto de publicação das Cartas do Cárcere e das seis obras temáticas ficou incompleto: foram divulgadas, em 1966, *Concepção Dialética da História e Cartas do Cárcere*; em 1968, foram dadas a público *Literatura e vida Nacional, Os Intelectuais e a Organização da Cultura e Maquiavel, a Política e o Estado Moderno*; as duas obras restantes da edição temática – *Il Risorgimento e Passato e Presente* – não tiveram tradução.

4 VACCA, G. *Appuntamenti con Gramsci*. Roma: Carocci, 1999. p. 151.

5 O termo *simplório* tem um significado pejorativo que, em momento algum, cabe no contexto do pensamento gramsciano.

Gramsci, estudioso das questões lingüísticas, escreveu sobre o assunto e acentuou a necessidade de pressupor uma "expressão cultural fundamentalmente idêntica, mesmo que a linguagem seja historicamente diversa",[6] em função da tradição particular de cada sociedade.

Gramsci salientou ainda que é preciso considerar que a linguagem tem significações metafóricas e extensivas, a partir das transformações históricas de toda civilização, da singularidade dos processos culturais e do conteúdo ideológico que as palavras tiveram a cada período da história.[7] A possibilidade de tradução decorre da organicidade das relações políticas e da consideração do significado metafórico do discurso, do respeito à historicidade do discurso e das mudanças culturais; esse posicionamento deve ser característica da abordagem teórica da filosofia da praxis. A partir dessas colocações podemos dizer que um conceito pode ser aplicado na análise de outras situações, mas a leitura e a apropriação do pensamento de um autor deve levar em consideração esses limites.

Ante esses problemas, o leitor brasileiro merecia, no momento da primeira publicação, uma explicitação não apenas do esforço de Togliatti em elaborar a primeira publicação dos fragmentos dos *Cadernos*, mas também do significado da edição temática no contexto da política do movimento comunista italiano e de reconstrução do PCI, os critérios de seleção e agrupamento dos textos e as dificuldades que envolveram a publicação do original na Itália no início de 1947, com uma coletânea de *Cartas do cárcere*. Esses esclarecimentos (ao menos os oficiais que, atualmente, estão sendo questionados) se encontravam, em parte, nos prefácios que foram completamente eliminados da publicação brasileira por determinação dos editores.

Outra mudança que afetou a tradução brasileira foi a do título da primeira obra temática: o livro que originalmente se intitulava *Il Materialismo Storico e la Filosofia de Benedetto Croce* recebeu o nome de *Concepção Dialética da História*, o que alterou mais uma vez o sentido da obra apresentada. É interessante notar que, na nota introdutória, há uma referência aos títulos italianos, porém, da explicação devida pela troca

6 GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1975. p. 1468 (daqui em diante citado Q.); na tradução brasileira, *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; a citação se encontra na página 80.

7 Q. 11 (XVIII) p. 1438; CDH, p. 175-176.

efetuada na publicação brasileira, nem sequer uma palavra, ou seja, o leitor precisa descobrir sozinho que o livro que tem nas mãos é *Il Materialismo Storico e la filosofia de Benedetto Croce*. Não se trata de subestimar a inteligência do leitor, mas de possibilitar o seu acesso à obra de um autor cuja complexidade se apresenta não apenas na forma não sistemática e fragmentada de composição, mas principalmente na profundidade de sua reflexão e que, até aquele momento, era quase completamente desconhecido no Brasil. Outro fato a salientar é que, mesmo constatada posteriormente a falta dessas explicações, a mesma obra foi reeditada várias vezes a partir da década de setenta no decorrer dos mais de vinte anos até os dias atuais sem qualquer correção.

Na tentativa de entender a história, nos perguntamos sobre os objetivos de se publicar o pensamento de Gramsci naquele momento histórico: o argumento dos tradutores é o da tentativa de renovação dos debates no interior da esquerda, desejo de um marxismo mais aberto, de uma esquerda que, apesar de se denominar independente, continuava (e continuou por muitos anos) ligada ao PCB. Ao lado de Gramsci, esses intelectuais liam e divulgavam Lukács, Sartre, Benjamin. Supõe-se que se pretendia uma renovação no interior dos quadros do PCB; contava-se poder romper internamente a dominação do pensamento ortodoxo, profundamente determinado pela Terceira Internacional? Por que, então, não foi possível realizá-lo, apesar da força e da heterodoxia dos pensamentos que se introduzia e divulgava?

Apenas como exemplo das limitações que marcaram o trabalho de tradução lembramos que, em 1965, Noênio Spínola, o tradutor das *Cartas do cárcere*, livro que abre a série de publicações dos escritos de Gramsci pela editora Civilização Brasileira, já possuía em mãos a nova edição ampliada das cartas com recente publicação na Itália, tanto que dela retira a cronologia da vida de Gramsci;[8] porém, o tradutor esclarece que seguiu os critérios de seleção das cartas adotado na edição italiana de 1948, excluindo algumas notas por julgar "que, por demasiado minuciosas, interessariam apenas à vida nacional ou a determinadas regiões italianas".[9] Sabe-se que a primeira edição italiana apresentava limitações geradas não

8 SPÍNOLA, N. Nota sobre antonio Gramsci. *In*: GRAMSCI, A. *Cartas do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 14.

9 *Ibid.*, p. 8.

apenas pela preocupação de salvaguardar a privacidade dos familiares, mas também para criar uma certa imagem de Gramsci com a omissão de cartas que faziam referência a políticos que não se encaixavam mais nos parâmetros da política comunista (como Trotski e Bordiga, por exemplo). A segunda edição veio para corrigir algumas falhas da primeira mas, no Brasil, mesmo assim, se preferiu traduzir a edição mais limitada. Quais os critérios dessa escolha? Até que ponto se podia (ou se pretendia) questionar a ortodoxia?

Exemplo da força crítica e renovadora é o próprio texto de Gramsci, o que nos leva a colocar algumas questões quanto à introdução de seu pensamento, realizada pelos tradutores: embora o texto inicialmente publicado primasse pela heterodoxia e abrisse uma grande margem de crítica ao "marxismo-leninismo" que prevalecia nos quadros do PCB, a forma de apresentação esvaziou seu conteúdo. A apresentação não levou em conta a complexidade dos escritos gramscianos e não soube (ou não pôde) aproveitar a oportunidade de iniciar, no interior do PCB amplamente vinculado às diretrizes da Terceira Internacional, um processo de autocrítica que possibilitasse renovar a fundo a ação política do partido. Não passa pela nossa mente, em momento algum, que os tradutores agiram de má-fé; o que desejamos mostrar é que existiram limitações que vinham tanto do contexto histórico quanto da estrutura interna do partido e que eram difíceis (mas não impossíveis) de transpor; e, nesse contexto, principalmente o controle partidário a partir de uma matriz dogmática exerceu um papel fundamental.

Vejamos alguns pontos da introdução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder à *Concepção Dialética da História* para mostrar como o próprio conteúdo do texto de Gramsci que está sendo apresentado se contrapõe à interpretação introdutória.

A primeira parte da introdução apresenta uma breve biografia de Antonio Gramsci; a segunda inicia acentuando que o livro ora lançado "contém o essencial da pesquisa filosófica de Gramsci" para mostrar a seguir as duas vertentes teóricas com as quais Gramsci se confronta, a saber, o materialismo vulgar, na filosofia de Bukharin, e o idealismo, no seu expoente italiano, Benedetto Croce. A atualidade de Gramsci, conforme os autores, estaria em empreender a "luta contra o dogmatismo e contra o revisionismo, ainda vivos e atuantes".[10]

10 COUTINHO, C. N.; KONDER, L. Nota sobre Antonio Gramsci. *In*: GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*, p. 4.

Não se esclarece em momento algum que as polêmicas de Gramsci nessas duas frentes só tinham sentido no bojo da luta política do proletariado e do projeto revolucionário das classes trabalhadoras ante as novas formas que assumia o capitalismo, pano de fundo de toda a reflexão carcerária. Nas notas de Coutinho e Konder a questão política assume um caráter secundário e subordinado à filosofia.[11] A partir desse pressuposto, o marxismo passa a ser definido como uma ideologia e uma "religião (no especialíssimo sentido croceano da palavra), isto é, uma concepção atuante de mundo, com uma moral que lhe é adequada".[12]

Somente depois de explicitar esse percurso filosófico é que "o pensamento de Gramsci se encontra com o de Lenin", ou seja, subentende-se, a partir daí, que a "tarefa política" de "organizar a vontade coletiva" seja uma tarefa meramente intelectual, teórica, tanto que os autores fazem questão de frisar que, na próxima publicação sobre Maquiavel, se verá que Gramsci define o partido, o "moderno-príncipe", como "o novo imperativo categórico", "organizador e condutor da vontade coletiva, feita ação revolucionária, no sentido da hegemonia político-econômica e cultural".[13] Resumir em poucas linhas o complexo material apresentado em mais de mil e quinhentas páginas não apenas descontextualiza a obra de Gramsci e a reduz ao leninismo mais simplificado e grosseiro como subverte o seu sentido e faz com que se perca não apenas seu conteúdo político, mas também o caráter antimecanicista e profundamente dialético do texto que, na época de sua publicação na Itália, surpreendeu e gerou muitos questionamentos renovando o debate político, mesmo na sua vertente leninista. Aqui, ao contrário, tomou-se o leninismo como matriz verdadeira e, portanto, inquestionável e se reduziu Gramsci a um mero comentador de Lenin. Toda a sua originalidade teórica, o que faz dele um dos maiores intelectuais marxistas do nosso século, toda a riqueza crítica e a possibilidade de questionamento e renovação política que o texto colocava ao PCB e ao movimento de esquerda em geral, se perdeu nesse primeiro momento.

11 Hoje, ainda, Carlos Nelson Coutinho acentua que Gramsci, ao lado de Lukács e Sartre, representou a possibilidade de "uma renovação do marxismo no campo da filosofia e da crítica literária" e que, "a direção do PCB decidia sobre a linha política, enquanto nós tentávamos definir a linha cultural". Entrevista concedida por Carlos Nelson Coutinho à *Folha de São Paulo*, 20 nov. 1999. Caderno 4 - Mais! p. 5.

12 COUTINHO; KONDER, *op. cit.*, p. 5.

13 *Ibid.*

As notas contradizem o próprio conteúdo de *Il Materialismo Storico e la Filosofia di Benedetto Croce*; se não, vejamos apenas alguns pontos: acentuar que Gramsci define o marxismo assim como Croce define a religião tendo, antes, separado a filosofia da política, significa subverter o significado que Gramsci procura dar à filosofia da *praxis*. O fragmento do qual foi retirada a citação[14] faz a crítica à interpretação croceana do marxismo e, retomando a tese XI contra Feuerbach, acentua que "não se trata de 'suplantar' a filosofia em geral pela atividade prática" mas de afirmar a unidade dialética entre teoria e prática o que, em outras palavras, implica interrelacionar filosofia e política. E todo o argumento visa mostrar o quanto Croce soube tirar proveito do seu estudo da filosofia da *praxis* refazendo o caminho inverso de Marx: se Marx tornou concreta e histórica a herança filosófica até então especulativa, Croce "retraduziu em linguagem especulativa" as conquistas da filosofia da *praxis*.[15]

Apenas para ilustrar, a crítica ao *Ensaio Popular* escrito por Bukharin é perpassada de ponta a ponta pelo esforço em esclarecer a relação entre filosofia, política e história; trata-se de um trabalho realizado por Gramsci por volta de 1932-1933 no *Caderno 11* e que acentua que uma filosofia não pode ser entendida como simples fato intelectual, mas é inseparável da ação política; a "função e o significado da dialética só podem ser concebidos em toda a sua fundamentalidade se a filosofia da *praxis* for concebida como uma filosofia integral e original", precisamente porque "supera (e, superando, integra em si os seus elementos vitais) tanto o idealismo quanto o materialismo tradicionais";[16] ao realizar essa crítica Gramsci mostra a ferida aberta pelo stalinismo no corpo do movimento revolucionário: a "redução da filosofia da praxis a uma sociologia representou a cristalização da tendência vulgar, já criticada por Engels (cartas publicadas no Sozial Akademiker) e que consiste em reduzir uma concepção de mundo a um formulário mecânico, que dá a impressão de poder colocar toda a história no bolso".[17] Que se trata de uma crítica ao stalinismo se torna claro ao se notar que a mesma citação de Engels reaparece em carta

14 GRAMSCI, A. *Concepção Dialética da História*. p. 264. Q. 10, p. 1269.
15 *Ibid.*, p. 264-265.
16 *Ibid.*, p. 159.
17 *Ibid.*, p. 152.

de 1936 ao filho Délio, a propósito do ensino escolar na União Soviética.[18] Que se trata de uma renovação da leitura marxista se pode perceber no fato de Gramsci retomar justamente uma carta de Engels para criticar o materialismo mecanicista.

A crítica ao *Ensaio Popular* escrito por Bukharin se faz num momento em que este tem ainda um papel atuante na política soviética e representa, portanto, a linha de interpretação teórica dos dirigentes russos. Cabe lembrar ainda que a falta de um esclarecimento sobre o itinerário político de Bukharin no interior do Partido Comunista Russo foi mais um fator a prejudicar o conhecimento de Gramsci, já que não se esclarece que a crítica foi escrita antes de Bukharin cair em desgraça e ser eliminado pelo stalinismo.[19] Ora, a contextualização cronológica é, aqui, fundamental para marcar o divisor de águas entre Gramsci e o stalinismo porque, se tal não se faz, acaba parecendo que Gramsci confirma a atitude do partido stalinista contra Bukharin.

Podemos dizer hoje que a leitura de Gramsci no Brasil sofreu os condicionamentos da forma de apresentação da publicação brasileira e sua imagem sofre ainda hoje as influências das primeiras leituras que abriram caminho para as interpretações reformistas que foram feitas de seu texto; a importância dada à leitura de Norberto Bobbio no Brasil, por exemplo, e a sua apresentação como um dos principais comentadores de Gramsci quando se sabe que existem outras vertentes bem mais significativas na Itália e também na França e Inglaterra. É interessante notar que, da extensa bibliografia sobre Gramsci existente hoje no Brasil, é justamente o livro de Bobbio que é o escolhido para encabeçar a lista de sugestões de leitura a quem deseja se iniciar no pensamento de Gramsci.[20]

Graças a interpretações como a de Bobbio um pensamento profundamente crítico em relação às interpretações e práticas liberais foi transformado em um corpo teórico abstrato e funcional para, assim, respaldar propostas reformistas de ação.

Os conceitos gramscianos foram abstraídos do contexto, desfigurados em sua significação original ao serem separados dos opostos com os

18 GRAMSCI, A. *Cartas do cárcere*. p. 375.

19 Esse é um dos pontos levantados por Edmundo Fernandes Dias em sua crítica à tradução brasileira.

20 O que ler. *Folha de São Paulo*, 20 nov. 1999. Caderno 4 - Mais! p. 7.

quais se construíam em relação dialética e transpostos para a nossa realidade: além do conceito de hegemonia, que sofre as mais variadas aplicações, citamos como exemplo os conceitos "guerra de posições e guerra de movimento", "ocidente e oriente", "sociedade política e sociedade civil" que, separados tanto do contexto teórico quanto do quadro contraditório que constitui o social, mudam completamente de sentido.

Uma teoria produzida no decorrer da ação política, com polêmicas específicas e uma historicidade própria, delimitada por relações políticas e culturais produzidas no período entreguerras, situação geralmente desconhecida dos leitores brasileiros, foi transformada num corpo de conceitos formais e abstratos, aplicáveis indistintamente a outra realidade que, embora apresentando semelhanças, possui outra historicidade e características específicas que marcaram sua estrutura social e política e lhe deram uma forma diferenciada. O modo como ingressamos no contexto das relações capitalistas internacionais, o processo de industrialização, os problemas que os operários brasileiros enfrentaram na sua história e a sua organização política diferem tanto em forma quanto em conteúdo do que aconteceu na Itália no início do século. A transposição de conceitos implica em esquecer as especificidades e dissolver as diferenças; então, temos um instrumental que não é mais dialético, mas funcional, como as inúmeras teorias políticas que foram elaboradas ao longo da história.

O estilo fragmentário da reflexão gramsciana também contribuiu para esse processo de instrumentalização de sua teoria: sabe-se que Gramsci tinha a intenção de produzir algo mais sistematizado, mas as condições precárias em que vivia e as limitações bibliográficas não o permitiram. Um trabalho inacabado pode possuir um grande valor crítico precisamente por não se construir de forma sistemática porém, por outro lado, abre a possibilidade de múltiplas e variadas interpretações. Do pensamento de Gramsci pode-se extrair o que se quiser. Não pretendemos que haja uma interpretação melhor que as outras, apenas entendemos que o texto de Gramsci precisa ser considerado em sua historicidade e características específicas. Extraído do contexto, um fragmento pode ser adaptado e servir para a defesa de posições ideológicas diversas o que, de fato, tem ocorrido no Brasil.

Por outro lado, devemos lembrar que a aceitação dogmática de uma matriz teórica à qual o diferente deve ser comparado e submetido dificultou não só o exercício do pensamento, mas principalmente a prática política na história do movimento operário internacional; um exemplo

ocorreu no final do século XIX e início do século XX quando se firmou, no bojo do processo de organização política, uma leitura determinista de Marx e Engels e esse marxismo passou a prevalecer como versão oficial dos partidos social-democratas; essa matriz teórica predominou na política e determinou a interpretação da história e do projeto revolucionário socialista; as tendências políticas que, por sua radicalidade, não podiam ser incorporadas a essa interpretação hegemônica eram excluídas; por exemplo, pouco sabemos hoje do significado histórico das teorias de Blanqui ou de Bakunin para a construção do movimento operário internacional porque suas contribuições foram minimizadas ou até anuladas. Com o leninismo a história se repetiu: tomada como "'matriz de verdade', sua teoria política, permeada de contradições porque produzida ao longo da luta revolucionária, foi reduzida a "uma linearidade sem contrastes" e sem historicidade.[21]

O leninismo assim transformado em um corpo teórico aceito como verdade, cristalizado como um dogma, serviu de parâmetro para a interpretação da teoria gramsciana; tal foi possível não apenas porque o texto gramsciano é fragmentário, mas principalmente porque suas reflexões se elaboraram no bojo da teoria política de Lenin, não para referendá-la dogmaticamente, mas para questioná-la em seus limites e ampliá-la naquilo que fosse possível ante as novas exigências colocadas pelo movimento operário internacional na nova configuração do capitalismo de entreguerras. Gramsci constatou as mudanças substanciais na realidade capitalista que exigiam repensar as estratégias de luta revolucionária, mas sem abrir mão da radicalidade dessas lutas com o objetivo da tomada do poder; ante um novo quadro do capitalismo, bem mais complexo, que consegue se desenvolver apesar das crises econômicas e que tem um reforço ideológico nas classes médias, torna-se necessário pensar em novos caminhos de luta; ante o papel que assume a ideologia no processo de dominação capitalista, o projeto revolucionário implica entrelaçar a questão política com a cultural. A redução de Gramsci à matriz leninista confirma a força e o domínio da direção partidária, no caso o PCB, quando se trata de aplicar seus parâmetros para esterilizar uma contribuição teórica original e autônoma.

21 DIAS, E. F. Sobre a leitura dos textos gramscianos: usos e abusos. *In*: O OUTRO Gramsci. São Paulo: Xamã, 1996. p. 105.

Isso posto, retomemos a questão da edição e da tradução brasileira dos *Cadernos do cárcere*: a nova edição pretende pôr à disposição do leitor brasileiro um amplo material (onze volumes) para, assim, "torná-lo mais conhecido no Brasil e, desse modo, propor um novo debate sobre suas idéias. E isso precisamente no momento em que parece estar começando a ruir a hegemonia do 'pensamento único', neoliberal".[22]

Sem dúvida, esse novo debate é importante e necessário não apenas para melhor conhecer o pensamento de Gramsci, mas para revigorar o debate em torno de questões políticas cruciais para as classes trabalhadoras, até porque nos parece que o neoliberalismo não está começando a ruir, mas sim a se consolidar. E caberia perguntar até que ponto, no Brasil, algumas leituras de Gramsci não têm contribuído para isso, à medida que instrumentalizam sua teoria e a transformam em referencial para reformistas e oportunistas, em vez de buscar a sua radicalidade para pensar novas alternativas ao neoliberalismo.

No momento, porém, as questões que nos colocamos são outras: primeiro, se inicia a publicação da edição Gerratana já sabendo que na Itália se encontra em preparação uma nova edição, desta vez da obra completa, conforme o critério filológico de interpretação que possibilitará mostrar a complexidade de seu texto e, assim, possibilitar uma nova e mais detalhada leitura; segundo, em palestra proferida recentemente[23], Carlos Nelson Coutinho esclareceu que não se trata da tradução literal da edição crítica de 1975, mas de uma reelaboração dos conteúdos para tornar a obra mais acessível ao leitor brasileiro. Se antes tínhamos o empenho e a interpretação de Togliatti, representante dos interesses do PCI, como mediadores de nossa leitura, agora teremos a mediação do próprio Carlos Nelson Coutinho, a quem foi novamente confiado o trabalho de tradução (e interpretação).

Repetimos que não colocamos em dúvida o mérito da iniciativa e a importância desse novo trabalho, apenas nos perguntamos sobre a oportunidade da edição no momento em que se reavivam os debates na Itália em torno de uma nova publicação e sobre os critérios adotados na reelabo-

22 Entrevista à *Folha de São Paulo*, 20 nov. 1999. Caderno 4 - Mais! p. 5.

23 Evento: O Pensamento de Gramsci na contemporaneidade. São Luís – Maranhão, 18-22 de outubro de 1999.

ração da edição crítica: é como se o organizador da obra a reescrevesse porque qualquer nova ordenação altera o conteúdo da obra traduzida.

Embora Gramsci acentuasse o caráter provisório do material que produzia e reelaborava nos *Cadernos*, Valentino Gerratana constata, em sua pesquisa filológica para a publicação da edição crítica, que os diversos temas, aparentemente desconexos, se relacionavam, tornando a pesquisa unitária e orgânica na sua própria fragmentação. E Gerratana teve o cuidado de interferir o mínimo possível na ordem do texto: entendia que os "*Cadernos* eram datados e que, extraídos do tempo em que foram escritos, corriam o risco de perder o sentido"; a obra apresentada em sua incompletude passava às mãos do leitor a tarefa de "distinguir o que é datado, contingente e exaurido daquilo que, embora datado, conserva uma função estimulante para um diálogo hodierno";[24] esta, portanto, é uma tarefa do leitor e não do tradutor. E a interpretação do leitor é, também ela, datada, realizada em outras condições históricas e outros interesses que se refletem nessa nova leitura.

À guisa de conclusão, entendemos que a pouco entusiasta recepção do texto de Gramsci na época da primeira publicação se deveu precisamente ao modo de sua apresentação, acompanhada de uma interpretação parcial, pouco esclarecedora da sua teoria porque lida a partir de um interesse político específico, comprometido com a tática do PCB, o que se constituiu em grande equívoco. No contexto em que eram apresentados, os conceitos gramscianos só podiam mesmo parecer propostas distantes da realidade, como admite o próprio Coutinho.[25] O que se buscava no início da década de 70 eram meios precisos de oposição radical ao regime militar e não propostas graduais e reformistas, que só beneficiariam (como de fato aconteceu posteriormente com a chamada "abertura política") as classes então no poder.

A nova publicação, agora baseada na edição italiana de 1975, ocorre em outro momento histórico, embora algumas posições em relação ao pensamento de Gramsci no Brasil pareçam não ter mudado; auguramos que se concretizem efetivamente as expectativas do tradutor em relação a

24 GERRATANA, V. *Gramsci: problemi di metodo*. Roma: Riuniti, 1997. p. XVIII-XIX.

25 A recepção de Gramsci no Brasil. In: COUTINHO, C. N. *Cultura e sociedade no Brasil* – Ensaios sobre idéias e formas, p. 205; In Brasile, p. 129.

um novo debate, para buscar em Gramsci os elementos que permitam realizar a crítica necessária no atual momento político para criar novas alternativas de ação.

Referências bibliográficas

COUTINHO, C. N. A recepção de Gramsci no Brasil. *In*: COUTINHO, C. N. *Cultura e sociedade no Brasil* - Ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

DIAS, E. F. Sobre a leitura dos textos gramscianos: usos e abusos. *In*: *O outro Gramsci*. São Paulo: Xamã, 1996, p. 105-122.

GERRATANA, V. *Gramsci*: problemi di metodo. Roma: Riuniti, 1997.

GRAMSCI, A. *Quaderni del Carcere* (Edizione critica dell Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana). 2. ed. Torino: Einaudi Editore, 1977.

_____. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Cartas do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. *In*: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VACCA, G. *Appuntamenti con Gramsci*. Roma: Carocci, 1999.

Entrevista de Fernando Henrique Cardoso: As razões do Presidente. *Revista Veja*, Ed. Abril, Edição 1512, Ano 30, n. 36, 10 out. 1997, p. 22-33.

Entrevista concedida por Carlos Nelson Coutinho à *Folha de São Paulo*, Caderno 4 - Mais! Domingo, 20 nov. 1999, p. 5-6.

O que ler. In: *Folha de São Paulo*, Caderno 4 - Mais! Domingo, 20 nov. 1999, p. 7.

Resenha

TRADIÇÃO E MODERNIDADE: JOÃO GILBERTO E A REVOLUÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Marcos Napolitano*

GARCIA, Walter. *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 221

O violonista e intérprete (se é que podemos chamá-lo assim) João Gilberto é uma figura central na música brasileira do século XX. Ao lado de outros músicos, compositores em sua maioria (como Noel Rosa e Tom Jobim), a sua trajetória musical acabou por cristalizar uma determinada tradição que, paradoxalmente, se apoia numa constante busca da modernidade, a tradição do que acabou por se consagrar como MPB (Música Popular Brasileira). Analisar a obra e o pensamento musical que estão por trás da figura polêmica que é João Gilberto nunca foi um esforço muito fácil. Os motivos são contraditórios: ora porque se cultua, de maneira laudatória, a "genialidade" do violonista baiano, como se uma força metafísica pairasse sobre o banquinho e o violão quando ele toca e canta; ora porque se parte da idéia que João Gilberto e a *Bossa Nova* são apenas protagonistas menores na história do *Jazz* e símbolos máximos da capacidade mimética da classe média brasileira.

O excelente ensaio de Walter Garcia, produto de uma dissertação de mestrado defendida em Literatura Brasileira na Universidade de S.Paulo e agora publicado pela editora Paz e Terra, consegue escapar destas duas visões enviesadas sobre o "mito" João Gilberto. Não só para os especialistas acadêmicos, mas para qualquer amante de música brasileira, a leitura do livro é obrigatória pois consegue desenvolver um estudo verticalizado e profundo num território do conhecimento onde abundam as crônicas, biografias e memórias, muitas delas de valor historiográfico bastante duvidoso.

O livro se divide em duas partes. Na parte 1 ("O grande salto: a batida do violão"), Walter Garcia analisa o procedimento, as técnicas e as tradições que levaram à formação da "batida" de violão de João Gilberto,

* Professor adjunto do Departamento de História da UFPR, em 1999 concluiu sua tese de doutorado, intitulada *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB*, junto ao Programa de História Social da USP/São Paulo, com apoio do PICO/CAPES.

identificada com a própria bossa nova. Na parte 2 ("Bim Bom Bim Bim Bom Bom: a análise do canto falado de João Gilberto"), o autor analisa o ritmo do "canto falado", como corolário da solução rítmica desenvolvida por João Gilberto. Um tipo de canto, como bem destaca Garcia, que acaba por "resolver" o conflito "irreconciliável", na expressão de Mário de Andrade, sobre a voz na fala e voz no canto, mas que constituiu o elemento expressivo central da musicalidade brasileira. Esse conflito, para o autor de Macunaíma, foi potencializado pelo choque peculiar entre a prosódia brasileira (ou ameríndias), desprovida de acento propriamente musical, e a divisão rítmica da música herdada de Portugal. A partir dele, fez-se um "elemento de expressão" não só musical, mas uma síntese cultural que é uma das marcas de algo que se aproxime de uma cultura brasileira: a capacidade de sintetizar, em formações originais, elementos culturais e estéticos, a princípio, conflitantes e auto-excludentes.

Com esta visão geral, temos uma pista para entender a tese central que o livro procura desenvolver: João Gilberto, com sua nova solução rítmica e seu novo canto, demarcou uma ruptura mas, ao mesmo tempo, se reintegrou na tradição mais profunda do samba. Neste sentido, se entende o subtítulo do livro: uma "contradição sem conflitos". Citemos as palavras do autor:

> Sei que uma contradição desse nível – a bossa é samba e não é – não faz juz ao ritmo sem nenhuma aresta produzido pelo baiano. Mas não vejo como permanecer fiel ao objeto solucionando de modo fácil a questão. Assim, deve-se sobretudo ressaltar que, na prática, essa contradição entre sair do samba para a bossa e voltar da bossa para o samba é vivida sem conflito algum: a tensão está superada e não parece preocupar João Gilberto, que a entrega aos "especialistas", como ele diz, e ao seu público, acrescento eu, na forma de um ritmo perfeitamente harmônico – uma contradição sem conflitos (p. 107).

Ao longo do livro, Walter Garcia consegue desenvolver, muito satisfatoriamente a meu ver, as questões que emergem desta tese central: Qual a raiz da "contradição" apontada pelo autor? Como se pode sair do samba e voltar a ele? Quais os efeitos sociológicos desta passagem? Examinemos o percurso argumentativo do autor (aliás, amplamente documentado através de análises de canções significativas).

A batida

Para Walter Garcia, a batida de João Gilberto se articula a partir de um princípio de *regularidade* (o bordão, a corda mais grave do violão, tocada com o polegar) e de *não-regularidade* (o acorde, tocado com os três dedos restantes – anular, médio e indicador). O autor explica que este princípio já estava contido na organização do "batuque" do samba, representado respectivamente pelo surdo e pelo tamborim. O *princípio da regularidade,* no samba tradicional, é derivado da presença do *surdo,* cuja função é marcar o tempo fraco do compasso. João Gilberto nega tal acentuação, pelo modo como arranja o bordão do violão: "mantém a marcação regular dos dois tempos do compasso binário mas iguala suas intensidades, não hierarquizando suas acentuações; e também não antecipa, tocando apenas duas notas de bordão por compasso" (p. 27). Ao optar pelo "baixo homogêneo" João Gilberto renuncia o convite à dança: nega o batuque (pleno de "vazios rítmicos") mas afirma o balanço. O Princípio da *não-regularidade* é herdado da função do tamborim, no samba tradicional, instrumento que deve, além de conduzir uma marcação contínua, "emoldurar, com seu timbre agudo, certas partes do canto por meio de várias figuras" (p. 47).

Conforme Walter Garcia, para se entender a batida de João Gilberto e o próprio estilo de samba que foi chamado de *Bossa Nova*, deve-se compreender a presença de um terceiro princípio rítmico, o princípio da *irregularidade* (jazz): "o ritmo do jazz se organiza na articulação da regularidade do baixo (acorde) com a irregularidade dos ataques de acordes" (p. 58). Mas, para não irritar os adornianos de plantão, Garcia reconhece que o princípio da irregularidade não nega o princípio básico do jazz e de toda a música popular, diga-se: a reiteração. Neste sentido, "a irregularidade não é aleatória".

Portanto, Walter Garcia afirma que três tradições rítmicas, poderíamos dizer "três gêneros", foram sintetizadas na batida de João: a) a batucada do samba como eixo principal, marcada pela regularidade do *surdo* e não-regularidade do *tamborim*; b) o balanço do samba-canção, caracterizado pela regularidade do acompanhamento, com balanço previsível (quaternário) e sem acentuação no contratempo; c) a marcação do jazz, organizada a partir da regularidade do *baixo* e irregularidade dos acordes (por exemplo, a atuação do pianista em função da harmonia,

"cercando" e não necessariamente "acompanhando" ao fundo, como em outros tipos de canção, a voz do cantor).

Como produto da síntese destes princípios rítmicos, temos a famosa "batida de Bossa Nova", desenvolvida a partir do violão de João Gilberto no LP *Chega de Saudade*, lançado pela gravadora Odeon, em 1959. Musicalmente falando, Walter Garcia explica a "batida" pela presença de um *baixo regular* (em acentuação) e *uniforme* (em intensidade), atuando como baliza, orientando as síncopes dos acordes e permitindo que eles se movimentem livremente, inclusive com antecipações:

> Os ataques de acorde alteram um desenho básico e suas síncopes não se perdem porque o baixo, por todo o acompanhamento, sinaliza os dois tempos de cada compasso [...] esse baixo não se presta apenas a um balizamento para a síncope do acorde (ou para a concordância entre ambos), ele faz parte da batida (p. 69).

O resultado, psicossocial, é um esfriamento do apelo à dança, trocado pelo balanço do violão.

A tradição da canção e do canto falado

O esfriamento do convite à dança, sem abrir mão da tradição do samba, teve um efeito sociológico profundo para a música que se fez nos anos 60, no Brasil. Para Walter Garcia, a batida da BN de João "possibilita à classe média brasileira uma tradição na canção popular" (p. 78). O autor enfatiza a continuidade da tradição criada por JG, citando vários pontos que marcaram a MPB surgida nos anos 60: a influência do meio musical carioca (final dos 50 e início dos 60); o despertar para a canção popular e para o violão, em vários profissionais, que amadurecem sua obra ao longo dos anos 60; a idéia-força de Caetano Veloso citada em 1966 – a "linha evolutiva" –, que remete ao procedimento criativo do JG, a preocupação intelectual em torno de sua obra. Estes e outros aspectos demarcam uma nova postura, mais do que estética, sociocultural, em torno da criação e consumo de canções no Brasil, que explodirá para o grande público na "era

dos festivais", apesar destes eventos, a princípio, parecerem a negação do intimismo bossa-novista. A partir de um samba-canção que se pretendia moderno, no sentido definido pelo autor ("sofisticado, despojado, inovador"), tendo como base social a classe média, João Gilberto teria realizado uma ruptura qualitativa, demarcadora de uma nova tradição. Neste sentido, mais do que sintetizar uma "batida" ao violão, sua herança constituiu um "princípio organizador geral" da criação musical popular no Brasil.

Um dos aspectos mais importantes do livro de Walter Garcia é situar historicamente o impacto de João Gilberto, situado em meio à uma demanda mais ampla por modernização da expressão estético-musical, tensionada pela pulsão de formas culturais tradicionais. Em outras palavras, sua "genialidade" tinha uma base histórica e social. Diz o autor:

> Que João Gilberto canalizou a potência da canção, transformando-a em força atuante parece indiscutível. No entanto, a superlativização de sua influência não só é injusta ou equivocada como perigosa por obscurecer o entendimento da real importância dessa mesma influência: se não explicitasse tão radicalmente as tendências já em curso, é improvável que João Gilberto fosse acolhido como foi (e ainda é); seu valor decorre do fato de ter dado forma a idéias ora praticadas sem continuidade, ora apenas pretendidas, de todo modo experimentadas em algum nível por muitos, e sempre com enorme importância. Em outras palavras, penso que João Gilberto alcança uma medida mais justa se visto sob a perspectiva de uma cristalização de bases da experiência brasileira (e não só, mas fiquemos por aqui) anteriores, contemporâneas e mesmo posteriores à sua criação (p. 97).

Reafirmando que a ruptura se deu no interior de uma tradição – a canção urbana brasileira (ou carioca, se quisermos ser mais fiéis) –, Walter Garcia lembra que, "apesar de aproximar voz e instrumentos" (como a tradição do jazz), João Gilberto é, basicamente, um cancionista. Mas a sua opção pelo canto-falado corrobora as conquistas rítmico-musicais da "batida". O canto-falado de João é algo mais do que cantar "baixinho":

> O jogo rítmico com o violão exige que a voz seja emitida com pouca intensidade, por dois fatores: em primeiro lugar, porque o volume do violão acústico é baixo, ainda que amplificado por

> microfone; [...] em segundo lugar, porque o jogo rítmico exige grande agilidade e precisão da voz no ataque de suas notas, a fim de que a superposição tenha sucesso; dessa forma, caso o baiano permanecesse com seu jovem "vozeirão", dificilmente conseguiria principiar uma nota melódica no espaço de semicolcheia entre um bordão e um acorde, ou entre dois ataques de acordes, como veio a fazer em Bim Bom (p. 123).

No equilíbrio entre o canto e a fala, já estudado por outro grande ensaísta (e músico) que é Luiz Tatit (*O cancionista:* composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995), reside a mais sofisticada equação da tradição da grande canção brasileira, base de experiências poético-musicais únicas e universais.

Enfim, poderíamos citar várias passagens importantes do livro, que iluminam o fenômeno João Gilberto e as conquistas estéticas mais recentes da canção brasileira. Mas os limites desta resenha nos pedem um encaminhamento, à guisa de conclusão. Acreditamos que os aspectos originais e positivos já foram bastante citados, fato que reflete, para além da importância da obra, o grande prazer na leitura, proporcionada pela difícil combinação entre rigor técnico da argumentação e fluidez de estilo. Vamos, pois, aos aspectos problemáticos que, para mim, ficaram aguardando um desenvolvimento mais satisfatório. Em nada estes aspectos tiram o brilho e a importância da obra, mas, na medida que são elementos importantes na argumentação do autor, merecem um pouco mais de atenção no seio do debate sobre a canção brasileira.

Duas categorias me chamaram a atenção e necessitam de um maior aprofundamento: "modernização" e "classe média". Não são categorias marginais na argumentação de Walter Garcia, mas se constituem na base para os princípios de fundo que sustentam a obra. O autor as trabalha como elementos positivos, não no sentido valorativo, mas no sentido epistemológico da palavra. Em nenhum momento do livro, discute-se criticamente a polissemia que cerca as categorias de "modernização" e "classe média" (mesmo quando Garcia analisa as polêmicas da Bossa Nova com o jornalista-historiador José Ramos Tinhorão). A categoria "modernização" é sugerida como um movimento evolutivo "natural" da cultura, uma "vontade" dos criadores culturais e musicais, na busca de uma expressão mais "despojada". "Classe média" é um termo trabalhado ao longo do livro, em sua faceta "empírica" e senso comum, definindo-se mais pelo que ela não é ("elite" e "povo", outras fantasmagorias do pensamento ideológico)

do que por um esforço de entender o sentido sociológico do termo na realidade social brasileira.

Estas críticas não se constituem em cobranças ao livro e ao autor, especificamente, mas devem ser vistas como problemas de fundo do debate sobre a cultura brasileira e problemas fundamentais na análise histórica da canção, tangenciadas pela obra em questão. Neste sentido, os estudos sobre a canção devem tentar desenvolver (ou se apoiar) em contribuições da história e da sociologia, tomando o devido cuidado de não reproduzir um vício comum destas duas disciplinas, o de reduzir o "fato estético" aos fatos histórico e social. Uma história da cultura brasileira, renovada, pode e deve se concentrar no problema da "modernização", *leit-motiv* dos nossos principais processos de criação no século XX. Por outro lado, uma sociologia da cultura, renovada, ao procurar entender os mecanismos sociais de criação, julgamento e consumo da arte e da cultura, pode ajudar a dar nome e sobrenome a fantasmagorias, tipo "classe média", "elite", "povo", para além do debate clássico, contribuição teórica significativa, mas em grande parte produzido sob a pressão de grupos e projetos ideológicos específicos e datados.

Quando começarmos a enfrentar, inter e pluridisciplinarmente, estes problemas, talvez conseguiremos entender o sentido da "careta" do "gênio" João Gilberto, no fim deste século que ele marcou, para a platéia de "classe média" que deveria cultuá-lo, num teatro que leva o nome de cartão de crédito e que quer ser um templo de alta cultura... (tudo isso, sob a cobertura da revista *Caras*).

Os caminhos da "modernização" podem ser vários e imprevistos. Mas nem por isso incompreensíveis.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

A revista *História: Questões & Debates* é uma publicação da Associação Paranaense de História (APAH) e do Programa de Pós-Graduação em História (PGHIS) da Universidade Federal do Paraná. Trata-se de uma publicação voltada para a História enquanto conhecimento, pesquisa e instrumento de educação. A revista preocupa-se também com as relações da História com as demais ciências e com o valor que a sociedade lhe atribui. É organizada a partir de dossiês temáticos e sessões de tema livre no campo da História, Historiografia e afins, e aceita trabalhos sob a forma de artigos, entrevistas, resenhas de livros e transcrições de fontes comentadas.

Todos os trabalhos enviados são submetidos a dois pareceristas; havendo conflito entre os pareceres, o trabalho é submetido a um terceiro parecerista. Os editores, após a aprovação no Conselho Editorial da revista, reservam-se o direiro de convidar autores ou traduzir artigos considerados relevantes.

O Conselho Editorial somente aprecia trabalhos que obedeçam aos seguintes critérios:

1. Extensão: os artigos devem ter no máximo 30 páginas e as resenhas, no máximo 5 páginas.
2. Os trabalhos devem ser apresentados em três vias impressas e em disquete devidamente identificado, com o texto digitado em Word for Windows. No material impresso não deve haver identificação do autor.
3. Fonte e espaçamento: utilizar a fonte Times New Roman, tamanho 12, com entrelinhas 1½.
4. Resumo e palavras-chave: os artigos devem apresentar um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em inglês (*Abstract*), e de três palavras-chave, com tradução para o inglês (*Key-words*).
5. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé.
6. Os trabalhos deverão vir acompanhados de uma folha avulsa,

contendo: nome do autor, filiação institucional, titulação, telefone/ endereço/e-mail.

7. As traduções devem vir acompanhadas da devida autorização do autor, cópia do original e referência bibliográfica completa.

8. Notas de referência: devem ser apresentadas de acordo com as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e no final do texto. Não serão aceitas bibliografias.

9. Gráficos, tabelas e/ou ilustrações devem ser encaminhados em folha (e arquivo) à parte, devidamente numerados, com títulos e legendas. Devem estar indicados no texto os locais das respectivas inserções.

10. Os autores receberão cinco exemplares do número da revista em que seu trabalho foi publicado.

11. Os originais não publicados não serão devolvidos.

Toda correspondência referente à revista *História: Questões & Debates* deve ser encaminhada ao seguinte endereço:

História: Questões & Debates
Rua General Carneiro, 460 - 6.° andar
80060-150 Curitiba - PR
ribeiro@humanas.ufpr.br

Esta ♦ obra ♦ foi ♦ impressa ♦ na ♦ Imprensa ♦ Universitária ♦
da ♦ UFPR ♦ Curitiba ♦ PR ♦ Brasil ♦ em ♦ setembro ♦ de ♦ 2000 ♦
para ♦ a ♦ Editora ♦ da ♦ Universidade ♦ Federal ♦ do ♦ Paraná ♦