

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**SÉRGIO SAMPAIO E A PARÓDIA TROPICALISTA EM
*EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA***

LUÍS ANDRÉ BEZERRA DE ARAÚJO

ORIENTADOR: PROF. DR. AMADOR RIBEIRO NETO

JOÃO PESSOA-PB
2009

LUÍS ANDRÉ BEZERRA DE ARAÚJO

**SÉRGIO SAMPAIO E A PARÓDIA TROPICALISTA EM
*EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: **Literatura e Cultura**

Orientador: **Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto**

JOÃO PESSOA-PB
2009

A663s Araújo, Luís André Bezerra de.

Sérgio Sampaio e a paródia tropicalista em Eu quero é botar meu bloco na rua /
Luís André Bezerra de Araújo. - - João Pessoa: [s.n], 2009.

165 f.

Orientador: Amador Ribeiro Neto

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1.Paródia. 2.Tropicalismo-Movimento Musical. 3.Sérgio Sampaio-Compositor.
4.Música Popular.

UFPB/BC

CDU: 82.7:78.03(043)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto (UFPB)
Professor orientador

Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira (UNIMONTES)
1º examinador

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UFPB)
2º examinador

Prof^a. Dr^a. Genilda Azeredo (UFPB)
Suplente

RESUMO

O Tropicalismo configurou, nos anos de 1967 e 1968, um movimento artístico que abriu novos caminhos para a arte brasileira. O reconhecimento da intervenção tropicalista como arte de vanguarda já mereceu análise de valiosos trabalhos. Nossa pesquisa pretende atingir outro ponto: partimos do Tropicalismo (exclusivamente da sua produção musical) em direção ao primeiro disco do cantor e compositor Sérgio Sampaio, *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de 1973. Quando este disco foi lançado, a crítica musical o considerou excessivamente curvado à influência tropicalista e não percebeu os procedimentos intrínsecos à canção de Sampaio. No presente trabalho, estabelecemos uma relação paródica (sob as perspectivas propostas por Mikhail Bakhtin, Haroldo de Campos e Severo Sarduy) entre as canções de Sérgio Sampaio e a estética tropicalista. Considerando que o objeto de nossa pesquisa é a canção, valemo-nos das reflexões de Luiz Tatit sobre a dicção da música popular brasileira no século XX.

Palavras-chave: Tropicalismo, Sérgio Sampaio, paródia, música popular.

ABSTRACT

The Tropicalismo figured in 1967 and 1968 as an artistic activity that has opened new ways for the Brazilian art. The acknowledgment of the tropicalist intervention as a vanguardist art has already been analyzed by excellent researches. This work has another goal: we begun with Tropicalismo (only its musical works) and we stopped with the first recorded work from the composer Sérgio Sampaio, *Eu quero é botar meu bloco na rua*, in 1973. When that work was released, the reviewers told it excessively inclined to the tropicalist influence and they were not capable of seeing the inherent procedures on Sampaio's songs.

Here in this work, we establish a parodic relationship (under the perspectives proposed by Mikhail Bakhtin, Haroldo de Campos and Severo Sarduy) between Sergio Sampaio's songs and the tropicalist aesthetics. Considering that the object of our research is the song, we rely on the reflexions of Luiz Tatit about diction on the popular Brazilian music in XX century.

Keywords: Tropicalismo, Sérgio Sampaio, parody, popular music.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos e familiares que sempre me acompanharam e me auxiliaram;

À Sylvia, pela amizade, companheirismo e paciência durante todo este período;

Ao professor Amador Ribeiro Neto, pela orientação, disponibilidade e amizade durante todo período do curso e escritura do trabalho;

Aos professores Edson Martins e Hélder Pinheiro, que indicaram importantes caminhos na jornada acadêmica;

Ao Rodrigo Moreira, por ceder gentilmente um precioso arquivo de fortuna crítica sobre Sérgio Sampaio;

Ao Rafael, Eduardo e Harlon, pelas jornadas em João Pessoa;

À turma do Informativo O Berro, pela amizade e todo o trabalho com muita arte e cultura;

Aos meus amigos! Aqui tenho a alegria de avaliar que, devido à grande quantidade, fico impossibilitado de enumerar neste espaço, mas todos sabem da cumplicidade de longa data;

Enfim, a todos que contribuíram e estiveram presentes, direta ou indiretamente, na minha caminhada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	12
<i>O canto musicado e o canto falado na canção brasileira</i>	12
1.1. A performance da canção	12
1.2. Luiz Tatit e a dicção do cancionista	19
CAPÍTULO 2	28
<i>Canção popular brasileira: do samba à Bossa Nova</i>	28
2.1. A cena inicial da canção brasileira	28
2.2. O samba	30
2.3. O samba-canção	42
2.4. Da Época de Ouro à Bossa Nova	45
2.5. Bossa Nova	48
2.6. Golpe de 64: militares no poder	56
2.7. Música de protesto e Jovem Guarda	62
2.8. Tropicalismo	67
CAPÍTULO 3	75
<i>Sérgio Sampaio e Eu quero é botar meu bloco na rua</i>	75
3.1. Anos 1970: variedade de dicções	75
3.2. Sérgio Sampaio: vida e obra	78
3.3. Eu quero é botar meu bloco na rua	95
3.3.1. “Eu quero é botar meu bloco na rua”	99
3.3.2. “Filme de terror”	114
3.3.3. “Viajei de trem”	129
3.3.4. Outras incidências paródicas	146
CONCLUSÃO	156
BIBLIOGRAFIA	160

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu de um questionamento que nos fizemos há alguns anos. Ao escutar seguidas vezes — como um inveterado fã da boa música — a obra de Sérgio Sampaio, e em seguida procurar ler a respeito daquela voz que cantava como um bom “poeta do riso e da dor”. Já estudante de Letras, e empenhado nas leituras sobre literatura e música, uma das inquietações era buscar entender o porquê de pouco se falar sobre Sérgio Sampaio e de poucos conhecerem a sua obra.

A surpresa foi, ao ler a sua biografia — *Eu quero é botar meu bloco na rua*, escrita por Rodrigo Moreira (2000), uma das únicas publicações que aborda com maior afinco sua vida e obra — depararmo-nos com transcrições de textos da crítica musical especializada “acusando” o disco *Eu quero é botar meu bloco na rua* de apresentar “dependência da influência tropicalista” — especialmente do trabalho de Caetano Veloso do ano de 1968.

A pesquisa partiu para a investigação deste fato. Que “influências”, que preferimos chamar de “diálogos”, são estas? O que o trabalho de Sérgio Sampaio — tão marginalizado e impopular — teria a ver com um movimento que revolucionou a arte brasileira nos fins da década de 1960? A relação seria estrutural?; temática?; ou a confluência de ambas?

Para tentar resolver tais questões, desenvolvemos uma análise sobre a canção, passando pela “linha evolutiva da música popular”, até chegarmos ao ano de 1973, quando Sérgio Sampaio lança o disco *Eu quero é botar meu bloco na rua*.

Compor uma canção significa equilibrar um texto na melodia e a melodia no texto, explica-nos Luiz Tatit. Esta junção configura uma das mais significativas formas de manifestação artística no Brasil. Alguns estudiosos afirmam que o país é mais musical do que literário. E isto vem de longe: nas brincadeiras, nas rodas de amigos, há cerca de um

século avançou na técnica e na relação com meios de produção, e configura-se hoje como uma arte reconhecida nacional e internacionalmente.

No primeiro capítulo deste trabalho mencionamos estudos relevantes da análise da canção brasileira. Inicialmente falamos de Augusto de Campos e Charles A. Perrone, que analisam principalmente obras do período da Bossa Nova ao Tropicalismo (na linha do tempo, Perrone vai até mais adiante, chegando ao início da década de 1980).

Outra contribuição digna de menção, e que mereceu um tópico especial, foi o trabalho de Luiz Tatit. Citamos alguns de seus livros e destacamos a grande revelação de suas pesquisas: a comprovação de que o cancionista brasileiro compõe uma canção que oscila constantemente entre a fala e o canto. Explicaremos isto de forma mais pormenorizada no capítulo um.

No capítulo de número dois traçamos um arco que abrange, em linhas gerais, o desenvolvimento da canção popular brasileira. Abordamos, essencialmente, a “linha evolutiva” de que tanto falava Caetano Veloso (e que está devidamente citada logo no início do capítulo), acompanhando a música desde a origem da possibilidade seu registro técnico, quando começa a surgir um mercado de disco no Brasil. O arco passa pela Bossa Nova, que apresenta uma revolução na maneira de tocar e compor no país, como que (re)colocando a canção brasileira nos trilhos para, finalmente, no ano de 1967, ocorrer a explosão tropicalista, que instaura o gesto das misturas, numa combinação do que havia de mais arcaico e moderno nas artes brasileiras e estrangeiras. Também no segundo capítulo fazemos um levantamento do período sócio-histórico da ditadura militar, no qual se insere o movimento tropicalista e o disco de Sérgio Sampaio que analisaremos.

Finalmente, no terceiro capítulo, abordamos a vida e a obra de Sérgio Sampaio. Destacamos os principais lançamentos de sua carreira musical para depois aprofundarmos na análise do disco *Eu quero é botar meu bloco na rua*, destacando suas relações

paródicas com o Tropicalismo. Para utilização da paródia, lançamos mão primordialmente das contribuições de Mikhail Bakhtin, Haroldo de Campos e Severo Sarduy. Destacamos de maneira mais verticalizada três canções do disco: “Eu quero é botar meu bloco na rua”, “Filme de terror” e “Viajei de trem”. No último tópico, mencionamos relações paródicas de outras canções do disco.

Esperamos que nosso trabalho possa contribuir, ainda que de forma incipiente, para um “olhar muito atento e os ouvidos bem abertos” sobre a obra do compositor Sérgio Sampaio.

CAPÍTULO 1

O canto musicado e o canto falado na canção brasileira

1.1. A performance da canção

Tornou-se recorrente em trabalhos acadêmicos que lançam mão de canções como objeto de análise, citar o preconceito ainda existente em pesquisas científicas envolvendo música popular na universidade. Sentimo-nos dispostos e à vontade para pesquisar a canção popular reconhecendo, antes de tudo, seu elevado valor cultural no Brasil. Sem muito esforço dá para perceber que vivemos num país mais musical do que literário — não querendo aqui atribuir juízo de valor à preferência de uma arte em detrimento da outra, ainda mais por crermos que ambas se enriquecem mutuamente e trabalhem predominantemente com linguagens distintas.

Em defesa do estudo da canção, Amador Ribeiro Neto afirma que “mesmo com todo o vigor cultural e estético da nossa música popular, ainda há quem proteste contra o seu estudo e pesquisa dentro da universidade” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 21). Resta-nos desafiar tais desconfiças para que as cartas sejam lançadas na mesa e cada pesquisa explore também os terrenos mais arriscados para os puristas de plantão. Mas isso é assunto para outra esfera, cabe a nós, a partir de agora, tratar de canção popular.

Primeiramente, demarcamos a década de 1960 como ponto de partida das considerações teóricas sobre canção popular que utilizaremos em nossa pesquisa. Não cabe aqui uma análise minuciosa de toda a bibliografia produzida a respeito do tema no Brasil, mas vale a indicação de uma tríade que apontou os caminhos para a realização do presente trabalho. Eis os autores que formam a pirâmide: Augusto de Campos, Charles A. Perrone e

Luiz Tatit. Resolvemos, então, citar e explanar sobre esses três momentos que consideramos basilares para a crítica da moderna canção popular brasileira.

O primeiro trabalho que citamos é *O balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos (2005). Lançado em sua primeira edição no ano de 1968¹, reúne trabalhos críticos escritos em épocas distintas, por maestros, compositores, musicólogos e pelo próprio poeta que assina o volume. As referidas críticas haviam sido lançadas no momento de suas feitura, principalmente em suplementos literários, o que ajuda a ilustrar a falta de espaços específicos para discussões acerca da estética da canção popular nos meios impressos.

Esses textos reunidos por Augusto de Campos analisam os movimentos de música — principalmente os que mais se destacam nos anos 1960: Bossa Nova e Tropicalismo — no momento em que eles apareciam e ecoavam a plenos pulmões nos meios de comunicação da época. Trata-se, portanto, de um trabalho que não ficou em cima do muro, que não hesitou levantar a bandeira em defesa da canção moderna que emergia no Brasil. Assim, o trabalho de Campos “deu a cara a tapa”, fazendo projeções e considerações estéticas acerca de nomes que ainda não haviam sido devidamente consagrados pela maior parte do público e pela crítica especializada. E uma das principais comprovações da qualidade e da pertinência crítica do trabalho é o fato de que, mesmo tendo sido escrito em meio à explosão musical da época, encontra-se atualíssimo. As projeções ali expostas se confirmaram e Augusto de Campos apresentou de forma pioneira os novos caminhos da música popular brasileira que acabavam de ser apontados.

Destacamos inicialmente na coletânea o texto “Bossa Nova”, de Brasil Rocha Brito. Escrito em 1960, trabalho que abre o volume é apresentado por Augusto de Campos, na

¹ Em 1968, Augusto de Campos lançou a coleção de artigos sob o título de *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. Em 1974 foi publicada a segunda edição ampliada, que passou a indicar o título *Balanço da bossa e outras bossas*.

introdução do livro, da seguinte forma: “é a primeira apreciação técnica fundamentada que se fez da bossa-nova. Esse balanço, feito dois anos depois da eclosão do movimento, está naturalmente limitado às manifestações surgidas até aquela época” (CAMPOS, 2005, p. 12). Apesar de escrito pouco tempo depois do início da “febre bossanovista”, merece destaque pela excelente apreciação estético-formal do movimento e até hoje é referência para estudo de tal fenômeno musical.

Seguindo na esteira e ampliando o propósito dos escritos de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia assina “Balanço da Bossa Nova”, escrito em 1966. O texto mais extenso do livro é referido pelo organizador como o mais eclético, já que faz um traçado de características dos primórdios do samba até chegar aos dias de Tom Jobim, João Gilberto e outros nomes que ampliaram o leque do movimento nos anos 1960.

O terceiro colaborador da obra é Gilberto Mendes, com “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”. Sobre esse terceiro texto e os demais do livro, que são assinados pelo próprio Augusto de Campos, o organizador classifica-os como “incursões de tipo guerrilha, abordando alguns aspectos mais polêmicos da questão brasileira no pós-bossa-nova” (*id. ibid.*, p. 13). E realmente essa é a tônica: *Balanço da bossa e outras bossas* não faz abordagens superficiais sobre a canção popular feita no Brasil, muito pelo contrário, apresenta uma firme defesa da nova forma de compor que despontava no país, na qual o novo e a invenção tinham destaque. Nas palavras de Augusto de Campos:

Estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal.

Não contra a Velha Guarda. Noel Rosa e Mário Reis estão muito mais próximos de João Gilberto do que supõe a TFM. Contra os velhoguardiões de túmulos e tabus, idólatras dos tempos idos. (*id. ibid.*, p. 13-14)

Posição firme e polêmica para a época em que o poeta e crítico assinou este texto introdutório: ia na contramão de alguns movimentos políticos, estudantis, críticos e de determinadas alas artísticas que condenavam as inovações propostas pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo. Para tais grupos, incorporar elementos da cultura internacional (como a levada do *jazz* pela Bossa Nova e a guitarra elétrica pelos tropicalistas), significava uma rendição ao “império capitalista”, principalmente à dominação norte-americana. Augusto de Campos e os demais colaboradores de *Balanço da bossa* contra-atacavam, mostrando que alienação era primar por uma canção que se dizia de protesto e que voltava-se primordialmente para o caráter político da letra, relegando para segundo plano a preocupação formal e estética.

Para mencionar um exemplo emblemático de crítico que condenou as inovações apresentadas pelos novos movimentos da canção brasileira, citamos a posição defendida por José Ramos Tinhorão. Sobre a Bossa Nova e sua mistura de samba com *jazz*, afirma:

Em matéria de música popular a experiência dos jovens da zona Sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de *royalties* à tecnologia estrangeira. (TINHORÃO, 1986, p. 231)

Sobre o Tropicalismo, assinala:

Alinhados com o pensamento expresso por seu líder, Caetano Veloso — “nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” — os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade da dominação do *rock* americano (então enriquecido pela contribuição inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo alinhamento complementar às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país. (*id. ibid.*, p. 249-250).

Para este autor, e toda ala conversadora, as inovações propostas pelos tropicalistas configuravam uma renúncia às críticas sociais que até então ecoavam nos festivais de música através dos porta-vozes da chamada “música de protesto”. O que tal ala não compreendia era a impossibilidade de “revolução” com criações artísticas presas unicamente ao plano do conteúdo. De outro lado, Augusto de Campos e os demais poetas concretos, que exaltaram os tropicalistas, apoiavam-se no lema do poeta russo Vladímir Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. De tal feita que, o que para os defensores da música de protesto configurava alienação, rendimento ao império americano, representava para os ensaístas de *Balanço da bossa e outras bossas*, a plena realização de uma arte inovadora, que ia de encontro à antropofagia proposta por Oswald de Andrade nos idos da década de 1920.

É justamente esta proposta de Oswald de Andrade que serve de base para a análise que Augusto de Campos traça do Tropicalismo no livro supracitado. Ao considerar de forma pioneira a qualidade artística dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil com sua revolução tropicalista, o crítico e poeta logo associou as novas idéias a uma espécie de “neoantropofagia”. Analisando a primeira aparição da estética no III Festival da Record, em 1967, Augusto de Campos atesta como a dupla de baianos estava sacudindo a música brasileira:

Caetano Veloso e Gilberto, com ‘Alegria alegria’ e ‘Domingo no parque’, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude [Iê-Iê-Iê e a música dos Beatles] e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. (CAMPOS, 2005, p. 152)

Sob tal perspectiva, a análise do Tropicalismo feita pelo autor procura enfatizar as inovações poéticas e musicais existentes desde a tomada da linha evolutiva da música

popular brasileira (proposta pela Bossa Nova) e pela sua retomada no movimento tropicalista.

O segundo momento, que por ora queremos enfatizar na análise da canção popular feita no Brasil, diz respeito ao livro *Letras e letras da MPB*, do norte-americano Charles A. Perrone (2008). Publicado pela primeira vez em 1988, teve lançada em 2008 a sua 2ª edição histórica e comemorativa (celebrando os 20 anos da 1ª edição). O professor brasilianista destaca neste trabalho, sincronicamente, compositores da música popular nacional num arco que abrange diacronicamente o período que vai dos anos 1960 até início dos anos 1980. Foram apreciados os artistas que despontaram na era dos festivais, cantores da música de protesto, tropicalistas e diversos compositores que apareceram na diversidade estética dos anos 1970.

O trabalho de Perrone tem como objetivo destacar a qualidade e analisar a poética de muitas das canções populares que aparecem no Brasil no período mencionado. Mostra-se preocupado em aprofundar o exame do discurso poético do repertório dessa geração de compositores, estimulado principalmente pela tomada de posição de Augusto de Campos, quando este afirmou, no final dos anos 1960, que a melhor poesia feita no Brasil estava nos discos e não nos livros (PERRONE, 2008, p. 19). Inevitável que tais questões, quando citadas por alguém de vasto conhecimento na área — como é o caso de Augusto de Campos, no que se refere à música e à poesia — acabe estimulando o aparecimento de novas pesquisas e apreciações sobre o tema. E assim parece ter sido com Perrone, que hoje vê o seu *Letras e letras da MPB* citado por inúmeros outros trabalhos acadêmicos — estatística para a qual este nosso trabalho colabora.

Voltando às considerações sobre a análise lançada pelo brasilianista, encontramos em seu trabalho essa investigação pelas qualidades poéticas da canção popular brasileira, num período que abrange parte das décadas de 1960 e 1980, e a década de 1970

inteiramente. Como já revela-se explícito no título do trabalho, há uma nítida preocupação da relação da música popular com a literatura, com a qualidade do texto das letras das canções. Importante ressaltar, porém, que Perrone não se desgarra do aspecto musical. Sua intenção é ressaltar a qualidade poética das letras, sem que para isso deixe de levar em conta que um poema cantado é diferente de um poema impresso. Em suas próprias palavras:

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito da análise. (...) A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura. O que deve ser evitado é reduzir uma canção a um texto impresso e, a partir dele, emitir julgamentos literários negativos. (PERRONE, 2008, p. 28)

De fato, Perrone procura nas suas análises não perder de vista o aspecto musical, tomando como base a interpretação do cantor, as variantes melódicas e harmônicas das composições, assegurando claramente que seu trabalho considera as peculiaridades da canção, seu objeto de estudo. Entretanto, o aspecto literário volta e meia aparece com destaque nas suas páginas — o que não é nenhum demérito, principalmente considerando-se que um dos propósitos do trabalho é verificar essa aproximação entre cancioneiro popular e poética brasileira — e no aspecto musical, apesar das recorrentes menções a componentes sonoros, Perrone não se vale de um método definido que possa aplicar a variadas composições, de artistas distintos. O norteamericano não avança, por exemplo, até as características dominantes das composições e da oralidade brasileira de um período além dos cerca de vinte anos que ele aborda na sua pesquisa.

Partimos, então, para o terceiro momento da crítica sobre a canção popular que merece menção neste capítulo. E, justamente devido à maior verticalização nos aspectos da

canção brasileira citados por Luiz Tatit, resolvemos criar um tópico exclusivo sobre seu trabalho.

1.2. Luiz Tatit e a dicção do cancionista

Neste tópico nossas considerações se voltam para o livro *O cancionista: composição de canções no Brasil*, de Luiz Tatit (2002). Como o próprio título do livro sugere, Tatit resolve investigar a maneira de compor do cancionista brasileiro. Apesar de à primeira vista mostrar-se uma proposta bastante pretensiosa, o autor exhibe nas suas primeiras páginas uma firme e esclarecedora base argumentativa que pode ser configurada como a formulação de seu fundamento principal sobre a “dicção do cancionista” brasileiro.

O autor lança mão de conceitos que possam analisar características recorrentes em todas as canções, ou mais precisamente na “arquicanção”, que seria definida como uma espécie de canção-modelo. Nas palavras do autor: “arquicanção é o conjunto dos traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si” (TATIT, 2002, p. 26). Esclarecendo a demarcação de tal propósito, retornamos às suas considerações sobre conceitos e processos que o fazem chegar à ideia de “canção-modelo”.

Segundo Luiz Tatit, o cancionista — que pode ser o intérprete, o arranjador e, principalmente, o compositor de canções — é um malabarista, por sua capacidade de equilibrar “a melodia no texto e o texto na melodia”, valendo-se basicamente de artifícios como manha, improviso e habilidade. Ato de cantar: “gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (*id. ibid.*, p. 09).

Durante todo o capítulo, a arte do cancionista é “desenhada” num plano que exalta a destreza com que esses malabaristas operam soluções para dizer o que dizem em forma de canção. E mais importante do que o dizer na canção, é a sua maneira de dizer, resultante de um bom casamento entre texto e melodia. Com a melodia tem-se a “linearidade contínua” e com o texto temos a “linearidade articulada”.

O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra.

O compositor, como bom malabarista, aproveita em geral a força das duas tendências excitando ora a continuidade, ora a segmentação. (TATIT, 2002, p. 10)

Partindo deste preceito, chega à conclusão que o prolongamento de vogais no cantar favorece o sentido melódico, opera no campo do /ser/, enquanto que a redução da duração das vogais privilegia a marcação dos ritmos, a vigência da ação, operando no campo do /fazer/. Explorando tal terreno, Tatit chega ao grande “ouro de mina” do seu texto: a associação do cantar com o falar. Para o autor, o grande recurso por trás do malabarismo da canção está no processo entoativo que faz a fala produzir o canto:

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista, que traduz as diferenças em compatibilidade.

(...)

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da descontinuidade da articulação um só projeto de sentido. (*id. ibid.*, p. 11)

Chega-se desta forma ao produto final aqui analisado — a canção —, com características que lhe são próprias, que não se resumem à letra nem à sua musicalidade

exclusivamente. A canção é fruto desta dicção, que forma um elemento uno, resultante da junção de melodia com a letra.

Preocupando-se exclusivamente com o cancionista brasileiro, Tatit explica e exemplifica a estreita relação entre o falar e o cantar na nossa música popular. Além de se dar conta que diversas canções apresentavam um cantar quase que falado, bastante coloquial, chamou-lhe a atenção o fato de que canções bem distintas do repertório nacional revelavam uma “fala camuflada em tensões melódicas”. Se a fala, de maneira geral, é instável e irregular no aspecto sonoridade, a canção, por sua vez, preserva e acentua o aspecto sonoro, que passa a ser planejado e poderá ser perpetuado com a obra, principalmente com a possibilidade do seu registro técnico através da gravação. Aparece, então, o texto acentuado pela entoação, pois é justamente este o ponto que faz um texto cantado se diferenciar do texto falado. Se na voz que fala o principal é o que é dito, na voz que canta interessa a sua maneira de dizer:

Qualquer que seja o projeto de canção escolhido, e por mais que a melodia tenha adquirido estabilidade e autonomia nesse projeto, o lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entoação soa verdadeira. É a presentificação do gesto do cancionista. (TATIT, 2002, p. 13)

A tomada de posição de Luiz Tatit e a grande “tirada” de sua introdução teórica no volume pode ser resumida na seguinte afirmação: “a história da canção popular brasileira apresenta uma constante flutuação entre o canto musicado e o canto falado, como se um compensasse a existência do outro” (*id. ibid.*, p. 13). Apesar do próprio Tatit citar que outros autores, como Mário de Andrade, por exemplo, já se davam conta desta produção do canto a partir da fala, o livro *O cancionista* é o trabalho que apresenta uma base argumentativa mais verticalizada, elencando as maneiras predominantes de compor na música popular brasileira.

No tópico “Naturalidade e técnica” a discussão gira em torno do talento antiacadêmico do cancionista. Há uma defesa do processo de exteriorização do que já estava pronto, pois “nunca se sabe exatamente como ele [o cancionista] aprendeu a tocar, a compor, a cantar (...) e o texto vem da vida” (TATIT, 2002, p. 17). Obviamente que a discussão não gira apenas em torno de questões tão subjetivas e imprecisas, como se apenas um dom tratasse de elaborar obras tão significativas para toda uma cultura extremamente musical. Reconhece-se a existência e a importância da técnica:

Há, sem dúvida, uma técnica assimilada durante as produções. Na verdade, um equilíbrio de técnicas (...) que se configura numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia ocupa posição de destaque a naturalidade: a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. (...)

A vivência do compositor não se transforma automaticamente em canção à maneira de uma psicografia. Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. (*id. ibid.*, p. 18)

São ainda apreciadas no tópico questões como o espaço experimental para trabalho com os significantes — muitas vezes sem a preocupação latente com o resultado final — o que seria fruto de um gozo com a técnica de combinar e manobrar sons. Nesse movimento acabam encontrando-se a experiência de vida (conteúdo) do cancionista com sua técnica de produzir canções. E a confirmação da técnica mostra-se de forma exemplar “quando a fossa produz marcha carnavalesca e a excitação eufórica belas melodias de samba-canção” (*id. ibid.*, p. 19).

O tópico seguinte, “Inspiração”, é um complemento da abordagem sobre a técnica do cancionista e sua capacidade de retratar experiências através de matéria melódica, que conformará um texto que circunscreve a temática. A eficiência será alcançada pela realização da eficiente aproximação entre texto e melodia: “um texto de canção é, quase

necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. (...) Tudo só será dito com a melodia” (*id. ibid.*, p. 20). Por essa razão, a comparação simples e direta de letras de canções com textos literários pode mostrar-se ineficiente em muitos casos, pois a melodia é o que dá contorno ao texto cantado. E essa grande capacidade de transformar a experiência em canção, valendo-se de elementos como naturalidade, espontaneidade e instantaneidade provocam a ideia de *inspiração*.

Na análise da arquicanção (ou canção-modelo), há três níveis de compatibilidade entre melodia e letra, denominados de figurativização, passionalização e tematização, explicados logo na sequência:

Figurativização: neste processo, o elemento de destaque é a entoação, através da qual surgem produções de sentido de um canto que tem grande aproximação com a coloquialidade da fala.

Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivido fisicamente pelo cancionista. (TATIT, 2002, p. 21)

E assim fica definida a figurativização: “programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto” que sugere aos ouvintes “verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta” (*id. ibid.*, p. 21). No seu trabalho escrito em parceria com Ivã Carlos Lopes, Tatit resume esse modelo como “uma espécie de integração ‘natural’ entre o que está dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (TATIT & LOPES, 2008, p. 17). Tais entoações, enquadradas nas melodias, produzem as ideias de hesitação, exclamação, indagação, etc.

O exemplo extremista de tal caso poderia ser a própria linguagem oral, com a qual estamos acostumados no cotidiano, só que na canção popular o uso da figurativização geralmente aparece com certa economia, já que os elementos musicais não devem ser desprezados.

Dêiticos e tonemas são dois elementos que podem servir para analisar o processo figurativo. O autor explica que

Dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor da canção). São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc., que ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar que por trás da voz que canta há uma voz que fala. Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. (TATIT, 2002, p. 21)

A explanação sobre a figurativização se encerra com alguns exemplos da constante recorrência do modelo figurativo na canção popular brasileira. São as canções que passam recados, as canções-cartas, as dicções que surgem com características tipicamente regionais, a música de protesto, as canções respostas, etc., que estão presentes em algum momento nas obras de Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Noel Rosa, Zé Keti e quase na totalidade da obra de outros compositores, como Jorge Ben Jor, por exemplo.

Tensões passionais: já mencionamos a importância da entoação no cantar brasileiro, agora falemos dos processos de continuidade e segmentação da melodia. No primeiro caso (continuidade), temos passionalização,

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais (...) modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são

transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura.

(...)

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. (TATIT, 2002, p. 22-23)

Reduto emotivo da canção, em todas as épocas encontramos grande tendência ao repertório passional. Tatit reconhece não saber se o predomínio de tal processo se deve à maturidade de um movimento, estilo ou compositor ou se reflete a recaída da vitalidade dos mesmos. Os exemplos são vários: quando lembra que o samba passou do ritmo batucado ao samba-canção; quando a Bossa Nova, depois de revolução harmônica e batida inovadora desanda em inúmeras canções românticas; Roberto Carlos, que de rei do iê-iê-iê transforma-se no maior cantor romântico do país; etc. (*id. ibid.*, p. 23).

Tensões temáticas: a tematização puxa a tensão para um movimento inverso do processo passional:

Ao investir na segmentação dos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência.

(...) A tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erguido pela reiteração (*id. ibid.*, p. 22-23).

A tematização remete aos gêneros musicais de forma explícita: samba, rock, marcha, etc. As batidas rítmicas aliam-se à reiteração de temas, criando uma marcação que terá um texto segmentado, com maior demarcação consonantal e menor prolongamento de vogais.

A breve explanação sobre tematização e passionalização no capítulo é chamada por Tatit de “considerações estáticas”, pela falta de aprofundamento analítico, o que acaba

sendo ricamente compensado nos capítulos seguintes, nos quais são analisadas as dicções de Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso entre outros. Para essa etapa de análise, Tatit lança mão do seu gráfico melódico², sobre o qual afirma David Treece:

O texto da canção é disposto em uma espécie de pauta musical adaptada, na qual cada sílaba consecutiva é colocada em um espaço apropriado entre uma série de linhas horizontais, cada uma delas representando um semitom, o menor intervalo melódico empregado na composição de canções ocidentais.

(...)

Embora limitado em seu uso no que diz respeito à representação do movimento rítmico, esse dispositivo oferece um meio vital para a abertura de uma disciplina de análise musicológica àqueles que, de outro modo, se sentiriam inibidos pela falta de conhecimento de notação musical. (TREECE, 2003, p. 343)

As análises também mostram que os modelos de passionalização, tematização e figurativização nunca aparecem isoladamente: a dicção do cancionista “consiste num revezamento das dominâncias desses dois processos, mais a figurativização” (TATIT, 2002, p. 24).

Tatit tratou de reforçar a aproximação entre os três os elementos, ao afirmar que: a) todas soluções musicais que despontam estão sendo “enunciadas” na figurativização; b) haverá alguma coisa, mínima que seja, de passionalização na celebração (tematização); c) sempre teremos partes de identidade melódica na passionalização. Caberá à análise destacar e indicar os modelos dominantes em cada ponto (frase melódica) da canção (TATIT & LOPES, 2008, p. 17-25).

Outro item que Tatit aborda no capítulo é a narratividade. Sobre este aspecto, chama a atenção para questões que vão além das pequenas unidades da segmentação, como os fonemas, por exemplo, que segundo ele não possuem autonomia semântica (precisamos

² No capítulo destinado às análises, mostraremos a representação gráfica de três canções de Sérgio Sampaio.

analisar palavras, frases e o tema abordado). O projeto integral da canção poderia ser definido como “projeto narrativo”.

Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve tão presente não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão, etc. (TATIT, 2002, p. 25)

Após este resumo das ideias defendidas em três importantes trabalhos da crítica sobre a música popular brasileira, traçaremos no próximo capítulo um arco de como a canção do século XX acompanhou questões que serviram de estímulo e problemática para o seu desenvolvimento, até chegar à década de 1960, época do Tropicalismo, que suscita o ponto de partida da nossa pesquisa.

CAPÍTULO 2

Canção popular brasileira: do samba à Bossa Nova

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. (VELOSO, 1966, *apud* CAMPOS, 2005, p. 64, grifo nosso)

2.1. A cena inicial da canção brasileira

Em se tratando de música popular, um relativo avanço no reconhecimento de seu valor não invalidou as frestas espalhadas pela desconfiança de quem acredita que nossas canções se resumem ao entretenimento, sendo, desta maneira, desprovida de inventividade estética. Não temos a pretensão, no presente trabalho, de aparar as arestas deixadas pela falta de reconhecimento — não é nossa intenção e não teríamos condições técnicas —, mas pretendemos de alguma forma reaver questões fundamentais que podem lançar novos olhares (e ouvidos) sobre determinadas épocas e personagens da música popular brasileira. Neste sentido, esboçaremos a trajetória dos principais movimentos artísticos que buscaram imprimir uma nova face ao que, desde o início do século XX, passou-se a denominar de “canção brasileira”.

Como vimos no capítulo anterior, a canção contempla o texto na melodia e a melodia no texto, como resultado de uma criação natural e ao mesmo tempo técnica do cancionista que, mais do que algo a dizer, deve possuir uma maneira de dizer convincente. O cancionista exprime, segundo Tatit (2002), ingredientes psíquicos através de matéria fônica, deixando fluir na melodia uma reprodução disciplinada de suas emoções.

Para a boa representação de sua experiência faz-se necessária a construção de uma dicção convincente, que é a sua maneira de dizer. Esta ação equilibra elementos linguísticos, musicais e da entoação da fala num campo melódico. Como resultado deste trabalho, o cancionista transforma-se em vários personagens, cria situações, exalta povos e lugares, denuncia. Enfim, dá um sentido ao texto no canto, marcado essencialmente por elementos melódicos e pela maneira com que tudo isso é feito, através de uma voz que muitas vezes torna-se gesto. Transformar um texto que fala em um texto que canta significa criar um só corpo, passando da forma fonológica para a substância fonética, que proporciona a cristalização deste texto numa melodia, preferencialmente de maneira convincente (TATIT, 2002, p. 09-27).

Essa canção, nos primórdios do século XX, não apresentava muitas novidades, se comparada ao que predominava no fim do século XIX, no qual valsa, modinha, maxixe e polca figuravam entre os gêneros mais influentes. O que aparece de novo é a possibilidade de gravar essas canções em disco, fato ocorrido no Brasil pela primeira vez em 1902 (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 17). Inevitavelmente, o aparecimento de tal produto alterou a maneira de comercializar a música que, conseqüentemente, alteraria mais tarde as formas de sua composição e produção. A partir daí houve um avanço significativo na profissionalização dos músicos. Tal fato fora endossado por outra possibilidade, um pouco mais antiga: a impressão de partituras, que poderiam ser comercializadas, possibilitando também o registro autoral das novas composições. Mudanças nessa conjuntura transformariam a própria natureza da canção.

Mas o processo não fora rápido na primeira década do século XX, devido à lentidão com que aparatos tecnológicos eram adquiridos pela população. Por causa do preço bastante elevado dos aparelhos que reproduziam discos ou cilindros, havia mais uma

curiosidade tecnológica do que necessariamente um mercado de discos (TINHORÃO, 1998, p. 247).

A iminência de um mercado do disco e o gradativo avanço tecnológico no sistema de gravação mudaram o cenário artístico. Aliado a isso, em 1916 ocorreu uma alteração bastante significativa: o samba passou a ser reconhecido como tal e tornou-se o autêntico gênero de música urbana carioca, firmando-se, junto à marcha, como ritmo oficial do carnaval do Rio de Janeiro.

2.2. O samba

O samba é o gênero musical urbano que se consolidou no século XX como maior representante da identidade sonora brasileira. O seu aparecimento ocorreu durante um moroso processo de mistura de variados ritmos, embalados por escravos e ex-escravos (descendentes de africanos) e nordestinos que habitavam a periferia carioca, os arredores de Salvador e o vale do Paraíba. O pesquisador José Ramos Tinhorão relata que a música popular, surgindo por oposição à música folclórica (de transmissão oral através de várias gerações), trata de “uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social” (TINHORÃO, 1986, p. 07). E que, em decorrência de tal fato, o mais provável era que seu surgimento ocorresse (como de fato ocorreu) nas principais cidades coloniais: Salvador e Rio de Janeiro.

Na Bahia, danças e músicas cultivadas por negros africanos já ditavam os ritmos dos batuques: chula, samba de roda, samba-duro, lundu. E a grande mistura de costumes e festas de cariocas e baianos se deu a partir da segunda metade do século XIX. O Rio de Janeiro, com a sua importância de capital federal desde o período colonial, presenciava um grande crescimento populacional após a abolição dos escravos, quando negros de várias

regiões (incluindo os baianos) partiram para a “cidade maravilhosa” em busca de novas oportunidades.

Como resultado da mistura de vários ritmos e danças, o samba uniu “numa só festa” a cultura musical dessas duas grandes cidades. Os baianos residentes no Rio de Janeiro aprimoraram a mescla de lundu, marcha, polca e modinha (ritmos de dança e música populares no final do século XIX), para criar o genuíno samba carioca. “O samba urbano cresce no asfalto carioca com os genes da baianidade” (DINIZ, 2006, p. 28). Genealogia que Tárík de Souza confirma ao proferir que “o samba tem origem afro-baiana de tempero carioca” (SOUZA, 2003, p. 13).

Interessa-nos, no momento, tratar da concretização do samba enquanto gênero musical urbano definido e passível de registro técnico. Isso equivale conferir ao samba a condição de gênero mensageiro de canções, desde quando houve seu aparecimento devidamente registrado, com a gravação do samba “Pelo Telefone”, em 1917 (data discutível como fixação do primeiro samba em disco). Este samba surgiu numa das confraternizações realizadas nas casas das baianas festeiras que abriam suas residências para a reunião de “bambas” daquela época, no centro da cidade do Rio. A mais conhecida dessas anfitriãs era Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, comandante de uma equipe de baianas que produzia e comercializava doces e quitutes, além de fornecer fantasias para clubes de carnaval, obtendo respeito da elite carioca (DINIZ, 2006, p. 27). No seu quintal, durante grandes festas, um grupo de compositores “elaborou um arranjo musical com temas urbanos e sertanejos que, ao ser lançado para o carnaval de 1917, acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca” (TINHORÃO, 1986, p. 123).

O texto de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello justifica a discriminação que fazemos quanto à gravação do samba “Pelo Telefone”:

Quase tudo que se refere a este samba é motivo de discussão: a autoria, a afirmação de que foi o primeiro samba gravado, a razão da letra e até sua designação como samba. Todas essas questões, algumas irrelevantes, acabaram por se integrar à sua história, conferindo-lhe mesmo um certo charme. (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 53)

O que podemos citar como fato é que “Pelo Telefone” tornou-se a primeira canção designada como samba que obteve grande sucesso na época. Sua gravação até hoje é considerada um marco, apesar de alguns pesquisadores já terem encontrado registros de outras canções batizadas como samba entre 1911 e 1915, mas nenhuma delas chegando à repercussão de “Pelo Telefone”. Controversa, a canção assim fora definida quanto ao ritmo e forma por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello: “um samba de terreiro, de ritmo amaxiado, com quatro linhas melódicas distintas” (*id. ibid.*, p. 53).

Tinhorão, endossando o caráter polêmico e o sucesso obtido no seu lançamento, amplia a discussão das modificações trazidas pela gravação:

(...) Quando o compositor Ernesto dos Santos, o Donga, correu em dezembro de 1916 a registrar na Biblioteca Nacional, sob o número 3.295, a composição intitulada *Roceiro*, destinada a fazer sucesso no carnaval do ano seguinte com o nome *Pelo Telefone*, levando no selo do disco a indicação *samba*, esse pequeno fato e a subsequente polêmica em torno da sua esperteza iam revelar uma curiosa particularidade: o novo gênero de música urbana não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir a sua criação uma coisa *registrável*. (TINHORÃO, 1986, p. 123, grifos do autor)

O autor discorre sobre o tema enfatizando que a definição do samba como gênero propriamente dito efetua-se num processo diferente do que ocorria com músicas folclóricas — nas quais a autoria era anônima, passada por várias gerações através da oralidade, sem registros técnicos. A possibilidade de gravar as canções logo acomodou o samba num campo formado pela presença maciça de músicos que estavam se profissionalizando. E tal profissionalização aconteceria, efetivamente, entre 1928 e 1945.

A partir de 1917, como vimos, o samba e a marchinha firmaram-se como gêneros carnavalescos. Se, por um lado, o samba era resultado de uma mestiçagem cultural, reunindo ritmos afro-brasileiros com melodia e harmonia europeia, por outro lado, a marchinha descendia da polca-marcha, bebendo da fonte das marchas portuguesas e de alguns ritmos vindos dos Estados Unidos (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 49).

A música americana passou a exercer grande influência no incipiente mercado fonográfico brasileiro da época. Como as relações econômicas entre Brasil e Estados Unidos estavam cada vez mais estreitas, a música norte-americana naturalmente passava a aterrissar com maior frequência em território tupiniquim. Isso reflete também o quanto a tecnologia — com a recente possibilidade técnica de gravação e reprodução de uma canção em discos ou cilindros — passou a determinar o alcance que teriam determinadas vertentes da música do século XX.

No livro *História Social da Música Popular Brasileira*, mais precisamente no capítulo “A música ‘produto’: o advento da música americana”, José Ramos Tinhorão faz um balanço da propagação da música americana em terras brasileiras nas três primeiras décadas do século passado. Ele atribui ao surgimento do produto industrial-comercial do disco a inserção da música na mesma esfera econômica em que se fazia a negociação dos demais produtos nacionais. Isso justificaria, portanto, a veloz deportação das músicas americanas no Brasil, que, por sua vez, exportava café e outras matérias-primas para a sociedade americana.

Tal como o crescente domínio econômico-financeiro do país pelos capitais e tecnologias estrangeiros reduziu as possibilidades de competição da indústria local em seu próprio mercado, também a música popular brasileira veria reduzida sua possibilidade de divulgação junto às camadas mesmas (*sic*) cujas características e cultura procuravam reproduzir. (TINHORÃO, 1998, p. 248)

Primeira Guerra Mundial; saída do eixo econômico-financeiro da Europa; Estados Unidos tornando-se o “maior parceiro comercial” do Brasil; desenvolvimento do cinema de Hollywood, etc.: fatores que evidenciavam o crescimento do império americano, que passava a exercer influência no território brasileiro e em todo o ocidente. No âmbito musical, por exemplo, os grupos de choro, até então populares perante a classe média carioca, no final do século XIX e início do século XX, começam a perder espaço para bandas de *jazz*.

Mas, se por um lado Tinhorão desaprova a relação econômica que envolve o mercado de música, encontramos outros autores que encaram como um processo natural o fato de a arte acompanhar as novidades e os meios de comunicação disponíveis na sua época. Até porque é importante lembrar que não era apenas música americana que se ouvia naqueles tempos no Brasil: o samba ecoava a plenos pulmões e batuques, dando início a uma saga que continua até os dias atuais. Transformando-se e firmando-se.

A visão (e audição) de Luiz Tatit, por exemplo, voltada para a compreensão musical dessa tradição brasileira que remonta aos tempos do surgimento do disco, enfoca elementos que divergem da visão apresentada por Tinhorão. Para Tatit, a possibilidade de gravação dos trabalhos de música popular anunciava uma nova era no Brasil: “a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes” (TATIT, 2004, p. 40). Esta maneira de perceber o surgimento do mercado de disco aproxima, então, a criação estética com o entretenimento. Abre mão da dicotomia “cultura popular *versus* cultura erudita” para enxergar que, em boa parte do século XX, com o advento de meios de comunicação tecnológicos, a arte está arraigada na chamada “cultura de massa”. Tatit afirma que, naquele princípio da canção, “nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento” (*id. ibid.*).

O advento da gravação de discos representou, segundo este autor, a real possibilidade de a “fala cantada” (ou “canto falado”) não precisar mais da memória de foliões para que permanecesse viva na história. Ao contrário dos “músicos eruditos” (e até mesmo de alguns do choro e da modinha), que sabiam escrever partituras e mantinham suas obras registradas na pauta, os sambistas puderam receber “os novos aparelhos como um encontro com a própria identidade” (TATIT, 2004, p. 34). De tal forma, da tecnologia brotou um novo destino para a música no Brasil, que forjou a ascensão popular do samba no início do século XX:

Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. (...) Do ponto de vista rítmico, no despontar do século XX, o velho batuque tinha sido suficientemente depurado para engendrar numerosos gêneros que, a esta altura, já vinham se agrupando sob a designação genérica de “samba”. Ora, tudo isso carecia de registro ou teria o mesmo destino dos lundus e maxixes perdidos no século anterior (*id. ibid.*, p. 34-35).

A junção de melodia e letra da canção popular expressa uma nítida relação com a efemeridade existente na linguagem cotidiana. O surgimento do samba demonstra uma forte relação com esse aspecto, em decorrência do meio social no qual se originou. Segundo Tatit, se nas rodas de samba realizadas nas casas das tias baianas algumas melodias resistiam algum tempo, o mesmo não acontecia com os versos, que se alteravam em meio a tantos improvisos. Portanto, “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular” (*id. ibid.*, p. 35). “Pelo Telefone”, deste modo, anuncia o início de um período no qual samba e marchinha abrem um efetivo mercado para composições de canções.

A década de 1920, marcada por renovações comportamentais (comuns para um período pós-guerra), motiva uma série de transformações na música. Podemos falar

efetivamente em uma modernização, que foi se instaurando, cada vez mais, em todo cenário artístico-musical daquela época. Vale destacar nesta década: a Semana de Arte de 1922, a chegada do rádio ao Brasil e o aparecimento do cinema falado. A tecnologia consolida sua presença em diversos processos de produção cultural:

Prenunciando uma fase de culto à voz, que atingiria o auge em todo o país nos anos trinta, aumenta a partir de 1927 a produção de discos cantados, que passam a superar por larga margem os instrumentais. O fato tem tudo a ver com a chegada neste ano ao Brasil do sistema eletromagnético de gravação do som, um dos grandes inventos tecnológicos do pós-guerra. (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 50)

Tem início, a partir de então, a chamada Época de Ouro, primeira grande fase temporalmente delimitada da música popular brasileira: de 1928 a 1945. A música profissionaliza-se nesse período, impulsionada pela inovação e diversificação dos gêneros de canção iniciada na fase anterior. Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano enumeram três pilares fundamentais para a consolidação da Época de Ouro:

A renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos. (*id. ibid.*, p. 85)

A primeira era de Getúlio Vargas no poder federal (de 1930 a 1945) coincide com o período em que o rádio e o cinema são porta-vozes de toda uma geração de cantores, que se valem da divulgação de suas produções nos novos meios. Para José Ramos Tinhorão

Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (inclusive com público presente, no caso dos programas de auditório) e do ciclo de filmes musicados mais tarde preconceituosamente conhecidos como “chanchadas carnavalescas”, a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas —1930 a 1945 —, em perfeita coincidência com a

política econômica nacionalista brasileira e ampliação do mercado interno. (TINHORÃO, 1998, p. 298-299)

O que fica evidente é que a música (ou qualquer outra forma de manifestação artística) e os meios de comunicação, compartilham os mesmos espaços e os mesmos processos evolutivos. Há uma relação de troca que continua até os dias atuais, apontando um movimento cada vez mais convergente, como nos chama atenção Lúcia Santaella em seu livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. Para a autora, convergir não é o mesmo que identificar-se, mas “tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios” (SANTAELLA, 2007, p. 07). Esse processo reforça também a ideia de que política, economia, arte e meios de comunicação não vivem em suas redomas isoladamente. A troca é constante, o movimento social é vivo, impulsionando convergências e congruências que ajudam a explicar muitos processos inovadores existentes nas artes urbanas e midiáticas.

Na Época de Ouro, o rádio é o grande porta-voz de uma geração criativa de compositores e cantores. No seu início, destacam-se cancionistas (incluídos nesse grupo cantores, letristas, compositores e músicos) como Noel Rosa, Lamartine Babo, Silvio Caldas, Orestes Barbosa, Ismael Silva, Ari Barroso, Mário Reis, Radamés Gnatalli, Carlos Galhardo, Carmen Miranda, Vadico, dentre outros.

Há no começo deste período uma mudança de eixo na exacerbada importância dada aos intérpretes com cantos operísticos. Quem nos explica essa passagem é Luiz Tatit, apresentando as características técnicas e vocais que marcavam a gravação de um disco, nos idos dos anos 1920:

A importância e a influência do disco e do rádio na canção brasileira levou a uma supervalorização dos intérpretes que emprestavam sua voz para a condução da mensagem central da canção (o canto da letra e da melodia unidos pela voz). Quanto mais possante a voz, menos se perdia

durante o rudimentar processo de gravação até 1925. Não é por outra razão que o cantor passou a ser o todo-poderoso do meio artístico, uma espécie de ponto de confluência de todas as canções da época.

(...)

A função técnica e a função artística sincretizadas pelo cantor daquela época continuaram existindo, mudando evidentemente as necessidades, os valores e os anseios que as determinavam. O primeiro aperfeiçoamento significativo dos aparelhos de gravação, quando da implantação definitiva dos processos elétricos no Brasil, em 1927, possibilitou a convivência de uma voz sem potência natural, como a de Mário Reis com as outras grandiloquentes que ainda dominavam a cena. (TATIT, 2007, p. 114-115)

Tratava-se, por conseguinte, de importante passo para o casamento da melodia brasileira com um texto e uma maneira de cantar mais coloquial. E a tecnologia passava a possibilitar essas novas incursões artísticas. Um exemplo disso é o destaque alcançado pelo cantor Mário Reis (já mencionado na citação de Tatit). O cantor aproveitou-se das vantagens oferecidas pela gravação eletromagnética, mudando características do modo de cantar dos intérpretes brasileiros:

Mário criou um estilo coloquial para a interpretação da música popular, rompendo com a tradição do bel-canto italiano, que imperava até então. Com isso, simplificou nossa maneira de cantar, que se tornou mais natural, mais espontânea. Sua atuação foi tão importante que se pode dividir a história do canto popular em duas partes: antes e depois de Mário Reis. (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 86)

Mário Reis é citado por André Diniz, em seu *Almanaque do Samba*, como um revolucionário do samba que tinha “voz macia, pronunciando as palavras com a ginga do samba e do português carioca” (DINIZ, 2006, p. 45). Outro aspecto característico e inovador de Mário foi “vestir o samba de *black tie*”: o jovem elegante e intelectualizado levou um gênero característico das ruas e dos morros ao encontro da elite em seus luxuosos salões (*id. ibid*).

Com inovações tecnológicas e a expansão da radiodifusão na década de 1930, houve um aumento progressivo de ouvintes de canções. A música popular passa a fazer

parte da rotina de milhares de lares das grandes cidades, através de programas de calouros e de tantos outros que divulgavam os primeiros sucessos em massa do Brasil.

Sambas e marchinhas representam neste período metade da produção de canções brasileiras. Esses gêneros já vinham sofrendo transformações ao longo de seus processos evolutivos, e sempre garantindo predominância no embrionário mercado de discos: ditavam características importantes da música brasileira nas primeiras décadas do século XX. E caracterização emblemática está na maneira de aproximar o canto da fala: a canção brasileira se vale, principalmente de maneira intuitiva, da fala cotidiana, moldada aos acordes que embalam os ouvintes pelo país afora.

Já vimos que Luiz Tatit é o autor que apresenta com profundidade esta percepção: o cancionista popular brasileiro bebe da oralidade cotidiana para criar novas maneiras de dizer. Em outro momento de sua produção, o autor faz essa relação com os antigos sambistas:

O grande feito — sempre intuitivo — dos sambistas, maior do que a estabilização da sonoridade, foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo que atribuíam independência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais, conservavam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra. (TATIT, 2004, p. 42)

E o destaque dado a tal aspecto não pode ser ignorado quando falamos da canção brasileira. Enumerando características primordiais que verificamos quando analisamos a trajetória da música nacional no século passado, Tatit afirma categoricamente que “esse é o primeiro aspecto a levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção: oscilação entre fala e canto” (*id. ibid.*, p. 43).

Retomando a linha do tempo: a já citada predominância do samba e marchinha — gêneros mais gravados e difundidos nas emissoras de rádio da década de 1930 — chega a tal condição através de importantes figuras como Noel Rosa, João de Barro e Lamartine

Babo, destaques da primeira metade da Época de Ouro, período que vai de 1928 a 1936. Eles fazem parte da talentosa turma que garantiu à época o título de “era dos rádios e dos compositores”. Segundo André Diniz, “os poetas da palavra cantada obtiveram na popularização das ondas sonoras o meio mais eficaz de divulgação de suas obras” (DINIZ, 2006, p. 59).

Dentre os tais poetas da época, um nome se destacou como sinônimo de sucesso e ecoa até hoje, com significativa representação na história do cancioneiro brasileiro: Noel Rosa. Seu nome ficou para sempre gravado na história pela sua meteórica, porém abundante, carreira de compositor. Em menos de oito anos de produção, o jovem sambista do bairro carioca de Vila Isabel deixou para o acervo da música popular brasileira mais de 250 composições. Este número surpreende ao lembrarmos que sua trajetória foi interrompida precocemente, com apenas 27 anos de idade, vítima da tuberculose.

Ao mencionar esse fenômeno, mais importante do que fazer referência à quantidade de músicas compostas (muitas delas com diversos parceiros, como Ismael Silva, Cartola, Heitor dos Prazeres e Vadico — este último com quem produziu obras-primas, num arrebatador casamento entre melodia e letra), devemos ressaltar a qualidade poética dos versos desse mito de Vila Isabel. Não é raro, e com razão, que encontremos relatos sobre Noel Rosa exaltando a sua figura inovadora, de poeta eficiente na arte de criar “sambas de tiro certo”. André Diniz, por exemplo, registra que Noel é “até hoje celebrado como o mais poético e moderno compositor de samba de todos os tempos” (*id. ibid.*, p. 60). Em outro momento, reitera:

Poeta inventivo. Noel falava de amor com comicidade, fazia crítica social e comentava com muita propriedade as transformações do seu tempo. (...) As letras de Noel Rosa eram inovadoras para a época. (...) Poucos compositores cantaram o Rio melhor que Noel. O Rio das gírias, dos costumes, da malandragem, da graça, da delegacia policial, do revólver, do xadrez, do Tarzan, dos bairros, da sua querida Vila Isabel. (*id. ibid.*, p. 60-65)

As letras de Noel são as primeiras na música brasileira que, mesmo que tardiamente, têm reconhecimento poético. Tárík de Souza, no livro *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*, diz que Noel representa um “cronista de costumes que sempre viajou entre a filosofia de botequim (no melhor sentido) e a observação sarcástica ou lírica do cotidiano” (SOUZA, 2003, p. 43).

Nos textos de *Almanaque do Samba* e de *Tem mais samba* não há aprofundamento a respeito da citada “inventividade poética” da obra do compositor. O maior intuito de André Diniz, por exemplo, é fazer um registro histórico de nomes e períodos marcantes que construíram a história do samba. Em outros trabalhos encontraremos investidas analíticas sobre as obras de grandes compositores, nas quais se inclui, obviamente, o Noel Rosa.

Luiz Tatit, por sua vez, foge do lugar-comum de simplesmente afirmar que a obra do autor de “Feitiço da Vila” é “poética”. Diferenciando-se de inúmeras críticas que levam em conta apenas as letras, ao analisar a riqueza da obra de Noel Rosa, Tatit enfatiza que o texto do compositor de Vila Isabel era a pura “linguagem do samba”:

Noel agia como se o samba já existisse plenamente definido. Não se sentia fundador e muito menos inovador. Sentia-se “bacharel”. Diplomado em samba, sem frequentar escolas de samba. Músico espontâneo, letrista sem contato com as correntes literárias da época (pelo menos, nada manifesto), desenvolveu com perícia ímpar o processo de recortar melodias e cobrir textos com a máxima eficácia de comunicação. Noel impressiona pela altivez com que tratava o samba. Nunca pôs em dúvida o valor do sambista. Seu orgulho vaza pelos textos e convence o ouvinte pela compatibilidade que mantém com as respectivas melodias. Nunca se pautou por fontes eruditas ou por idioletos populares estereotipados. Exibia uma consciência surpreendente da linguagem do samba. Difícil compreender de onde vinha tudo isso. (TATIT, 2002, p. 29-30)

Esse trecho nos dá uma dimensão da “naturalidade” com que os cancionistas equilibram e ajustam seus textos dentro de uma melodia, criando uma maneira de falar

peculiar, que é transmitida através de uma canção. Falar de Noel Rosa é reverenciar alguém que absorve bem os aspectos da fala e o jeito de ser de um povo (nesse caso, o carioca), e exterioriza um produto acabado, que é “um samba eloquente”. Naturalidade e técnica imbricadas numa perfeita reunião de batuque, melodias e versos.

Para falar sobre o samba, Luiz Tatit apresenta as coordenadas:

Chamamos genericamente de samba um gênero musical com características rítmicas definidas, identificado, sobretudo, por uma pulsação regular de fundo. Isso, para Noel, era apenas uma baliza demarcatória, uma espécie de emblema de brasilidade sobre o qual o sambista elaborava contornos melódicos inéditos e adequados à experiência que visava resgatar. Trata-se aqui, de um ponto crucial na obra de Noel. À melodia cabia fisgar a emoção ou o humor específicos de experiências e não ao texto. A este cabia circunscrever o conteúdo tratado (situação cotidiana, amorosa), sem ultrapassar os limites entoativos que dão naturalidade ao traçado melódico. O equilíbrio malabarístico disso tudo era o samba.

(...)

Noel chegou a um texto ideal para a canção, exatamente porque se preocupava com o samba e não com a poesia. Soube depurar de seus antecessores aquilo que configurava uma linguagem autônoma e ativa. (TATIT, 2002, p. 30)

Percepção de uma nova era; assimilação de novas maneiras de comunicar através da canção; modo coloquial de dizer as palavras cantadas e a possibilidade de poder ser seu próprio intérprete (com auxílio do microfone — produto da tecnologia e um dos agentes do cantar espontâneo), soma de características da meteórica carreira de Noel Rosa, que acaba emancipando também as características de um novo tempo que desponta na década de 1930.

2.3. O samba-canção

O samba-canção havia aparecido como um gênero que ampliava a audição do samba para além dos períodos carnavalescos já no final da década de 1920. Também conhecido como samba de meio de ano, este gênero consolidava historicamente a canção

como sucessora natural da suave e romântica modinha (um dos gêneros predominantes até final do século XIX) e fazia a junção de estrutura dessa canção com o ritmo do samba. Tinhorão registra que o surgimento do samba-canção data de 1928, com compositores semieruditos que tinham ligação com o teatro de revista, no mesmo período histórico em que o samba passava a ter o ritmo batucado que o distinguia definitivamente do maxixe (TINHORÃO, 1986, p. 151). Nas palavras do autor,

Durante a década de 30 o samba-canção, ou samba do meio de ano — nome que indicava desde logo a incompatibilidade rítmica do novo gênero com a animação do carnaval —, firmou seu estilo dentro de uma certa variedade (desde os dolentes, como *Último desejo*, de Noel Rosa, aos vivos e mais sincopados, como *Amigo leal*, de Benedito Lacerda e Aldo Cabral), sem perder no geral a ‘forma lânguida e alambicada, com certa influência dos choros’ que lhe encontrava o musicólogo Vasco Mariz. (*id. ibid.*, p. 157)

A segunda metade da Época de Ouro (período compreendido de 1937 a 1945), representa uma nova fase. O samba-canção cultivava representatividade no cenário artístico, revelando-se um sucesso, o que, segundo Tinhorão, existia para “atender a uma exigência do lazer das massas urbanas, junto a um público sem maiores perspectivas de diversão que os programas de rádio” (*id. ibid.*). A essa altura, o cinema era um grande aliado na divulgação das músicas e imagens dos cantores nacionais. Como a televisão não existia, as imagens dos artistas eram conhecidas, até então, apenas pela imprensa escrita.

No segundo período da Época de Ouro há um proeminente culto à voz. A essa altura, os dois grandes representantes do jeito mais coloquial de cantarolar os versos e possuidores de curtos alcances vocais, Mário Reis e Noel Rosa, estavam fora da cena. O primeiro parou de cantar muito cedo, ainda em 1936, e Noel falecera em 1937. Suas atuações, já mencionadas anteriormente, foram marcos na história da música popular

brasileira, mas a produção de sucessos não podia parar e outras vozes passavam a dominar o gosto do público no final da década de 1930 e início dos anos 1940.

Cantores como Ciro Monteiro, Araci de Almeida, Dalva de Oliveira, Nelson Gonçalves, Odete Amaral, dentre outros, convertem-se em sinônimo de sucesso. Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano citam que todos seguiram na esteira do estrondoso sucesso de Orlando Silva, classificado pelos autores como “o primeiro ídolo de massa produzido pela MPB” (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 88). Atestam a respeito desse intérprete:

Orlando possuía uma voz privilegiada em timbre, tessitura e afinação, que, aliada a uma extraordinária sensibilidade, permitia-lhe interpretar com perfeição os mais variados gêneros. (...) Ao lado de Orlando Silva, brilham também no período os cantores Francisco Alves, Silvio Caldas e Carlos Galhardo, chamados pela imprensa de “Os Quatro Grandes”. (*id. ibid.*, p. 88)

Essa fama conquistada por Orlando Silva valeu a ele o apelido de “cantor das multidões”, alcunhado originalmente pelo locutor Oduvaldo Cozzi, da Rádio Nacional. O Brasil passava a ter, finalmente, segundo André Diniz, “o primeiro produto artístico da comunicação de massa” (DINIZ, 2006, p. 48).

Orlando pronunciava as palavras de forma diferente — ressaltava “naiscer” em vez de “nacer” e “mais” em vez de “mas” —, criando uma escola inconfundível. Sua voz poderosa e melancólica entrou nos lares para universalizar as frustrações e os sonhos dos homens e mulheres simples da sociedade. (*id. ibid.*, p. 49)

No final da década de 1930, e início da década subsequente, o samba passa por um processo de “refinamento”. Ari Barroso lança “Aquarela do Brasil” em 1939, considerada uma visão romântica e ufanista da imagem, do povo e da realidade nacional. O refinamento ficava por conta de versos como “*meu mulato inzoneiro*”; “*a merencória luz da lua*”; “*da morena sestrosa*”; “*ah esse Brasil lindo e trigueiro*”, entre outros, que abandonava o

coloquial para adotar termos espalhafatosos. Até hoje essa composição é referência quando o assunto é fazer uma declaração de amor ao Brasil.

Ari Barroso tornou-se um paradigma no novo gênero batizado de samba-exaltação. Não apenas por essa canção, mas também por boa parte de sua produção no período entre 1938 e 1943.

O samba-exaltação vinha exatamente ao encontro dos interesses da ditadura getulista, que logo passou a incentivar a proliferação do gênero. O resultado foi o surgimento de composições como “Onde o azul é mais azul”, “Canta Brasil”, “Brasil Moreno” e outras mais, que se tornaram clássicos de nossa música popular. (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 178)

2.4. Da Época de Ouro à Bossa Nova

Deste balanço feito até agora dos destaques da música nacional urbana, principalmente na esfera da então capital federal e berço do samba urbano — a cidade do Rio de Janeiro — vemos que cada época carrega consigo suas tendências, abrindo espaço para novos talentos, que despontam no cenário artístico e consolidam suas carreiras. Mas vale salientar que os registros fonográficos possibilitaram a execução de discos em residências e nas emissoras de rádio, de tal forma que um cantor que gravasse, mesmo deixando de ser sucesso em determinada época, poderia ainda ser lembrado e escutado pelos que o admirassem. Uma nova era não elimina, necessariamente, a existência de artistas de épocas anteriores. A música brasileira foi assim aumentando sua galeria de artistas com o acúmulo de registros.

Não havia mais dúvida: a canção estava definitivamente consolidada como a verdadeira representação da sonoridade brasileira. No item anterior, por exemplo, citamos que o governo federal articulou a cooptação de tal fenômeno, mas a canção já havia

disseminado um atributo plural, em harmonia com a diversidade cultural existente no país.

Os cancionistas já sabiam a que a canção veio:

Atentas ao fenômeno de massa, as autoridades do Estado Novo tentaram envolver alguns compositores e intérpretes nas campanhas de civismo e regeneração dos costumes, chegando a extrair alguns sucessos (“O Bonde de São Januário”, “Izaura” etc.) com a nova ideologia. Mas para cada canção de encomenda saíam dezenas de outras celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem (...). E as canções puderam seguir livres com seus recados, seus convites à dança e suas queixas amorosas. (TATIT, 2004, p. 46)

O ano de 1939 merece um importante registro histórico: o início da Segunda Guerra Mundial, que provocou uma mudança também na conjuntura artística, como resultado de um arrefecimento nas atividades que transpusessem as questões referentes ao conflito. Medida adotada em praticamente todo o planeta. Natural que houvesse uma baixa em determinados tipos de consumo, e com o entretenimento não foi diferente. Relata André Diniz:

O ritmo dos investimentos na produção fonográfica e nos espetáculos caiu substancialmente, afetando a até então crescente indústria do entretenimento. Discos deixavam de ser lançados, shows eram cancelados, bailes e desfiles carnavalescos adiados. (...) O samba, nesse contexto, já havia conquistado seu espaço nas rádios, tornando-se o gênero preferido do povo. (DINIZ, 2006, p. 145)

Também no ano de 1939 desponta o cantor e compositor baiano Dorival Caymmi. Ele se destaca, a princípio, como compositor, através de sua primeira canção de sucesso, o samba “O que é que a baiana tem”, registrado e bem conhecido na voz de Carmen Miranda. A partir daí, nos anos de 1940, Caymmi passa a produzir uma obra de merecido reconhecimento, que se mantém até hoje.

Quatro sambistas aparecem com destaque no início dos anos quarenta: Wilson Batista, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves e Herivelto Martins (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 89). Representam de certa forma a consolidação do samba-canção com grande

divulgação radiofônica. A tendência seguida descambava cada vez mais para uma acentuada passionalização. Queixas amorosas tomam a linha de frente, principalmente após o término da guerra, em 1945. Tango e bolero passam a influenciar diretamente a canção radiofônica difundida no Brasil. Tinhorão rejeita a qualidade de tal produção do período, assim se posicionando:

Dos fins dos anos 1940 aos fins de 1950, o samba-canção, ao nível da produção dos compositores profissionais de rádio, se transformaria praticamente em sambas-boleros e sambas-baladas (chegaram a existir, para distingui-los, as denominações *sambolero* e *sambalada*), provocando o rebaixamento do gênero a níveis insuportáveis. (TINHORÃO, 1986, p. 157)

Dolores Duran, Antônio Maria e Lupicínio Rodrigues eram sinônimos de sucesso com esse tipo de samba-canção na década de 1950³. Juntava-se ainda a esse grupo de intérpretes Maysa, que chegava a ser chamada de “cantora da fossa”, tamanha era a quantidade de lamúrias presentes nas letras por ela interpretadas (DINIZ, 2006, p. 152).

Luiz Tatit, sem atribuir juízo de valor a essas produções, confirma essa grande produção de canções passionais, apontando também um declínio da produção carnavalesca após a Segunda Guerra Mundial. O contraponto que surge para as músicas desaceleradas e românticas é o aparecimento do baião do pernambucano Luiz Gonzaga, que “de certo modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para as outras épocas do ano, só que em forma de forró” (TATIT, 2004, p. 46-47).

O final da Guerra, em 1945, coincidia de certa forma com o declínio da produção dos artistas da Época de Ouro, o que marca historicamente seu fim. Tal baixa tem a ver com a repetição de fórmulas dos grandes nomes da década anterior. O samba tradicional e o samba canção careciam de novos grandes nomes. Para Jairo Severiano e Zuza Homem

³ Para Júlio Medaglia, aquele momento representava “plena síndrome da ‘dor de cotovelo’, do samba-canção aboloreado, onde Lupicínio Rodrigues como compositor e Maysa e Agostinho dos Santos como intérpretes eram das poucas figuras verdadeiramente interessantes e criativas” (MEDAGLIA, 2003, p. 171-172).

“não há na ocasião uma renovação de valores à altura dos que começavam a sair de cena. Iniciava-se, então, a era do baião e do prebossanovismo que levaria a MPB à modernidade” (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 89).

A década de 1950 conta com consideráveis avanços tecnológicos, que alimentariam com novidades a indústria do lazer, que estava em baixa no período da Segunda Guerra, como citamos anteriormente. Dentre as novidades apresentadas temos, no Brasil, a chegada da televisão, em 1950; do LP (*Long Play*) de 33 rotações, em 1951; o disco de 45 rotações, em 1953; e uma significativa melhora na qualidade da gravação de som, com a substituição do registro em cera pelo emprego da nova fita magnética. “Acompanhando essas inovações, passam a ser fabricadas modernas eletrolas, os chamados aparelhos ‘hi-fi’, com evidente melhoria na reprodução das gravações” (*id. ibid.*, p. 242).

Os autores referenciados seguem fazendo um resumo desse período, citando outros fatos marcantes ligados à música brasileira: o rádio vive a época de maior prestígio, com o enorme sucesso dos programas de auditório; com o aumento da radiodifusão, os responsáveis pelas programações radiofônicas passam a influenciar o gosto dos ouvintes; a música estrangeira imigra numa quantidade bem superior a outras décadas (*id. ibid.*).

2.5. Bossa Nova

A mudança realmente significativa na música brasileira nessa era se dá na segunda metade da década de 1950, e uma efetiva modernização atende pelo nome de Bossa Nova. Santuza Cambraia Naves descreve o que ocorrera:

(...) os músicos vinculados à bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao *excesso*, nas suas mais diferentes manifestações. (NAVES, 2004, p. 10)

Para entender a concretização desse movimento, valemo-nos do capítulo “Sonoridade Brasileira” do livro *Século da Canção*, de Luiz Tatit (2004). No tópico “Grau zero e grau dez da sonoridade brasileira”, o autor resolve historicamente o salto dado na canção brasileira dos anos 1930 até a chegada da Bossa Nova, em 1958. Relata as aproximações cada vez mais estratégicas dos EUA com o restante da América, ampliando a difusão de sua música popular. Tatit lista coincidências existentes entre a música brasileira e a americana: assim como no caso da nossa canção, a autêntica música norteamericana nascera no cerne da população menos abastada, e as primeiras gravações do *jazz* coincidem mais ou menos com a época do lançamento de “Pelo Telefone” no Brasil.

Na década de 1940 o mercado e os meios de comunicação de massa americanos tinham as *big bands* como produto mais expressivo, surgindo pouco depois o *cool jazz*:

Designação usada em contraparte a *hot jazz*. No *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita. O *cool jazz* é elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. (BRITO, 2005, p. 18)

Se tudo isso acontecia nas terras norteamericanas e a disseminação de sua música já era fenômeno frequente em boa parte do ocidente, é natural que tais informações estéticas chegassem ao Brasil. Eis os principais meios pelos quais chegavam novidades norteamericanas ao Brasil, segundo Tatit: músicos brasileiros que iam beber do *jazz* na fonte, no próprio território dos EUA; discos que aqui chegavam; e, principalmente, pelo cinema que transmitia, através de suas produções, o projeto norteamericano de “felicidade”. A reverberação na arte brasileira por tal difusão pode ser exemplificada pela

adoção de nomes artísticos americanizados, como nos casos dos músicos Johnny Alf e Dick Farney.

Luiz Tatit fala em uma espécie de antropofagia na utilização da influência norteamericana, recebendo informações estéticas do *cool jazz*, mas adaptando-as na estrutura cancionista e na realidade dos produtos brasileiros. Segundo o autor

Não podendo dispor da mesma tecnologia para a realização da forma do espetáculo, o músico brasileiro praticava o artesanato jazzístico e introduzia nas letras das canções uma certa fantasia otimista que parecia abocanhar uma fatia do sonho americano. (TATIT, 2004, p. 48)

O exemplo para comprovar que as letras da Bossa Nova possuem certa euforia é o título do segundo LP de João Gilberto: *O Amor, o Sorriso e a Flor*, signos facilmente encontráveis em diversas composições bossanovistas.

Esses aspectos encontram-se, pois, para a afirmação da Bossa Nova: primeiro, a constatação do encontro da voz que fala com a voz que canta na canção brasileira; e, segundo, o abandono dos excessos. Isso equivale dizer que a Bossa Nova bebe de uma tradição para tentar, ao mesmo tempo, romper com aspectos que não interessam dessa mesma tradição. Significa, em outras palavras, reinventar o samba e até mesmo a canção de um modo geral, inovando nos contornos melódicos e harmônicos e na forma de interpretar.

Tom Jobim, pianista que após atuação na música erudita resolveu enveredar pelos caminhos da música popular, investindo na vertente do samba, foi um dos grandes (senão o maior) compositor da Bossa Nova, além de se valer de sua experiência para fazer arranjos de orquestração para muitos discos do movimento. Mas a figura emblemática que lança as características da Bossa Nova como produto acabado em forma disco é o cantor, compositor e violonista João Gilberto.

A classe média, que tinha acesso às escolas e universidades, parecia não estar mais empolgada com os sucessos dos sambas-de-fossa, embora estes ainda fossem sinônimos de popularidade. Nesta época, explica-nos Tatit, já havia uma divisão do público: de um lado, o de gosto mais popular e, do outro, a ala de um gosto mais requintado, elitizado, que parecia seguir na linha dos anseios de Dick Farney e Johnny Alf, citados anteriormente (TATIT, 2004, p. 48-49).

Na resolução desse conflito, deu-se o fenômeno. Em 1958, o cantor João Gilberto lançou o disco *Chega de Saudade* e instaurou o movimento bossa nova, a primeira reviravolta musical, operada integralmente no domínio da canção popular, o que atestava a maturidade da linguagem surgida nos terreiros do início do século e a importância que ela foi adquirindo na formação social e cultural do país. (*id. ibid.*, p. 49)

Ensinaamentos do *cool jazz*, misturados ao ritmo do samba, somados ainda a informações de toda uma tradição musical brasileira e a busca por uma verdadeira inovação, acabaram produzindo uma verdadeira revolução musical, que mudaria para sempre o rumo da nossa canção. Tatit nos arrebatava com um parágrafo que dá a dimensão do arsenal de novidades trazido por essa música apresentada por João Gilberto:

A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito de formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência da voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu as influências do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a ideia dominante de que “música artística” só existe no campo erudito. Mesmo com todas essas neutralizações, a canção apresentada pelo músico baiano manteve-se intata, tanto do ponto de vista técnico como perante o ouvinte, que não teve dificuldade alguma em reconhecer e prestigiar a versão totalmente despojada. (*id. ibid.*, p. 49-50)

João Gilberto virou uma referência quase que obrigatória para cantores e compositores de música popular brasileira que apareceram a partir de então. A combinação resultante da soma de um “banquinho e um violão” (e, naturalmente, uma voz) impulsionou o aparecimento de inúmeros cancionistas que assimilavam as novas tendências. Simplicidade no aparato instrumental, mas uma grande sofisticação harmônica nas cordas do violão, com uma maneira de tocar e cantar que não encontrava precedentes até o aparecimento de João Gilberto. Quase dez anos após o lançamento de *Chega de Saudade* houve, por exemplo, a explosão do movimento tropicalista, com seus grandes representantes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, constantemente citando a importância de João Gilberto numa nova visada da canção popular brasileira.

Neste tópico, seguindo uma “linha evolutiva” da canção brasileira no século XX, chegamos ao advento da Bossa Nova, que representou uma significativa mudança no modo de fazer canção no Brasil. Para entender a “explosão tropicalista”, cremos ser necessário retomar algumas questões que perpassaram pela cultura e pela política do Brasil, no fim da década de 1950 até o ano de 1968. Propomos, portanto, um resumo que servirá de apoio para as análises apresentadas no último capítulo deste trabalho.

Valemo-nos, inclusive, da seguinte citação de Luiz Tatit como justificativa para o traçado desse arco:

Tropicalismo e Bossa Nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. Por isso, são invocados toda vez que se pede uma avaliação do século cancional do país. É como se o Tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os *modos de dizer*, e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente. (TATIT, 2004, p. 89, grifo do autor)

Demonstraremos como corroboramos com tal assertiva.

Tropicalismo e Bossa Nova: duas revoluções musicais que se aproximam mais do que se repelem, principalmente no tocante à capacidade de revolucionar o cenário existente na música popular de suas épocas. Embora o Tropicalismo tenha surgido como oposição a uma corrente de música que era originária da Bossa Nova (explicaremos mais adiante), os tropicalistas eram aficionados pelas características fundantes do movimento surgido na zona sul carioca, no final da década de 1950. Curiosamente, tendo a BN surgido no Rio de Janeiro, a maior referência bossanovista para os baianos tropicalistas era o conterrâneo João Gilberto. Natural de Juazeiro, na Bahia, João Gilberto foi quem realmente definiu uma nova batida e a retomada de um cantar mais contido para integração em uma nova maneira de interpretar o samba. Se Tom Jobim era a referência de compositor e maestro da Bossa, a interpretação e a maneira de tocar o instrumento eram primordialmente delineadas pelo baiano.

O próprio Tom Jobim, o principal compositor, revelou dois tipos de comportamento artístico, um anterior e outro posterior ao seu contato com o “baiano bossa-nova”. Basta ouvir o LP “Canção do amor demais” onde Elizeth [Cardoso] canta suas composições, por ele mesmo orquestradas. Os arranjos são cheios de glissandos e harpas, violinadas furiosas, tudo muito ao sabor das orquestrações bolescas e *kitsch* dos anos 50. Aliás, a microcomposição de João Gilberto, que vinha gravada atrás do disco em 78 rotações de “Desafinado”, já fornecia a dica rara e clara, a equação básica para toda aquela música: “Bim bom. É só isso o meu baião e não tem mais nada não”. (MEDAGLIA, 2003, p. 178)

A partir do LP *Chega de saudade*, João Gilberto revela um samba tocado de maneira inovadora: “a Bossa era antes de tudo uma maneira de encarar o samba”⁴ (SOUZA, 2003b, p. 52). No repertório, composições de Ary Barroso (“Morena boca de ouro” e “É luxo só”, esta última em parceria com Luiz Peixoto); da dupla Bide e Marçal do

⁴ Tárk de Souza ressalta que a João Gilberto interessa ser, antes de tudo, associado ao samba: “João Gilberto alterou a letra de ‘Desafinado’ em suas últimas gravações e shows para não ter que dizer: ‘isso é Bossa Nova, isso é muito natural’, já que ele recusa o rótulo. Reciclando as músicas de sua memória particular, ele se considera cada vez mais um sambista.” (SOUZA, 2003b, p. 55)

Estácio (“Bolinha de papel”); Tom Jobim e Vinicius de Moraes (“Chega de Saudade”, “Brigas, nunca mais”); Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (“Lobo bobo”, “Saudade fez um samba”). Ainda no repertório, a canção “Desafinado”, de Newton Mendonça e Tom Jobim, que ao longo da história divide com “Samba de uma nota só” o título de canção mais famosa da Bossa Nova.

Aprendendo bem a lição que o *cool jazz*⁵ mostrara ao *jazz* tradicional nas terras americanas, a Bossa Nova adotava uma nova postura na nossa música: “tocar menos e fazer-se ouvir mais ou diminuir o número de notas e aumentar a tensão” (MEDAGLIA, 2003, p. 174).

O samba tradicional fora revisitado, com uma nova batida e com uma voz curta, que retomava em certa medida, a maneira coloquial de Mário Reis e Noel Rosa. Medaglia se dá conta, inclusive, de outras características da interpretação de João Gilberto que remetiam aos dois sambistas citados: “a fina ironia, o humor inteligente, a malandragem charmosa” (*id. ibid.*).

Contudo, é preciso frisar que a Bossa Nova não era apenas isso. Ela contava com novos recursos técnicos e os músicos envolvidos possuíam grande conhecimento musical no campo harmônico, com incursões pela música erudita e/ou pelo *jazz* moderno. Tal categoria propiciou a grande inserção de notas dissonantes, que fugiam dos esquemas das harmonias tradicionais.

⁵ Vale ressaltar que, de influenciada, a Bossa Nova passou a influenciar o *jazz*. Mais uma vez citamos Medaglia: “(...) os americanos detectaram sua importância e já ficaram por lá com os seus dois mais dignos representantes: João [Gilberto] e [Tom] Jobim. E é importante que se diga que ela foi ali assimilada não em consequência de táticas, gênero ‘boa vizinhança’, que durante a guerra para lá carregou Carmen Miranda, Ary Barroso e Zequinha Abreu. Muito menos ali chegou para alimentar o mercado de gêneros exóticos sul-americanos (...). Nada mais nada menos que os mais importantes e sofisticados músicos é que se interessaram pela BN, mais precisamente a vanguarda do *jazz* da época. (...) Penetrando e diluindo-se em todas as faixas de mercado, ela chegou a interessar até mesmo o (*sic*) maior intérprete do século XX da música *pop* daquele país, Frank Sinatra, que humildemente, sentou-se ao lado e fez dueto com o anticantor Tom Jobim, gravando 2 LPs com suas músicas.” (MEDAGLIA, 2003, p. 179)

Em consequência disso a condução melódica expandiu-se consideravelmente, permitindo a composição de canções bastante flexíveis e não facilmente cantáveis, que sugeriam, inclusive, a ideia de estarem “desafinadas”, o que levou o menestrel a se justificar diante da namorada, dizendo que aquilo era apenas uma bossa-nova e até muito natural. (MEDAGLIA, 2003, p. 175).

Já no campo textual, no que se refere às letras das canções, Medaglia afirma:

A virada não foi menos significativa. O tom caberista, gênero dramalhão centro-americano que caracterizava as letras da época, foi, de estalo, substituído pelo comentário descontraído das coisas urbanas, pelo linguajar simples, coloquial, jovem, direto e sem metáforas. Até mesmo o grande Vinícius de Moraes tratou de despir a sua poesia de qualquer tipo de empostação ou artificialismo e aderiu ao discurso claro e fino daquela juventude. Numa letra anterior à bossa nova ele dizia: “oh, mulher, estrela a refulgir...”, depois: “ela é carioca... basta o jeitinho dela andar”. (*id. ibid.*, p.176)

Fazendo uma análise musical mais técnica, Brasil Rocha Brito elenca características básicas da estruturação da BN, como o uso de acordes alterados (dissonantes) e as características das sequências melódicas; interpenetração de acordes maiores e menores no mesmo campo tonal; há melodias inovadoras, mas também outras que remetem às encontradas no populário anterior, o que diferencia é a maneira de tocar e sua harmonia, aliado à inovação rítmica, etc. (BRITO, 2005, 27-33)

Para Luiz Tatit, a Bossa Nova, com João Gilberto e Tom Jobim, verdadeiramente aprumou o rumo da canção brasileira. Recuperou os principais matizes da canção tradicional, adicionando elementos modernos e aparando arestas. Nada de excessos: o conceito era neutralizar exageros passionais, temáticos ou enunciativos.

O entusiasmo com o projeto de “felicidade e modernismo” no Brasil, ganhava vários e largos contornos na segunda metade da década de 1950. No governo federal, Juscelino Kubitschek mergulha na ideia construir o futuro através de pretensões modernas e industriais (OLIVEIRA, 2003, p. 68-79), investindo em tecnologia; a construção da nova

capital federal, Brasília, ficou a cargo de arquitetos e urbanistas de tendências modernistas, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. O Brasil deixava de ser rural para se assumir urbano. Uma nova concepção de espaço estava na ordem do dia: o construtivismo, movimento artístico da Europa, principalmente da Rússia, do início do século XX (cf. RICKY, 2002), finalmente tem seu paralelo brasileiro; em São Paulo, o grupo Noigandres — tendo à frente Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari — traduz essas novas concepções em uma nova forma de dispor o poema na página, através da poesia concreta (cf. CAMPOS *et alii*, 2006; AGUILAR, 2005). Mais tarde (1959) também aparece o Neoconcretismo (cf. BRITO, 1999) e esses movimentos são de grande influência para a poesia e música brasileiras (RODRIGUES, 2007, p. 17-19). No Rio de Janeiro, a modernização musical atendia, justamente, pelo nome de Bossa Nova.

Ao virar a página para a década de 1960, ocorreram mudanças significativas em todo o contexto. Fim dos “anos dourados” (OLIVEIRA, 2003, p. 68) e anúncio de um novo tempo brasileiro, no qual a capital se transfere do Rio de Janeiro para a moderna e recém-inaugurada Brasília. Mas as mudanças vão bem mais além. Na canção, objeto da nossa pesquisa, a Bossa Nova vê, depois de 1962, seus dois principais nomes — João Gilberto e Tom Jobim — transferirem suas residências para os Estados Unidos. No Brasil, muitos remanescentes da Bossa e os novos intérpretes seguem o caminho do engajamento ideológico.

2.6. Golpe de 64: militares no poder

Apesar do projeto rumo à modernidade, lançado pelo governo JK, nem todas as classes sociais brasileiras estavam bem servidas com a política econômica. Na verdade, os problemas já sucediam desde o governo Getúlio Vargas, quando entre os anos de 1953 e

1954, buscou-se revigorar a força de produção interna e houve uma acentuada rejeição das elites que estavam associadas ao capital norte-americano. Na queda de braço política, a situação era clara: aumentava a dependência do capital estrangeiro, enquanto a situação do povo piorava a cada dia.

Júlio José Chiavenato, em seu livro *O golpe de 64 e a ditadura militar* (2004), nos oferece um relato que serve de base para entendermos o contexto brasileiro daquele período: da década de 1950 até a tomada do poder pelos militares, com seus métodos repressivos durante a ditadura.

Em 1951, bastava uma hora do salário mínimo para comprar 416 gramas de carne de primeira; em 1962, uma hora equivalia a 224 gramas. Em números reais, entre 1958 e 1961, os salários da indústria paulista baixaram, proporcionalmente, de 10 para 4, ou seja, apresentaram uma queda de 60%. (CHIAVENATO, 2004, p. 74)

Sob o famoso *slogan* “cinquenta anos em cinco”, o governo JK (1956 a 1961) patrocinou um tipo de desenvolvimento que incrementou o aumento da dívida pública; a indústria automobilística teve um grande avanço, em detrimento do desenvolvimento de ferrovias. Aumentava a produção industrial — consequentemente, os lucros dos patrões — mas o salário da classe operária não crescia na mesma proporção e a inflação disparava.

Esse cenário sócio-econômico, e suas contradições, se agravariam ainda mais na década de 1960. Em janeiro de 1961, Jânio Quadros assumiu a presidência, tendo como vice João Goulart⁶. Logo após a posse, começaram a aparecer as incoerências da administração de Jânio. Muitos setores, inclusive as forças políticas que o apoiaram, começaram a não aceitar algumas medidas polêmicas do novo presidente.

A política externa de Jânio foi um exemplo. Defendeu com vigor o direito de autodeterminação de Cuba, no momento exato em que os Estados

⁶ Na época, votava-se separadamente para presidente e para vice. João Goulart era do lado adversário de Jânio Quadros, mas logo a dobradinha foi defendida e eleita com o aval da elite brasileira. (CHIAVENATO, 2004, p. 13-14)

Unidos precisavam de aliados — principalmente do Brasil — para liquidar o regime cubano. Usou e abusou do discurso de independência, conquistando o respeito pela soberania da sua política externa.

Não ficou só nas palavras: reatou relações diplomáticas com os países do Leste Europeu; mandou representantes às conferências do Cairo e de Belgrado, defendendo posições hostis aos Estados Unidos; e, talvez o mais importante, apoiou o ingresso da China Popular na Organização das Nações Unidas (ONU).

(...) Condecorou o astronauta soviético Iúri Gagarin e, culminando, fez o mesmo com Che Guevara, o símbolo da revolução cubana.

Parecia um governo de esquerda... (CHIAVENATO, 2004, p. 15)

Essa menção a algumas das medidas de Jânio Quadros talvez ajude a explicar sua renúncia com menos de sete meses na presidência. Era a época da guerra fria, quando o mundo estava dividido entre o bloco capitalista de um lado, comandado pelos Estados Unidos, e do outro o bloco socialista, capitaneado pela ex-União Soviética. Se o Brasil, àquela altura, já possuía estreita relação (ou dependência mesmo) econômica e política com os EUA, difícil conseguir sustentação na presidência com práticas que desagradassem aos líderes norte-americanos.

Em tempo: não nos interessa, no presente trabalho, aprofundar a análise dos aspectos sócio-políticos que desencadearam a instauração e práticas da ditadura militar. Interessa-nos, exclusivamente, um breve resumo do contexto histórico que servirá como pano de fundo para as análises das canções, verdadeiro propósito desta pesquisa.

Com a renúncia de Jânio, João Goulart deveria assumir a presidência, de acordo com a Constituição. Entretanto, ministros militares tentaram impedir que Jango assumisse a cadeira em Brasília. Houve tentativa de golpe, logo fracassada pelo posicionamento de deputados e senadores que corroboraram com diversas manifestações populares, a favor do cumprimento da Constituição. A solução encontrada para resolver a crise política foi realização de um acordo que permitiu a posse de João Goulart, mas sob o regime

parlamentarista, no qual o presidente teria os poderes diretamente vigiados pelos parlamentares.

Como relata Júlio José Chiavenato, o governo João Goulart é fundamental para que se entenda o golpe de 1964. Para não prolongarmos a discussão política neste espaço, abreviaremos acontecimentos complexos que provocaram a tomada dos poderes pelos militares.

Apesar de ser um rico criador de gado, latifundiário e com um histórico de resolver as questões políticas na base da conciliação, Jango começou a tomar medidas que entusiasmaram as camadas populares, mas que desagradavam às elites brasileiras e ao governo norte-americano. Algumas das medidas, segundo relato de Chiavenato:

A marca principal do governo de Jango foram as tentativas de reformas. (...) Existiam planos para as áreas eleitoral, administrativa, tributária, urbana, bancária, cambial, universitária e, certamente a mais polêmica, a agrária. No entanto, seria ingenuidade esperar medidas efetivas ou radicais para atenuar a crise social brasileira. Afinal, tratava-se de um governo de conciliação, liderado por um latifundiário que, no máximo, poderia ser classificado de “humanista social-democrata”. (...) Mas, mesmo “no papel”, ainda em projeto, as reformas do presidente assustavam as elites. (...) A proposta que mais sensibilizou a nação e irritou as elites sociais — e religiosas — foi a Reforma Agrária. (...) A mera divulgação de que o projeto da Reforma Agrária estava sendo remetido ao Congresso praticamente derrubou o presidente João Goulart. (CHIAVENATO, 2004, p. 21-22)

A realidade é que o governo de João Goulart provoca uma enorme insatisfação na direita brasileira. O populismo do novo presidente, puxado pelas medidas que dariam direito de voto aos analfabetos e soldados, irrita profundamente as elites políticas e a hierarquia militar. Começaria, então, uma campanha da direita e da alta patente militar, patrocinada em boa parte pelo capital norte-americano⁷, para a imediata troca de governo.

⁷ Como já citamos anteriormente, desde a década de 1950 eram cada vez maiores os investimentos americanos no Brasil. Mas, além da relação comercial, os EUA tinham interesse no controle do território

Intelectuais foram cooptados e assinavam artigos em jornais e revistas, criticando severamente o governo de Jango; a Igreja Católica promovia grandes marchas; governadores aliaram-se a cúpulas militares; todos unidos numa campanha contra um governo que eles denominavam comunista. Esta campanha “denunciou João Goulart como um irresponsável agente do ‘comunismo mundial’ ou, quando mais moderada nas críticas, como fomentador de uma ‘república sindicalista’” (CHIAVENATO, 2004, p. 26).

Em 1964 já era previsível que haveria a tentativa de tomada de poder através de um golpe. À medida que o governo de Jango procurava investir em medidas que desagradavam às elites e ao governo norte-americano, não procurava se defender de possíveis contra-ataques patrocinados por essas forças.

Jango não preparou a defesa. Ou melhor, não pôde preparar defesa alguma, porque a sua política ambígua contribuiu para liquidar as bases populares de onde sairia a sua sustentação militar. Isso quer dizer: só seria viável uma defesa revolucionária, mas o governo de João Goulart não era revolucionário. (*id. ibid.*, p. 38-39)

Sem força, até mesmo internamente, o governo de Jango não pôde resistir ao golpe militar patrocinado pelas elites, por governadores como Carlos Lacerda (do Estado da Guanabara, atual município do Rio de Janeiro) e pelo capital estrangeiro. No dia 31 de março de 1964, tropas do Exército partem de Juiz de Fora (MG) em direção a Brasília.

O governo federal pouco fez: errou na tática defensiva ou foi incapaz de reagir. O golpe desabou rapidamente sobre a nação. O famoso “dispositivo militar” do general Assis Brasil mostrou-se tão inoperante que muitos acreditam ele nunca existiu de fato.
(...) Em resumo: a defesa foi tão precária que não considerou sequer os avisos de que o golpe tinha data.
(...) Digno e “duro” ou medroso e “mole”, o fato é que o governo caiu. (*id. ibid.*, p. 69-70)

brasileiro: tempo de Guerra Fria e os países comunistas, liderados pela ex-União Soviética, não deveriam, no pensamento do governo norte-americano, ter aceitação em territórios próximos aos Estados Unidos, o que poderia representar uma ameaça política e bélica.

Com o golpe, João Goulart asila-se no Uruguai e os militares preparam um novo governo. A influência americana mais uma vez mostra-se evidente quando, três dias após o golpe, “os Estados Unidos reconhecem o ‘novo governo’, antes mesmo de ele se formar” (CHIAVENATO, 2004, p. 72).

Passou-se a entender a realidade brasileira como se existisse uma “guerra revolucionária”, o que intensificou a aplicação da Doutrina de Segurança Nacional. O resultado foi uma repressão jamais vista, em um estado policial que se utilizou de torturas, ignorou os direitos humanos e quebrou totalmente as noções do direito constitucional, criando a sua própria e espúria “legalidade” por meio de “atos institucionais”. (*id. ibid.*, p. 93)

A partir da tomada do poder pelos militares, o que era para ser uma medida de segurança nacional contra o “perigo vermelho” (denominação à “ameaça comunista”), passa a representar um cerco contra a liberdade de expressão e dos direitos políticos da população. Desde o primeiro mês no poder, os militares passam a promulgar Atos Institucionais, que avalizam as medidas autoritárias adotadas em prol do controle do poder no Estado.

Os militares logo trataram de desprezar políticos, instituições, assinalando a existência de um regime ditatorial e subsequentemente uma verdadeira repressão, sufocando a liberdade da população. Para Chiavenato, uma característica peculiar na condução da ditadura implantada no Brasil, se comparada a regimes ditatoriais em outros países, foi o verdadeiro desprezo pelo povo⁸. A ditadura militar no Brasil fez amplo uso da brutalidade, havendo total ausência de autocrítica, como exemplifica Chiavenato: “*seus*

⁸ Chiavenato exemplifica citando que: “Mussolini queria ‘conduzir’ o povo porque o julgava vítima, incapaz de defender-se das elites. O fascismo italiano, como o português do ditador António de Oliveira Salazar, menosprezava a competência política do povo e o intimidava, mas não o desprezava. (...) Se quisermos um exemplo mais próximo no tempo e no espaço, podemos lembrar a ditadura do general Alfredo Stroessner, no Paraguai. Uma ditadura brutal quem, no entanto, ‘acarinha’ o povo: falava literalmente a sua língua (o guarani) e o oprimia afagando, para mantê-lo como aliado contra a pequena oposição que enfrentava” (CHIAVENATO, 2004, p. 104).

burocratas olhavam a nação de cima, sentindo-se super-homens sobre uma legião de pretos, baianos, paraibas, banguelas, etc.” (CHIAVENATO, 2004, p. 103).

Logo foi chegado o momento no qual a própria elite passa a se assustar com as medidas adotadas. Acentuava-se cada vez mais a concentração de poder nas mãos dos militares, afastando a sociedade dos mecanismos políticos. As classes culturais começam a reprovar as violentas medidas de censura.

O cenário brasileiro a partir de 1964 indicava este desprezo pelo povo e cerceamento dos direitos básicos, como a liberdade de expressão. Mas a produção artístico-cultural não podia parar, como de fato não parou, ainda mais quando levamos em conta que a década de 1960 é historicamente associada a um dinamismo cultural (PERRONE, 2008, 43-62).

2.7. Música de protesto e Jovem Guarda

Em depoimento publicado no livro *1968: eles só queriam mudar o mundo*, de Regina Zappa e Ernesto Soto (2008), Chico Buarque relata os primeiros anos da ditadura, afirmando que a classe artística começou a se opor ao regime militar desde o dia do golpe, em 1964. Nas suas palavras, até o ano de 1968, existia uma agitação política e certa liberdade para artistas: “lembro que os espetáculos em cartaz eram bastante fortes. Não se sentia o tacho da censura. Não havia a censura institucionalizada, a censura prévia. Esta se estabeleceu com o AI-5” (BUARQUE *apud* ZAPPA & SOTO, 2008, p. 24).

No período que vai de 1963/64 até 1967, destacamos na canção brasileira o surgimento de novos artistas que seguem no rastro da Bossa Nova e o advento da Jovem Guarda.

Como já havíamos citado anteriormente, depois de 1962 os principais nomes da Bossa Nova (João Gilberto e Tom Jobim) mudaram-se para os Estados Unidos, dando sequência às suas carreiras afastados do “olho do furacão” que se desenhava no território brasileiro. Muitos dos nomes da Bossa Nova que ficaram em terras tupiniquins, como Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, por exemplo, continuaram fazendo seus trabalhos, mas com uma menor preocupação na elaboração melódica e harmônica. Com a situação política do Brasil cada vez agravando-se mais, estes, dentre outros artistas, sentiram a necessidade de rebater os graves acontecimentos através da canção.

Uma das mudanças estéticas propostas era buscar se distanciar cada vez mais do *jazz* (com seus ornamentos instrumentais e harmonias bastante sofisticadas), para se aproximar cada vez mais do tradicional samba de morro, com harmonias mais simples, dentre outras mudanças. A alteração mais significativa estava nos temas das letras, pois estavam cansados de cantar “o barquinho”, “a praia” e outras maravilhas da zona sul carioca, enquanto viam a classe pobre sofrer cada vez mais com as políticas adotadas nos governos que se sucediam.

Importante destacar que, naquele momento, intelectuais de esquerda em parceria com a UNE (União Nacional dos Estudantes), haviam criado o CPC (Centro Popular de Cultura). A proposta do Centro era criar uma arte popular e revolucionária, fazendo com que seus membros “optassem por ser povo”, elaborando criações artísticas (dentre elas, música popular, obviamente) que “falassem a língua do povo”. Aconteceram vários espetáculos e obras com esse intuito. Um dos primeiros trabalhos com esta clara intenção foi a antologia *Violão de rua*, lançada em três volumes, entre os anos de 1962 e 1963.

As intenções sócio-políticas da poesia de *Violão de rua* estão evidentes no subtítulo do primeiro volume: *Poemas para a liberdade*. A identificação com o sofrimento e a luta dos camponeses é um tema

principal. A solidariedade artística com as massas é proposta pelo uso de formas da poesia popular e da auto-caracterização de poemas como canções de denúncia pública: “Poema para ser cantado” de Paulo Mendes Campos, “Canto angustiado aos plantadores de cana” de J.J. Paes Loureiro, ou “Canção do guerrilheiro torturado” de Ruy Barata. A voz narrativa de muitos dos poemas é a do violeiro ou cantador nordestino, que denuncia a exploração e os vícios governamentais. (PERRONE, 2008, p. 55)

Charles A. Perrone comenta que, apesar de existência de algumas variações estilísticas nos poemas — como o uso de verso livre nuns casos, ausência de rimas em outros e uma pequena inserção experimental, como pontos de fragmentação —, a série *Violões de rua* é pautada pela obviedade e pela busca do efeito moral e social. O tom didático se sobressai, na tentativa de “falar a linguagem do povo e para o povo”.

Heloísa Buarque de Hollanda resume em um parágrafo que o resultado estético obtido em tais trabalhos acaba não correspondendo às ideias de um projeto de “arte popular revolucionária”:

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a “sintaxe das massas” significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética — seu único engajamento possível⁹ —, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática. (HOLLANDA, 1980, p. 26)

Na área da canção popular, enquanto proposta de engajamento, destacamos a realização do show Opinião, “primeiro espetáculo de resistência à ditadura e um marco no teatro musical brasileiro” (SEVERIANO, 2008, p. 407). Tendo à frente a cantora Nara Leão — que participara ativamente do surgimento da Bossa Nova na década de 1950,

⁹ Para Ezra Pound: “Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência *como escritores*. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias (...). Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. (...) Não importa se o bom escritor quer ser útil ou se o mau escritor quer fazer mal” (POUND, 1995, p. 36, grifo do autor).

quando muitas reuniões de músicos e compositores ocorriam no seu apartamento, na zona sul carioca —, contou ainda com a participação do sambista suburbano Zé Ketí e com o maranhense João do Vale.

O espetáculo, que estreou em dezembro de 1964, no Rio de Janeiro, contou com grande apoio da classe estudantil, atuando lado a lado com o teatro e o cinema politizados. A canção acabava valendo-se da sua oralidade de base para “falar” dos problemas que ocorriam no país. Além do show Opinião — que chegou a contar com a presença de Maria Bethânia em substituição a Nara Leão — importantes nomes da música de protesto foram Edu Lobo, Sidney Miller e Geraldo Vandré. Segundo Luiz Tatit: “a música especificamente de protesto compunha com outras do mesmo estilo, mas menos direcionadas do ponto de vista ideológico, o gênero que passou a ser chamado de MPB” (TATIT, 2004, p. 52-53).

A partir de 1965, a canção brasileira ganha um grande espaço no meio de comunicação que ficava cada vez mais popular na época: a televisão¹⁰. A TV Record, em especial, possuía na sua grade programas com o comando de diversos intérpretes, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Elizeth Cardoso, Agnaldo Rayol, entre outros. Afirma Luiz Tatit: “a Record era a casa da Tia Ciata da era televisiva” (*id. ibid.*, p. 54), tamanha a variedade de cantores que ganhavam espaço na telinha.

O movimento estudantil estava representado na telinha através da música de protesto entoada por boa parte da MPB. Mas outra frente da canção brasileira ganhava cada vez mais espaço e embalava a juventude: o Iê-Iê-Iê. De imediato, os integrantes do movimento foram taxados de alienados, por estarem “despidos de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em suas

¹⁰ Segundo Jairo Severiano, nunca a música brasileira teve tanta interação com a televisão como no período entre 1965 e 1972 (SEVERIANO, 2008, p. 346-360).

guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do rock, a música para dançar” (TATIT, 2004, p. 53). Na TV Record era visível a separação e “estimulava este tipo de embate, ao contrapor nacionalismo versus entreguismo no plano musical” (NAPOLITANO, 2003, p. 129). Afinal, naquela emissora, os cantores e compositores do Iê-Iê-Iê também ganharam um espaço: o programa Jovem Guarda, liderado por Roberto Carlos. O nome do programa acabou também por denominar o movimento.

A Jovem Guarda era uma expressão que seguia na esteira do sucesso do *rock* internacional, principalmente da primeira fase dos Beatles. Inclusive, muitas das canções do grupo inglês receberam versões em português, que se misturavam às músicas de compositores como Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Como resumo da representação da Jovem Guarda, valemo-nos da citação de Luiz Tatit:

A Jovem Guarda personificava a primeira explosão de marketing rigorosamente planejado e com alvo definido: a juventude pré-universitária e os aficionados do rock-Beatles (bem mais que o rock-Rolling Stones), da fase inicial, evidentemente. A esta altura, a MPB tinha menos da Bossa Nova, da qual originara, do que a Jovem Guarda. A leveza dos temas criados pela turma de Roberto Carlos, bem como seu modo de cantar, lembravam um pouco a dicção de João Gilberto (a primeira gravação do “rei da juventude”, “João e Maria”, era pura imitação do autor de “Bim Bom”), enquanto as inflexões regionais do protesto, além de carregarem nos temas engajados, deixavam transparecer recursos de uma oratória distante da fala cotidiana sobre uma harmonia tão simplificada quanto a dos guitarristas. (TATIT, 2004, p. 54)¹¹

Em meio a esse embate MPB *versus* Jovem Guarda, apareceram os festivais da canção, realizados pelas emissoras de TV. Além dos nomes da música facilmente encontráveis na tela da TV Record, os festivais acabaram por revelar novos talentos. Através destes eventos que o grande público conheceu Chico Buarque, Paulinho da Viola,

¹¹ Em artigo de 1966, Augusto de Campos já citava a aproximação do estilo interpretativo de Erasmo Carlos e Roberto Carlos com João Gilberto (CAMPOS, 2005, p. 62). Júlio Medaglia também corrobora com o ponto de vista, valendo-se de termos parecidos: “Por incrível que pareça, as interpretações de Roberto Carlos possuíam um despojamento muito maior e se aproximavam muito mais de João Gilberto que as daqueles que se diziam sucessores do bossa-novismo” (MEDAGLIA, 2003, p. 181).

Milton Nascimento, Tom Zé, dentre outros tantos que se consolidaram na história da canção brasileira.

Os festivais televisivos ilustravam bem o clima de tensão vivido pelo Brasil, ao exibir uma disputa artística que enveredava obrigatoriamente pelas questões político-sociais. Muitas vezes a platéia tomava partido (literalmente) por uma canção, de acordo com a posição ideológica revelada em sua letra. Vale lembrar que após o golpe de 1964, a cada ano que se passava, a repressão promovida pelos militares aumentava:

O engajamento da música de protesto contava com o respaldo da intensa luta dos estudantes, cuja organização, ainda livre de intervenção das autoridades (que já havia paralisado os sindicatos de classes), desencadearia quase todas as formas de contestação que tomaram conta do país, principalmente em 1968. (TATIT, 2004, p. 55)

Foi justamente em um festival da canção que os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram a nova estética tropicalista. Susto! O Tropicalismo chegou provocando uma verdadeira explosão, revolucionando a então recém denominada Música Popular Brasileira.

2.8. Tropicalismo¹²

Se no início deste capítulo citamos Caetano Veloso falando sobre a retomada da “linha evolutiva da música popular brasileira”, podemos dizer que a sua liderança — junto a Gilberto Gil — no movimento tropicalista, acabou representando a concretização artística

¹² Este tópico restringe-se a uma explanação sobre o aparecimento do Tropicalismo e um resumo do conjunto de ideias sob o qual ele estava pautado. As discussões acerca de algumas canções tropicalistas estarão presentes no terceiro e último capítulo deste trabalho.

de tal investida. O Tropicalismo significou uma inovação na canção e nas artes brasileiras¹³.

A proposta do movimento passava pela quebra de maniqueísmos existentes até então, como o exemplo já citado, no qual de um lado ficava a turma da MPB e do outro a Jovem Guarda¹⁴. Os tropicalistas chegaram assustando, juntando tudo num só caldeirão.

Neste tópico, citaremos alguns textos que voltam-se para a investigação da estética tropicalista. Enfatizamos, porém, que não investiremos numa análise mais verticalizada dos aspectos que foram apresentados naquelas canções lançadas nos anos de 1967 e 1968, justamente por existir uma extensa bibliografia sobre o assunto — afinal, não são poucos os trabalhos que abordam o Tropicalismo, tamanha a representatividade do movimento na história da canção brasileira. Interessa-nos neste espaço destacar elementos que ressaltem a importância do Tropicalismo para a mudança de rumo da música popular, o que culminou, inclusive, na diversidade de dicções que caracterizou a canção dos anos 1970, período do qual se originam as primeiras gravações do cantor e compositor Sérgio Sampaio, que é a principal matéria do nosso trabalho — mais especificamente seu primeiro disco, *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de 1973.

A princípio, podemos sintetizar a performance tropicalista como a retomada da linha evolutiva indicada pela Bossa Nova, mas com uma mistura de informações da modernidade daqueles idos de 1967. A primeira aparição ocorrera no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em outubro daquele ano, através das apresentações de Caetano Veloso, com “Alegria, alegria”, e Gilberto Gil, com “Domingo no parque”.

¹³ Para não perder de vista o objeto desta pesquisa, abordaremos exclusivamente o aspecto cancional do movimento tropicalista.

¹⁴ Vale registrar que, naturalmente, a canção brasileira não se restringia à MPB e à Jovem Guarda. Os ritmos regionais e a canção de caráter predominantemente passional sempre tiveram grande público e difusão no rádio, por exemplo.

Era algo totalmente diferente do que se via (e ouvia) até então e, conseqüentemente, assustou (HOLLANDA, 1980, p. 53-87). Não era comum na época verem-se tantos cabelos longos, roupas coloridas e fuga do padrão de “bom comportamento” em cima do palco; afinal de contas, Carmen Miranda já havia falecido e os tempos eram de crítica social ou de “rockzinho alegre”. Ou uma coisa ou outra; nada além. Mas Caetano e Gil disseram “não” ao maniqueísmo. Mostraram que queriam “tudo ao mesmo tempo agora”. A guitarra elétrica se juntou ao berimbau; a poesia refinada abordou temas cafonas; a orquestra perdeu-se em meio a um festival de cores no palco. Nos discos, um sambacção podia vir seguido de uma música *pop*, de uma marchinha, de um frevo ou de um *rock*. E essa característica chegou à música brasileira para ficar — assunto que retomaremos no próximo capítulo.

Augusto de Campos, como já mencionamos no primeiro capítulo, foi um dos críticos que de imediato detectou as qualidades daquela música apresentada pelos jovens baianos. Não custa ressaltar que apareceram muitos preconceituosos e aqueles que não entenderam a proposta de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já Augusto de Campos não ficou em cima do muro e partiu em defesa da estética tropicalista que, segundo ele, representava um passo à frente na música brasileira:

Pois “Alegria alegria” e “Domingo no parque” são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa no âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras. (CAMPOS, 2005, p. 143-144)

Em sucessivos artigos assinados pelo crítico e poeta concreto, nos anos de 1967 e 1968, tem-se uma análise da nova estética apresentada pelo movimento que, além de Caetano e Gil, contava com uma turma formada por Tom Zé, Gal Costa, Capinan,

Torquato Neto, Rogério Duprat, Os Mutantes, Nara Leão¹⁵, entre outros. Como a ruptura tinha várias frentes, não apenas na música, a instalação *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, acabou dando nome àquela revolução artística.

Augusto de Campos não hesitou em aproximar “Alegria, alegria” de “Desafinado”, o que não deixava de ser uma posição firme e até mesmo arriscada, já que a BN estava consolidada na história da música brasileira, enquanto Caetano Veloso era “apenas” um jovem compositor — que já havia sido taxado de “entreguista” por uma ala da crítica, que o acusava de render-se às guitarras e ao domínio capitalista estrangeiro. Antenado com o que de fato ocorria artisticamente na época — elogiando a música dos Beatles, por exemplo —, Augusto de Campos afirmava:

Caetano Veloso e Gilberto Gil (...), se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular brasileira ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas.

(...) Representam duas faces complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da Bossa Nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação. (CAMPOS, 2005, p. 152)

Analisando o fator “deglutição” da arte estrangeira, a citação referenda a busca tropicalista de elementos que estavam impregnados no cenário artístico, principalmente nos Estados Unidos e Europa. O cenário psicodélico de Londres, por exemplo, já havia sido retratado nas telas de cinema, em 1966, através do filme *Blow-up*¹⁶ do diretor italiano

¹⁵ A cantora Nara Leão participou ativamente da formação da Bossa Nova, chegando a receber a alcunha de “Musa da Bossa Nova”. Depois esteve ativamente na montagem e encenação do *Show Opinião* e em 1968 gravou um disco que ficou conhecido como “o disco tropicalista de Nara”.

¹⁶ Traduzido no Brasil como *Depois daquele beijo*.

Michelangelo Antonioni. A Inglaterra há alguns anos já revelara ao mundo o som revolucionário dos Beatles e dos Rolling Stones — grupos de *rock* que eram (e até hoje são) conhecidos em todo planeta. E na esteira de toda aquela (r)evolução cultural, a moda, a arte, comportamento e meios de comunicação transformavam-se a passos largos, influenciando bastante os jovens. Tudo isso teve grande impulso nos anos 1960 e se consolidou na década seguinte.

Antonioni procurou integrar aquele panorama a *Blow-up*, registrando uma espécie de “hedonismo multicolorido” existente em Londres (HARRIS, 2006, p. 29). O festival de cores vibrantes presentes no trabalho de Thomas (principal personagem do filme — fotógrafo profissional de moda e fotógrafo artístico nas horas vagas), contrastava com o lado pobre da metrópole, que também foi registrado no filme, intercalando-se com protestos políticos, crescimento do mercado imobiliário londrino e aumento do consumo de drogas entre os jovens. Afirma John Harris sobre aquele cenário cultural:

Por volta de 1966, uma pequena multidão de londrinos com muita identidade entre si começava a se unir no que ficaria conhecido como *underground*. Formavam uma rede de pessoas jovens e criativas, sintonizadas numa variedade de acontecimentos e alternativas culturais: a emocionante possibilidade, corporificada pelo inédito e sucesso dos grupos de rock ingleses, liderados pelos Beatles e Rolling Stones; a florescente cultura das drogas; o questionamento de determinadas imposições sociais que logo levaria à legalização do aborto e do homossexualismo; e uma situação econômica que fazia crescer as oportunidades de emprego. (*id. ibid.*, p. 28-29)

O diretor italiano estava sintonizado com o que se passava naquele momento e mergulhou numa estética que apreciava a efervescência cultural de Londres. Poderia-se imaginar que o filme antecipava um tempo que estava por vir, mas, como nos alerta Lúcia Santaella, num caso como este o “artista criador” está nada mais que de mãos dadas com a contemporaneidade:

O criador não é aquele que está cem anos à frente. Está, isto sim, em intensidade no seu aqui e agora. (...) O raro poder do artista, antena da raça, que comumente chamamos de profético, é o de estar tão intensamente no seu presente que pré-sente no presente seu devir. E mais que isso: traduz esse inteligir-pré-sentir em forma. Esse o desajuste do criador, que aliás não é dele, mas de seus contemporâneos. (SANTAELLA, 1996, p. 221-222)

Também no meio de todo esse processo estava o advento da *pop art*, que configurava uma maneira de viver. Foi um movimento estético americano que surgiu no início dos anos 1960 e chegou anos depois a outros países, embora em canto algum encontrasse intensidade paralela com seu país de origem (SANTAELLA, 2007, p. 38). As linguagens daquela época aproximavam-se, convergindo cada vez mais, num compasso que até certo ponto anunciava o comportamento dos jovens:

A arte se envolveu com a cultura e foi criando uma iconografia e uma estética com a publicidade, o quadrinho, o mundo da televisão e do cinema e os objetos da vida cotidiana, rompendo as barreiras entre a arte considerada elitista e a popular. (...) Pela primeira vez, a arte tornava-se um atrativo para as pessoas, coisa que levou muitos a fazerem uma leitura superficial da *pop art*, mas o fenômeno era tão surpreendente e incisivo que, apesar das críticas, logo começaram a existir galerias e colecionadores dessa arte. (RODRÍGUEZ, M. P., 2007, p. 15)

Assim resumiria Décio Pignatari: “a *pop art* não é senão metalinguagem da arte popular criada pelos meios de comunicação de massas” (PIGNATARI, 2002, p. 85).

Falando de Tropicalismo, não é nenhum absurdo relacionar o contexto psicodélico londrino e da *pop art*, supracitados, com a seguinte apreciação de Celso Favaretto:

A marchinha *pop* “Alegria, alegria” denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. (...) Através de prodecimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade (*sic*) vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo. (FAVARETTO, 2000, p. 20)

Mas em se tratando de antropofagia na canção, não eram apenas os elementos “universais” e “modernos” que estavam em pauta no Tropicalismo. Faziam parte da mistura: a música cafona, a tradicional música popular brasileira, os ritmos nordestinos, o samba de raiz, etc. A base rítmica da supracitada “Alegria, alegria”, por exemplo, é de uma tradicional marchinha, mas com o acompanhamento do grupo de *rock* argentino Beat Boys. Eis um retrato da mistura e proposta tropicalista. Era isto, mas não apenas isto. A figura de João Gilberto volta e meia retornava à tona, como agente de grande influência para o legado tropicalista. Nas palavras de Caetano Veloso¹⁷:

Mas eu mantive minha hierarquia: João era a informação principal, a primeira referência — além de ser a fonte central de fruição estética. De fato, quando chegou para mim a hora de Guimarães Rosa ou de Proust, a hora de Godard, a hora de Eisenstein, de Stendhal, de Lorca ou de Joyce e de Webern e Bach e Mondrian e Velásquez e Lygia Clark — mas também a hora de Warhol e da revisão de Hitchcock, a hora de Dylan, de Lennon e de Jagger —, foi sempre aos valores estéticos que extraí de minha paixão por João Gilberto que me reporte para construir uma perspectiva. (VELOSO, 1997, p. 69-70)

O constante retorno à importância de João Gilberto corrobora com a tese de Luiz Tatit, quando este afirma que o “baiano bossa-nova”, juntamente com Tom Jobim, foi quem colocou a canção brasileira nos trilhos, fazendo uma triagem, apresentando uma canção absoluta, sem excessos, controlando harmonia, ritmo e volume de som, buscando enfatizar a compatibilidade entre melodia e letra. E o Tropicalismo buscou retomar este gesto, promovendo a mistura de gêneros e de variadas tendências que em algum momento acabam se cruzando na história cultural do país (TATIT, 2004, p. 177-226). Creio que este seja o eixo central do nosso interesse em discutir esta “linha evolutiva” — destacando BN e Tropicalismo — até chegarmos à análise de um disco pós-tropicalista na década de 1970.

¹⁷ Além da importância em si de Caetano Veloso para o Tropicalismo, no próximo capítulo ficará mais fácil compreender o porquê de nosso maior enfoque sobre sua obra quando falamos do movimento tropicalista.

Concluindo a respeito deste assunto, Antonio Cicero defende que a “linha evolutiva” da música brasileira encontra grande evolução técnica do período que vai da origem do samba até seu auge na Bossa Nova — estágio máximo do aprimoramento técnico desta linha —, mas que da Bossa Nova para o Tropicalismo o que se verifica é acima de tudo uma elucidação conceitual, o que garantiu um novo passo à frente na história da canção brasileira (CICERO, 2003, p. 201-214).

Nas palavras do próprio Caetano Veloso temos, pois, uma apreciação das diferenças e aproximações entre os movimentos:

Eu tinha consciência de que estávamos sendo mais fiéis à Bossa Nova fazendo algo que lhe era oposto. De fato, nas gravações tropicalistas podem-se encontrar elementos da Bossa Nova dispostos entre outros de natureza diferente, mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese ou mesmo um desenvolvimento da síntese extraordinariamente bem-sucedida que a Bossa Nova tinha sido. (VELOSO, 1997, p. 168)

Na sequência cronológica dos fatos que envolveram o desenvolvimento do movimento tropicalista, praticamente citamos apenas a sua explosão, no III Festival da Record, em 1967. E encerramos esta narrativa lembrando que a grande vencedora do Festival foi “Ponteio”, de Edu Lobo, enquanto “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” ficaram com a segunda e a quarta colocação, respectivamente. Mas o grande intuito dos tropicalistas foi cumprido: divulgar a nova estética que emergia na canção brasileira.

O Tropicalismo viveu seu auge e também seu encerramento (enquanto movimento) já no ano seguinte, em 1968. Foram lançados num período de menos de um ano os discos de Tom Zé, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis*, que reunia todos estes intérpretes e mais uma turma de maestros e poetas, que incluía Capinan, Rogério Duprat e Torquato Neto, entre outros. Todos estes discos voltarão a ser mencionados no próximo capítulo de nosso trabalho.

CAPÍTULO 3

Sérgio Sampaio e Eu quero é botar meu bloco na rua

3.1. Anos 1970: variedade de dicções

O grande legado tropicalista para a música, feita após sua explosão, foi a demonstração de que a variedade músico-poética não poderia sair da pauta da criação dos artistas. A experimentação, a novidade, a mistura: características facilmente encontráveis num país com tanta miscigenação cultural, como é o Brasil. Curiosamente, foi necessária uma intervenção planejada dos tropicalistas para indicar este rumo para a própria classe artística.

Como já mencionado no final do capítulo anterior, o Tropicalismo, enquanto “arte de guerrilha” cuja missão era preparar um novo terreno para a canção brasileira, teve seu desfecho ainda no ano de 1968: “o Tropicalismo é uma fase crítica que se esgota quando cumpre o seu papel” (CAPINAN & TORQUATO NETO *apud* PIRES, 2004, p. 66). Com os discos tropicalistas de 1968, a abertura do leque das dicções era caminho sem volta.

Em 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos pelos órgãos de repressão. Após a prisão e o confinamento de quatro meses na Bahia, os compositores baianos acabaram negociando com as autoridades o exílio na Europa, já que a repressão sobre as atuações dos artistas era constante, obrigando-os a viver em “contínua vigilância” (MACIEL, 1996, p. 216-217). Gil e Caetano partiram para o exílio em Londres, voltando em definitivo para o Brasil apenas em 1972. Suas obras a essa altura já tinham enorme relevância no cenário artístico brasileiro:

Embora muito jovens, os baianos já haviam deixado uma “escola”. Todos os novos compositores que surgiram depois (e mesmo os novos já surgidos) começaram a ter Caetano e Gil como parâmetro para compor — tanto no Rio como em São Paulo, Porto Alegre ou Guaxupé. (...) Creio

que os dois baianos tinham consciência da importância que passaram a assumir aqui. A forma como romperam as estruturas tradicionais da MPB correspondeu a uma abertura de visão de mundo em que vivíamos. (MACIEL, 1996, p. 216-217)

Luiz Tatit delinea o caminho da canção após o Tropicalismo através de uma sequência que pode ser resumida nestes pontos: 1) uma baixa na produção cancional, em decorrência da repressão e censura promovidas pelo governo militar, chegando ao extremo do exílio de vários artistas; 2) o fim da era dos festivais, simultaneamente com o declínio da TV Record; 3) a canção passou a acompanhar o emergente sucesso das telenovelas, transformando em sucesso a música que virasse tema de algum dos personagens das tramas; 4) aumento da difusão radiofônica e fortalecimento da relação gravadora/mídia; 5) libertação dos gêneros rítmicos pré-definidos (TATIT, 2004, p. 227-229).

O último item é inegavelmente o grande salto dado pelo Tropicalismo, que proporcionou o “gesto da mistura”. Em um recorte de importantes citações de Luiz Tatit sobre o assunto, temos a abertura do gesto cancional explorado por Caetano Veloso e Gilberto Gil:

O projeto implícito (e explícito) do Tropicalismo, aquele que redesenhava o modelo da “canção de rádio” das décadas subsequentes, fundava aquilo que viemos a reconhecer depois como música *pop* nacional. (...)

Assim, não contando com um termo mais genuíno (e talvez pelo próprio desgaste do conceito de genuinidade na cultura brasileira após a efervescência dos anos 1960), arriscamos a adotar o termo *pop* para caracterizar essa canção pós-tropicalista que toma conta das rádios a partir dos anos 1970 e que se descaracteriza como gênero. (...)

É através da canção *pop* que os autores e intérpretes passam então a exercitar suas habilidades temáticas, passionais e figurativas, pouco importando a procedência das formas utilizadas, o que abre o nosso horizonte sonoro para o acolhimento do rock — de Rita Lee e Raul Seixas ao rock nacional dos 80 — como música perfeitamente brasileira. (TATIT, 2004, p. 214)

Esta música *pop* referenciada confunde-se com a própria MPB pós-tropicalista, já que “a elucidação conceitual efetuada pelo Tropicalismo mostra que a MPB não tem limites preestabelecidos, pois não tem essência” (CICERO, 2003, p. 213). O leque das dicções propôs quebrar as fronteiras de gêneros musicais. A variedade musical dos anos 70 é um claro exemplo: vingaria naquela década “a música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas” (TATIT, 2004, p. 227). O grande e talvez único compromisso do cancionista era encontrar a melodia ideal para cada letra, e vice-versa, aprimorando sua dicção.

Em 1971 e 1972, os festivais televisivos deram seus últimos suspiros na telinha da Rede Globo. Mesmo sem o apelo e expectativa da década anterior, foi possível revelar nomes que depois ganhariam espaço de destaque no mercado musical dos anos 1970. Falamos de Walter Franco, Raul Seixas, Fagner, Zé Ramalho, Belchior, Alceu Valença, Sérgio Sampaio, etc. Ana Maria Bahiana chama atenção para o fato de que, desta leva, apenas Walter Franco (paulista) e Sérgio Sampaio (capixaba) são do eixo Rio-São Paulo, que até então movera o cenário da música brasileira¹⁸. Somado a estes, cita as mulheres compositoras que ganharam maior espaço a partir da década de 1970, quando destacaram-se Rita Lee (ex-Mutantes), Joyce, Sueli Costa, Catia de França, Leci Brandão, Angela RoRo e Marina Lima (as duas últimas já no final da década). Bahiana menciona esta turma, dos homens e das mulheres, como a linha de frente do prosseguimento da linha evolutiva (BAHIANA, 2005, p. 41-52).

Charles A. Perrone, em seu *Letras e letras da MPB*, reserva um capítulo à análise de parte desta produção dos anos 1970. Intitulado “Variedades da experiência músico-poética nos anos 70”, o tópico lança mão de muitas das canções de Walter Franco, Gilberto Gil, Belchior, Fagner, etc. (PERRONE, 2008, p. 185-224).

¹⁸ Contudo, fazemos a ressalva que um dos principais nomes da Bossa Nova (João Gilberto) e os líderes do Tropicalismo (Caetano Veloso e Gilberto Gil) são baianos.

Não entraremos em detalhes sobre as dicções destes cancionistas. A partir deste ponto, nossa abordagem acerca do Tropicalismo e da música da década de 1970 (ou pós-tropicalista), partirá primordialmente da análise de canções do disco *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de 1973, do cantor e compositor capixaba Sérgio Sampaio.

3.2. Sérgio Sampaio: vida e obra¹⁹

Nascido a 13 de abril de 1947, em Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, Sérgio Moraes Sampaio era o primeiro filho do humilde casal Raul Gonçalves Sampaio, maestro de banda de música e fabricante de tamanco, e Maria de Lourdes Moraes, professora primária. A infância e a adolescência de Sérgio não foram fáceis, não só por causa das dificuldades financeiras da família, mas principalmente devido à postura severa e, por vezes, violenta do chefe da família, extremamente conservador na educação de seus filhos. Chegou a desenvolver um crescente rancor pelo pai o que, segundo pessoas do seu convívio próximo afirmariam, se tornaria uma aversão generalizada a todo tipo de hierarquia e disciplina forçada. Rodrigo Moreira afirma que a fama de “temperamental”, “impulsivo” e “explosivo” que Sampaio colheu na vida adulta tinha origem nesta criação familiar violenta e repressora (MOREIRA, 2000, p. 17).

Assim como todos os artistas de sua geração, Sérgio Sampaio recebeu muitas informações musicais via rádio, que era o meio de comunicação de massa na época (final da década de 1950 e primeiros anos da década de 1960) e que levava aos lares do país a música popular através das vozes de Francisco Alves, Orlando Silva, Lamartine Babo, Noel Rosa, Ari Barroso, e outros nomes — além de tangos, boleros, música popular norte-

¹⁹ Como referência para o feitiço deste tópico utilizamos o livro *Eu quero é botar meu bloco na rua: a biografia de Sérgio Sampaio*, de Rodrigo Moreira (2000), uma das únicas publicações que tratam exclusivamente da vida e obra do capixaba.

americana, italiana, programas de auditório e transmissões esportivas. Ainda na adolescência, inclusive, Sérgio acabou tornando-se locutor de rádio. O pai, no entanto, sempre o advertia: “isso é profissão de boêmio, não dá futuro”. Nessa época, bastante avesso a qualquer tipo de aprendizado formal, contou apenas com a ajuda de amigos para aprender os primeiros acordes no violão.

Passou por algumas rádios de Cachoeiro de Itapemirim, até que resolveu partir em 1967 para o Rio de Janeiro, num período de plena efervescência política e artística. Era a época da ditadura militar, com o movimento estudantil atuante, música de protesto, Jovem Guarda, surgimento do Tropicalismo, etc. No Rio, habitualmente o jovem capixaba assistia às passeatas de estudantes, que muitas vezes acabavam com forte intervenção policial. Em março de 1968, um episódio deste tipo entraria para a história da resistência contra a ditadura (VENTURA, 2008, p. 93-120) e marcaria bastante a vida de Sérgio Sampaio: o assassinato do estudante Edson Luís, morto pela PM no restaurante Calabouço, que atendia estudantes secundaristas carentes:

Enquanto (...) jantavam, alguns estudantes debatiam a organização de uma passeata, que deveria se realizar no dia seguinte, em protesto contra as precárias condições de higiene e mau funcionamento do restaurante. De repente, viaturas policiais cercaram o local e soldados do Batalhão Motorizado da Polícia Militar invadiram o lugar, distribuindo indiscriminadamente cacetadas e tiros. (...)

Segundo o relato de dezenas de testemunhas, o comandante da tropa de choque, tenente Alcindo Costa, sacou sua pistola 45 e fez diversos disparos. Um deles atingiu o peito do estudante Edson Luís de Lima Souto. (...)

O assassinato de Edson Luís indignou o país e marcou o início de um período de enorme agitação e crescente violência que iria se estender por todo o ano. (ZAPPA & SOTO, 2008, p. 71-73)

Ao lembrar-se do fato, mais de dez anos depois, Sampaio proferira: “naquele dia, senti um ódio insanável” (MOREIRA, 2000, p. 24).

Os primeiros e difíceis anos de Sérgio Sampaio no Rio foram vividos entre o rádio e as dormidas em pensões que alugavam camas para o pernoite. Trabalhou em algumas rádios, sempre enfrentando problemas, pois nunca recusava um convite, a qualquer hora do dia ou da noite, para um programa envolvendo música ou bebida. Em pouco tempo, era “locutor de dia e cantor de botequim à noite”. A música parecia chamar para si, cada vez mais, o locutor insatisfeito. As inúmeras demissões das rádios indicavam que essa mudança seria iminente, numa época bastante difícil: foi despejado de um quarto em que morava, chegou a passar fome e dormir em praças, na cidade maravilhosa.

Um episódio em 1971 foi fundamental para que Sérgio Sampaio entrasse de vez no mundo da música profissional: conhecer o então produtor Raul Seixas (conhecido na época como Raulzito), que tinha, entre outras funções na gravadora CBS, a missão de procurar novos talentos para compor o quadro de contratados da empresa. Numa dessas ocasiões, Raul conheceu Sérgio Sampaio e suas composições. A partir dali, surgiu uma grande amizade e formou-se a parceria, que em pouco tempo, forjou a possibilidade de Sérgio Sampaio gravar os primeiros compactos com suas composições.

No primeiro compacto, ainda em 1971 e sob a produção do novo parceiro e amigo, gravou “Coco verde”, de razoável execução nas rádios. Logo apareceu a primeira comparação, dentre tantas outras que o acompanhariam ao longo da carreira: acusaram-no de plagiar o estilo vocal de Milton Nascimento — “inclusive este declarou, na época, ter ouvido a canção no rádio e pensado ser sua” (MOREIRA, 2000, p. 37).

A outra canção era o baião-elétrico “Ana Juan”, parceria com Odibar:

Ana Juan, Ana Juan
 Hija de Pedro y de Maria Juan

Nasceu nos idos setenta
 Sob um sol de quarenta
 Cresceu sedenta de paz e tem mais

Foi olhar pela janela
 Viu um anúncio de um foguete
 Que se dá a prestação, mãe!

Namora o robô da esquina
 É noiva no pensamento
 O velho vestido novo não há

Nunca foi a um cinema
 Não se liga em Ipanema
 Nunca porta documento, mãe!

(Ana João, Ana João
 Filha de Pedro e de Maria João)

Canção na qual predomina a categoria da tematização. A visível influência tropicalista no arranjo e interpretação, rendeu-lhe a comparação com Caetano Veloso. O timbre da guitarra na introdução, por exemplo, dialoga com a guitarra que introduz “Atrás do trio elétrico”, gravada por Caetano dois anos antes. Na letra, merece destaque o festival de imagens (“sol de quarenta”; “cinema”; “Ipanema”; “foguete”, “esquina”, etc.), artifício presente em várias letras tropicalistas. Estas imagens que compõem um poema (ou, no caso, a letra da canção) têm a função de “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual” e são chamadas de *fanopeia* (POUND, 1995, p. 63). Para Pound, poesia significa “condensação de ideias” e, para a linguagem chegar ao grau máximo de significação, os outros dois meios principais, além da *fanopeia*, são *melopeia* (predominância do som e do ritmo) e *logopeia* (construção de ideias e sentidos através das associações entre as palavras) (POUND, 1995, p. 40-63).

Sobre a *fanopeia* presente em “Ana Juan”, e sua relação com outras letras tropicalistas, podemos observar que “esquina”, “sol”, “menina” e “janela”, todas presentes na composição de Sampaio, já estavam na letra de “Divino maravilhoso”, de Caetano Veloso, gravada por Gal Costa em 1968.

Segundo Rodrigo Moreira, naquela época, Seixas e Sampaio idolatravam Caetano Veloso — mas enfatizamos que essa informação mostra um aspecto meramente biográfico e em nada auxilia na nossa análise, já que corroboramos com outra assertiva de Ezra Pound, quando este diz que “o mau crítico se identifica facilmente quando começa por discutir o poeta e não o poema” (POUND, 1995, p. 80).

O projeto mais audacioso da parceria entre Raul Seixas e Sérgio Sampaio, no ano de 1971, resultaria no LP²⁰ *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das dez*. O projeto incluía composições individuais ou frutos da parceria, e nos vocais contaram com a participação de Miriam Batucada e Edy Star (único do quarteto que ainda está vivo). No mesmo caldeirão, o disco juntava a veia roqueira de Raul Seixas (sempre antenado com o rock dos anos 1950 e com o vanguardista americano Frank Zappa) à formação sambista e seresteira de Sérgio Sampaio. O resultado mostrou uma atmosfera circense recheada de letras irônicas²¹ e de muito deboche.

A tal “atmosfera circense” do disco, na verdade, remete ao conceito de carnavalização, elemento que também caracterizara a estrutura das canções do movimento tropicalista (FAVARETTO, 2000, p. 131-136). O gesto da mistura, do qual já falamos — unindo elementos opostos e quebrando discursos pré-estabelecidos —, vem deste procedimento.

Segundo Mikhail Bakhtin, categorias carnavalescas foram transpostas para a literatura e, para a compreensão de tal efeito, faz-se necessário considerar a prática do carnaval à qual se referia o autor:

²⁰ *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das dez* foi lançado em CD apenas na segunda metade da década de 90.

²¹ Segundo relato de Edy Star, o repertório do disco foi definido pela censura federal. Várias canções foram proibidas de entrar no disco, e cada veto novo era motivo de comemoração, contudo, o repertório ficou tão resumido que tiveram que também resgatar composições antigas de Raul e Sérgio (MOREIRA, 2000, p. 45).

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens.

(...) Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (BAKHTIN, 2008b, p. 139-141)

Partindo desta citação sobre a essência carnavalesca que, segundo Bakhtin, encontra-se de diversas formas em todos os tipos de festejos desta espécie, localizamos o interesse pela carnavalização na linguagem das canções tropicalistas, com a quebra de hierarquias e o gesto de misturas. Ambivalências: alegria em harmonia com a melancolia, com a corrosão, resultando numa maneira de dizer convincente.

Feita de ambivalências, ausência de sujeito, integração do grotesco, riso tragicômico, oposição entre espaço aberto e fechado, entre tempo de espera e movimento, mistura de ritmos populares em formas cultas de música, requinte estético de construção de texto e uso de chavões parnasianos. (...) Cafona, a cena tropicalista excita o riso e gera um vazio que provém da corrosão do oficialismo que controla os valores da cultura. (FAVARETTO, 2000, p. 136)

Sob tais aspectos, os tropicalistas utilizam elementos paródicos — no sentido incorporado ao tradicional festejo do carnaval abordado por Bakhtin — que têm opção pela irrisão e pelo escárnio. A paródia, neste contexto, é a “de registro essencialmente cômico, que revira o texto parodiado e nos dá o farsesco, o sexual, o coprológico, (...) a caçoadas com os grandes temas” (SCHNAIDERMAN, 1980, p. 90). É a opção pelo riso ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2008a, p. 10).

Sociedade da grã-ordem vale-se dos mesmos elementos paródicos da concepção bakhtiniana: irrisão, zombaria, melancolia, corrosão, parodiando o ufanismo e a exaltação ao Rio de Janeiro e seu carnaval, além de ironizar o “milagre econômico” lançado pelo governo militar nos “anos de chumbo”.

Riso ambivalente, ironia: como exemplo, podemos citar a tematização do carnaval no baião-rock “Eu vou botar pra ferver”, composta e interpretada por Raul Seixas e Sérgio Sampaio:

— *Ih! rapaz, hoje eu vi meu ídolo da juventude!*
 — *Essas coisas já não me assustam mais, as laranjas continuam verdes...*
 — *Ih! cara, perai, não complica, eu disse que vi meu ídolo da juventude!*
 — *É, amigo, assim os discos voadores nunca irão pousar.*

Eu vou botar pra ferver
 no carnaval que passou

Quero ver o sol fervendo
 no salão entediado
 quero ver as menininhas
 no salão desarrumado
 quero ver gente cantando
 no salão entediado
 muita gente se afirmando
 no salão entediado

Eu vou botar pra ferver
 no carnaval que passou

Quero ver o dia entrando
 no salão do lado errado
 quero ver muitas cadeiras
 no salão desarrumado
 quero ver por quatro noites
 no salão partido-alto
 quero ver você sambando
 no salão entediado

Eu vou botar pra ferver
 no carnaval que passou

A zombaria apresenta-se de cara no diálogo desconexo (em forma de vinheta, sob uma levada de iê-iê-iê), que aproxima e confunde a alienação da juventude com o falso

hermetismo filosófico. O refrão quebra a lógica (seja temporal ou gramatical), ao rimar e contrapor os tempos de “vou” (futuro) com “passou” (passado). As duas estrofes mais extensas revelam a espera pelo tempo de ver “salão entediado”, no qual o ator “que vai botar pra ferver” anseia ser, na verdade, um mero espectador deste mórbido salão (ator e espectador ao mesmo tempo).

Algumas canções de *Sociedade da grã-ordem* chegaram a tocar nas rádios. Choveram críticas negativas ao trabalho. Contudo, Rodrigo Moreira relata que críticas de Torquato Neto e Luis Carlos Maciel elogiaram o trabalho e o bom humor da empreitada. O consagrado empresário dos tropicalistas, Guilherme Araújo, também saiu em defesa do quarteto, ao proferir, anos depois, que *Sociedade da grã ordem* foi o precursor dos Novos Baianos (MOREIRA, 2000, p. 49-50).

Mas a brincadeira pouco durou: gravado sem o consentimento do diretor da gravadora, logo após seu lançamento foi retirado das lojas, sob alegação de que o disco não seguia a linha da CBS (que tinha no topo do seu *casting* artistas do chamado “iê-iê-iê romântico”). Raul Seixas, importante produtor da CBS na época, considerou a sua boa relação com os executivos estremecida. Pouco tempo depois, ele transferiu-se para a gravadora Philips. Após incansável incentivo de Sérgio Sampaio, Raul foi largando o trabalho de produção e finalmente lançando-se como cantor²².

Ainda em 1971, Sérgio Sampaio participaria do Festival Internacional da Canção, da Rede Globo. Apesar de decadente, tratava-se de uma vitrine para novos talentos. Sérgio Sampaio interpretou sua composição “No ano 83”, que ficou entre as vinte da primeira eliminatória.

²² Tempos depois, bastante famoso e com a carreira consolidada, Raul Seixas afirmaria que ele era uma “invenção de Sérgio Sampaio”.

Em 1972, Sampaio voltaria aos estúdios para gravar seu segundo compacto, com a música “Classificados Nº1”, outra mistura de baião com rock, de letra irônica e sarcástica, tematizando o consumismo e a mercantilização de elementos como o saber e a paz. Esta leitura remete, mais uma vez, ao milagre econômico, concomitante à repressão, nos versos *“compre tudo mesmo que de tudo um pouco / siga em frente, olhe à direita, não pergunte, por favor”*, além da “venda da subversão política”, ao assumir-se e vender-se como um dedo duro²³: *“se você quiser comprar a minha briga / trocar segredos pela minha paz”*.

Classificados nº 1

Se você quiser saber se custa menos
Quiser saber quem vale mais
Leia os classificados publicados nos jornais
Ou então, entre na fila

Se você quiser saber se eu estou vivo
Quiser saber quem sabe mais
Leia os classificados publicados nos jornais
Ou então, entre na briga

Compre tudo mesmo que não lhe interesse
feche os olhos, vire a mesa
onde é que eu estava mesmo, meu amor?
compre tudo mesmo que de tudo um pouco
siga em frente, olhe à direita,
não pergunte por favor!

Se você quiser comprar a minha briga
trocar segredos pela minha paz
leia os classificados publicados nos jornais
ou então, entre na minha

Outras composições lançadas em 1972 foram o escrachado samba “Diabo no Corpo”, na voz de Miriam Batucada, e a balada “Não adianta”, toada intimista marcada

²³ Segundo Chiavenato, a política que se valia da Doutrina de Segurança Nacional criou o artigo 89, no qual todos brasileiros eram obrigados a denunciar a presença de um “inimigo interno” (qualquer opositor ao regime militar), em todos setores da sociedade. “Assim, quem não acusasse a presença de um inimigo interno (...), seria ele também um inimigo interno” (CHIAVENATO, 2004, p. 104-105). Desta forma popularizou-se o termo “dedo-duro”.

pela melancolia, desesperança e com uma bela linha melódica. Sérgio Sampaio interpreta de maneira “bastante solta, até escancarada, às vezes”, como definia o músico Ian Guest sobre sua maneira de cantar. Esta “maneira solta”, na verdade, remete à figurativização, com um cantar muito próximo da fala coloquial, com destaque para as entoações. Esta inflexão está presente em “Não adianta”, ao mesmo tempo em que ocorrem inflexões passionais.

Segundo Rodrigo Moreira, o eu lírico desta canção foi inspirado em Raul Seixas, e o próprio Sampaio declararia tempos depois que compôs e cantou “como se estivesse no lugar dele” (MOREIRA, 2000, p. 56). Como este detalhe é irrelevante para nossa análise, interessa-nos perceber na letra o sentimento de distância, de perda da esperança, assegurado pela anáfora, na repetição de “não adianta”:

Não adianta,
 não adianta nada ver a banda
 tocando "A Banda" em frente da varanda
 não adianta o mar
 e nem a sua dor.

Não adianta,
 não adianta o bonde, a esperança,
 e nem voltar um dia a ser criança,
 o sonho acabou
 e o que adiantou?

Não tenho pressa,
 mas tenho um preço
 e todos têm um preço
 e tenho um canto
 um velho endereço
 o resto é com vocês,
 o resto não tem vez.

O que importa,
 é que já não me importa, o que importa,
 é que ninguém bateu em minha porta,
 é que ninguém morreu,
 ninguém morreu por mim.

Não quero nada,
 não deixo nada, que não tenho nada,
 só tenho o que me falta e o que me basta,
 no mais é ficar só,
 eu quero ficar só.

Não adianta,
 não adianta, que não adianta,
 não é preciso, que não é preciso,
 então pra que chorar?
 então pra que chorar?
 quem tá no fogo está pra se queimar,
 então pra que chorar?

A assonância encontrada em vários versos com a repetição da vogal ‘a’, de forma oral ou nasal (“*não adianta nada ver a banda, tocando ‘A Banda’ em frente da varanda”, etc.), consente uma referência aos dois primeiros versos de cada estrofe da letra de “Coração vagabundo”, de Caetano Veloso, lançada em 1967 no disco *Domingo* (no qual o compositor baiano divide os vocais com Gal Costa):*

Meu coração não se cansa
 de ter esperança
 de um dia
 ser tudo o que quer

Meu coração de criança
 não é só a lembrança de
 de um vulto feliz de mulher
 que passou por meu sonho sem dizer adeus
 e fez dos olhos meus um chorar mais sem fim
 meu coração vagabundo
 quer guardar o mundo em mim

“Em ‘Coração vagabundo’ o eu lírico é pura paixão: não vive a transformação ou ação de um fazer narrativo. Puro ser, apenas deseja. Mas como todo apaixonado, deseja em estado de espera” (RIBEIRO NETO, 2001, p. 102). Na composição de Sampaio temos a mesma ausência de fazer narrativo, mas enquanto em “Coração vagabundo” o eu lírico não

se cansa e deseja, em “Não adianta” reflete-se uma visão oposta: escancara uma perda de força, uma desesperança, assegurada pelo verso “*não quero nada*”.

O passado é simbolizado em referências à música da década de 1960: à composição “A Banda”, de Chico Buarque; à imagem do mar nas composições bossanovistas; e à famosa frase de John Lennon quando este anunciou o fim dos Beatles: “o sonho acabou”²⁴ (MOREIRA, 2000, p. 56-57). Em “Não adianta”, Sérgio Sampaio já revela uma das características que permeará boa parte de sua obra: a metalinguagem (no caso, metacanção). Em várias de suas letras, comenta o fazer de uma canção (“*eu juro que tentei compor / uma canção de amor / mas tudo pareceu tão fútil*”, em “Meu pobre blues”, de 1974); a companhia do instrumento musical (violão) (“*foi ela que jogou meu violão de estimação pela janela*”, em “Foi ela”, de 1974); a catarse provocada pelo acorde (“*uma corda de nylon, de aço / que arrebenta quando eu faço dó*”, em “Velho bode”, parceria com Sérgio Natureza, de 1976); a necessidade de cantar (“*mais do que cantar pra o mundo inteiro / eu quero cantar primeiro / só para o seu coração*”, em “Só para o seu coração”, de 1982); as limitações e percalços da vida do compositor popular (“*mas não posso fazer nada, eu sou um compositor popular*”, em “Tem que acontecer, de 1976), etc.

O ano de 1972 reservaria uma reviravolta na vida de Sampaio: ele inscreveria a composição “Eu quero é botar meu bloco na rua” na conturbada²⁵ fase brasileira do Festival Internacional da Canção daquele ano (Rede Globo), o que seria o último da era dos grandes festivais da TV.

²⁴ Também em 1972, no disco *Expresso 2222*, Gilberto Gil gravou uma composição intitulada “O sonho acabou”.

²⁵ O Festival sofreu mudanças no júri; pressão para classificação de algumas canções; vigilância de militares até mesmo dentro dos camarins. Era época do governo Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), período conhecido como “anos de chumbo”, por representar o momento mais duro da repressão (CHIAVENATO, 2004, p. 113-114; VENTURA, 2008, p. 92).

Inspirada na necessidade de extravasar, soltar um grito de liberdade — sufocado que estava pelos tempos difíceis de repressão militar *versus* opositores do regime — surgiu a ideia do refrão que dizia “*eu quero é botar meu bloco na rua!*”. A “canção-desabafo” foi uma das vinte selecionadas para a fase eliminatória do FIC. Um pouco antes das eliminatórias, a direção da Philips-Phonogram ouviu “O bloco” e resolveu contratar Sérgio Sampaio.

Nos dias 16 e 17 de setembro de 1972, realizaram-se as eliminatórias do FIC. Estavam participando grandes nomes e também “promessas” da renovação da música popular brasileira: Fagner, Walter Franco, Hermeto Paschoal, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Raul Seixas, etc. Sérgio Sampaio não chegou a empolgar a audiência com a apresentação de “Eu quero é botar meu bloco na rua”, talvez pelo arranjo intimista de violões, ineficaz perante a barulhenta plateia. Mas depois de sua participação, o compositor foi cumprimentado pela presidente do júri, Nara Leão, que desceu aos bastidores especialmente para conhecê-lo. “O bloco” tornou-se finalista. Em 30 de setembro, Sérgio Sampaio voltaria ao palco, desta vez sacudindo as arquibancadas e dividindo o vocal com milhares de vozes que consagraram a canção definitivamente.

Apesar de não vencer o festival (que premiou “Fio Maravilha”, de Jorge Ben, com Maria Alcina) a música trilhava uma escalada de sucesso. De uma hora para outra, começou um intenso assédio do *show business* ao cantor, que à época não possuía nenhuma estrutura: nem banda, nem empresário. Só a companhia do guitarrista Renato Piau e do amigo Raul Seixas²⁶.

Despontava uma nova rotina, com inúmeros convites para shows, entrevistas, apresentações em rádios e TVs, além de outras atividades decorrentes de sua fama repentina, que muito assustava Sérgio Sampaio. Até aquele momento, era apenas um rapaz

²⁶ Raul Seixas chegou à final do FIC interpretando duas composições: “Eu sou eu, Nicuri é o diabo” e “Let me sing, let me sing”.

do interior morando no Rio de Janeiro precariamente. Da noite para o dia, começou a ganhar muito dinheiro e teve que mudar de vida. Se por um lado foi bom (estava saindo da pobreza), por outro nem tanto: o cantor foi ficando desconfiado, paranóico; a cada elogio que recebia, se questionava sobre o interesse das pessoas por ele.

O compacto de “Eu quero é botar meu bloco na rua” vendeu 500 mil cópias, tornando-se o maior sucesso do país em determinado período. Isso acarretaria, obviamente, maiores responsabilidades e cobranças para o cantor. Em meio a esses novos desafios, a gravadora propôs de imediato a gravação de seu primeiro LP, que levaria o mesmo título do grande sucesso. O disco, sob a produção de Raul Seixas, e tendo na banda de apoio alguns dos melhores músicos de estúdio da época, saiu caprichado, com qualidades técnicas e belas composições (de diversos gêneros, do samba ao rock), no entanto, decepcionou público e imprensa, que esperavam outra música de impacto, como “O bloco”. Essa cobrança incomodava muito o compositor, que respondia dizendo: “Mas Bloco só tem um, meu Deus!”. Tal cobrança o perseguiria durante toda a carreira.

Somando-se ao fato de não produzir outra canção de grande sucesso, Sérgio Sampaio tratou de não colaborar na divulgação do disco: na semana de lançamento simplesmente sumiu, não cumprindo a agenda de apresentações em programas de rádios e TV’s, marcada pela gravadora. Resultado: o disco foi um fracasso de vendas — voltaremos a tratar do disco *Eu quero é botar meu bloco na rua* no próximo tópico, dedicado exclusivamente ao LP de 1973.

Sérgio Sampaio continuava compondo, mas parecia jogar a carreira pela janela. Com uma vida desregrada, em meio ao vício do álcool e drogas mais pesadas, não conseguia se encaixar nas engrenagens do *show business*. Logo, o magérrimo artista ganhou fama de irresponsável, temperamental e auto-destrutivo. Com a mesma rapidez que conheceu o sucesso, foi esquecido pela mídia. Não era bem visto pelos produtores e

diretores de gravadoras, mas continuava a realizar shows em espaços alternativos, como teatros, e conseguiu formar um público fiel que o acompanhava em todas as apresentações.

O compositor capixaba já estava enquadrado como um “maldito” — termo atribuído a qualquer componente do criativo grupo de artistas pós-tropicalistas que possuía “uma aura de louco e contestador, de comportamento extravagante, fora dos padrões” (MOREIRA, 2000, p. 94). Os principais nomes assim alcunhados: Walter Franco, Luiz Melodia, Jorge Mautner, Jards Macalé.

Em 1976, já na gravadora Continental, Sérgio Sampaio lançou seu segundo LP, *Tem que acontecer*. Justificaria tal título afirmando que o texto tinha um duplo sentido: “gozação com a necessidade de êxito, e o acontecer poético, subjetivo” (POSSESSO, 1976, p. 104). Era um disco ritmicamente menos diversificado do que o primeiro, com um repertório predominantemente voltado para o samba.

A crítica especializada recebeu muito bem o trabalho: “o disco faz com que seu autor logo se destaque da população de feras e palhaços, acrobatas e cães amestrados, que o circo da música oferece, diariamente, ao mercado” (KUBRUSLY, 1976, *apud* MOREIRA, 2000, p. 108). Segundo Tárik de Souza:

Acompanhado de uma robusta seleção de instrumentistas tradicionais, Sampaio, de saída, escapa aos lugares comuns do gênero. Mesmo quando cita a influência estrangeira antiga do Fox (“Que loucura” ou recente, do country (“Cabras pastando”), ele evita a habitual referência eletrônica, preferindo instrumentos acústicos, habilmente dosados pelos arranjos de João Aquino. (SOUZA *apud* MOREIRA, 2000, p. 109)

Mais uma vez, continha boas composições, mas o disco do “talentoso criador musical” (MOTTA, 1981, p. 28) “não aconteceu”. Diversos fatores dificultaram a volta de Sampaio ao sucesso: o próprio título do disco não facilitava a divulgação; a ausência de uma música de trabalho de destaque; e sua negligência no cumprimento da agenda para divulgar o LP.

Uma crítica intitulada “Um desses exemplos de valor à margem”, assinada por Jesus Rocha e publicada no Jornal Última Hora, resume a decadência comercial do capixaba:

Inexplicavelmente, o voo alto que se esperava após “Eu quero é botar meu bloco na rua” não aconteceu, pelo menos com a frequência e intensidade que o valor do rapaz merece. Voo em termos de popularidade. (...)

Só um detalhe que não custa lembrar: Sérgio Sampaio (...) nunca se deixou envolver com a máquina-de-encomenda da Máquina: ‘não faço concessões’ — esta frase frequentemente usada como álibi falso, por tantos por aí — em Sérgio Sampaio reflete a verdade. (ROCHA, 1978)

Continuava sua luta, isolado. Como diria Lenine: “*ele é um desses enturmados sem turma, como Tim Maia, Benjor e Raul Seixas*” (LENINE *apud* MOREIRA, 2000, p. 176). Cada vez mais, sua fama de temperamental e irresponsável o afastava do interesse das gravadoras, que não queriam arriscar um vínculo com o compositor. Os diretores executivos das empresas queriam suas músicas, mas na voz de outros artistas. Isso o deixava revoltado. Costumava dizer: “minhas músicas, gravo eu!”. No entanto, ficaria cinco longos anos sem gravar um LP²⁷. Nesse período, entretanto, nunca deixou de compor.

Com as portas das gravadoras fechadas para seu trabalho, lançou em 1982, de forma independente, o disco *Sinceramente*. Os fãs devem ter estranhado o desenfreado romantismo presente nas faixas “Tolo fui eu” (“*tolo fui eu / quando em vão quis lhe dar meu amor / e você nem sentiu, nem ligou*”) e “Só para o seu coração” (“*e em mim é você que alimenta esta forma de luz / você é a mulher que me faz infinito na vida / estrela que me orienta, ilumina e seduz*”), já que nos trabalhos anteriores a voz que canta costumava falar sobre relacionamentos de uma maneira ácida.

²⁷ Entre um LP e outro, Sampaio chegou a gravar compactos, mas nunca obtendo grande repercussão na mídia.

Se já era difícil divulgar um disco de Sampaio lançado por uma gravadora, o que dizer de um disco independente? Acabou acontecendo o mais provável: *Sinceramente* não foi divulgado e, mais uma vez, fracassou na vendagem.

Sobre o trabalho, foi publicado na revista *Istoé*:

Sérgio Sampaio volta com o mesmo estilo que agradou uma certa classe de pessoas, que hoje acham bom lembrar Sérgio Sampaio. Ele canta como os nascidos na Jovem Guarda e conserva a beleza rebuscada das interpretações do passado. É, ao mesmo tempo, moderno no jeito de lidar com tudo isso e produzir um trabalho curioso. (...)

O retorno vem numa fase interessante dessa pessoa de temperamento forte (...) que sonhava para si um futuro de intelectual, pensador e filósofo, mas que se acabou transformando em cantor popular incompreendido. Aos que o compreendem, Sérgio Sampaio está de novo disponível com todo o balanço de sua ótima música. (ECHEVERRIA, 1982, p. 54)

Até sua morte, em 1994, causada pela pancreatite (coincidentemente o mesmo problema que havia vitimado cinco anos antes seu amigo Raul Seixas), Sérgio Sampaio continuou compondo e realizando shows, mas com uma frequência cada vez menor. Enfrentou muitas dificuldades financeiras, sustentando-se com parcas quantias provenientes de direitos autorais.

Sérgio Sampaio morreu quase no anonimato do grande público da década de 1990. Como exemplo, citamos uma das únicas notas publicadas em veículos de grande circulação no país na época de sua passagem, assinada por Caio Fernando Abreu:

Morreu Sérgio Sampaio, *há cerca de um mês*. (...) Sérgio era uma espécie de elo entre Mutantes, Tom Zé e o que de melhor veio depois — Cazuza, Lobão, Angela RoRo, Raul Seixas (...). Gravou *três ou quatro* LPs malditos, era rebelde demais para sujeitar-se à carência das gravadoras. (ABREU, 1994, grifo nosso)

Chegou a registrar, numa gravação amadora em 1993, o repertório de um disco que pretendia lançar, mas que não chegou a concretizar antes de sua morte. Muitas dessas

músicas e outras composições foram gravadas por artistas como Chico César, Lenine, João Bosco, Zeca Baleiro, João Donato, Jards Macalé, etc., no álbum-tributo *Balaio do Sampaio*, lançado em 1998.

O disco inédito supracitado, inviabilizado pela morte prematura de Sampaio, acabou recebendo produção de Zeca Baleiro e foi lançado postumamente em 2006, com o enxerto de nova instrumentação e aproveitamento da voz das gravações originais. Atualmente, com exceção do disco *Sinceramente*, toda obra do capixaba já se encontra lançada em CD e, esporadicamente, uma composição sua é regravada por algum intérprete da MPB.

A figura de Sérgio Sampaio continuou com o estigma de “maldito”. A consequência (ou constatação) disto é que são poucas as publicações que citam Sérgio Sampaio na história da canção brasileira, e geralmente quando o fazem é de maneira superficial, citando comumente o grande sucesso que obteve entre 1972 e 1973. Nada muito além disso.

3.3. *Eu quero é botar meu bloco na rua*

Neste tópico retomamos a discussão sobre o disco *Eu quero é botar meu bloco na rua*, lançado em 1973, período no qual Sérgio Sampaio vivia o auge de sua fama.

A expectativa gerada pela gravação era a de explosão de novos sucessos, como acontecera com “O bloco” (compacto), porém, o disco foi um fracasso de vendas: nada de novo bloco — exceto a inclusão da famosa faixa no disco — e um trabalho que pouco empolgou a grande massa que o havia consagrado meses antes.

Antes do lançamento do LP — que teve a produção de Raul Seixas — o próprio Sérgio Sampaio indicava o que estava prestes a lançar no mercado:

Quem espera ouvir, em algumas faixas, uma reedição do ‘Bloco’, como seguimento de um sucesso, que no entender dos entendidos é um verdadeiro filão de ouro (...), ouvirá apenas aquele cara quase sem graça, que canta como quem geme, e geme como quem morre de dar risadas. (SAMPAIO, 1973, *apud* MOREIRA, 2000, p. 69-70)

Quando o disco ficou pronto, os executivos da gravadora Philips, de imediato, reclamavam a ausência de uma canção de impacto semelhante a “O bloco”, afinal de contas, o cantor fora contratado devido àquele sucesso.

Finalmente, em março de 1973, o LP chegou às lojas. Um disco que dissipava a variedade musical aberta pela intervenção tropicalista: “leque das dicções”, conforme expressão supracitada de Luiz Tatit. Encontrava-se, portanto, no extremo da sequência diacrônica apresentada no capítulo 2, que inicia com o samba de Donga (“Pelo Telefone”); passa pela Bossa Nova “como um marco didático de retomada do contato íntimo entre o artista e os meios de gravação e difusão” (TATIT, 2007, p. 118); e tem o Tropicalismo como abertura de “inexplorados caminhos para a nossa música popular” (CAMPOS, 2005, p. 172).

Samba, rock, valsa pop, toques de levadas jazzísticas: tudo no mesmo balaio. O disco não era apenas de Sérgio, como ele mesmo admitia: “foi muito influenciado pela ‘eletricidade’ da música de Raul [Seixas]” ou, nas palavras do guitarrista Renato Piau, “eles eram dois lados da mesma moeda, que se completavam” (MOREIRA, 2000, p. 78). A última faixa do disco (de número 12), inclusive, é uma curta vinheta com menos de um minuto, intitulada “Raulzito Seixas”, na qual Sampaio homenageia o amigo e produtor:

Meu nome é Raulzito Seixas
Eu vim da Bahia
Vim modificar isso aqui
Toco samba
e rock, morena
balada e baioque

Em tom descontraído, o sambinha tematiza o envolvimento de Raul Seixas com a música e a missão de alterar o cenário vigente da cena musical brasileira. Podemos dizer que a pequena canção seria, pelo menos, profética, já que meses depois o baiano gravaria seu primeiro LP, tornando-se um dos maiores sucessos do país com os *hits* “Mosca na sopa”, “Metamorfose ambulante”, “Ouro de tolo”, entre outros. É relevante destacar na letra o apontamento da variedade de gêneros presente na produção dos cantores e compositores da época, que iam, literalmente, do samba ao rock.

Entretanto, para diversos críticos, uma das características que mais chamou a atenção no disco lançado por Sérgio Sampaio era a aproximação de seus versos com os versos de outro baiano: Caetano Veloso (na sua fase tropicalista, o que compreende mais precisamente a produção de 1967 e 1968). Para Rodrigo Moreira “Sampaio se reporta, sob um certo ângulo, ao clima de 68, com versos nitidamente alusivos àquele momento, trazendo diversas citações do Tropicalismo” (MOREIRA, 2000, p. 79). O clima ao qual Moreira se refere é o do conturbado cenário sócio-político brasileiro do final da década de 1960, que na época do lançamento do primeiro LP de Sérgio Sampaio alcançaria “o grau máximo de sordidez e crueldade no país” (*id. ibid.*, p. 79), com uma atmosfera repleta de inseguranças e perseguições, como já fora bastante mencionado neste trabalho.

Acerca da comparação com Caetano, assim a crítica se posicionou: “embora com evidente influência de Caetano, Sampaio consegue alguns momentos de independência em ‘Odete’ e ‘Cala a boca, Zebedeu’” (LANCELOTTI, 1973, apud MOREIRA, 2000, p. 79).

Júlio Hungria, por sua vez, escreveu no *Jornal do Brasil*:

Neste seu disco de estreia, nos trocadilhos poéticos, rítmicos, nas citações, na sintaxe de sua (boa) música, no tipo de recursos técnicos que utiliza com habilidade, Caetano (ou Gil, ou Macalé, ou Campinam ou Saillormoon) estão quase permanentemente presentes (...). A criatividade de Sérgio Sampaio, ainda que viva e atuante, parece caminhar sempre curvada pelo peso das influências ainda não assimiladas, misturadas, diluídas. (HUNGRIA, 1973, apud MOREIRA, 2000, p. 80).

Na revista *Pop*: “seu LP vem apenas confirmar sua condição de bom letrista e músico um tanto limitado, que precisa de um pouco mais de experiência (...) como estreia, até que agrada” (POP, 1973, *apud* MOREIRA, 2000, p. 80).

Para finalizar o rol das críticas, recorreremos mais uma vez a Rodrigo Moreira, que faz um balanço da impressão deixada pelo disco perante a crítica:

Com tal acolhida da crítica e trazendo, na realidade, pouca coisa “viável comercialmente”, “fácil”, “imediata” e “afeita ao consumo”, o disco foi um fiasco. (...) No geral, o primeiro LP de Sérgio resultou numa afirmação junto ao público do que suas aparições em tevê reforçavam: uma figura pop com o coração na MPB, um “bicho tropicalista” com um pé na tradição e outro na contracultura brazuca. Assim, o disco foi dirigido à “juventude ligada”, à “undergália” tupiniquim, e não exatamente ao grande público do “Bloco”. (MOREIRA, 2000, p. 80-81)

Nosso trabalho seguirá, a partir de agora, no rastro desta relação feita pela crítica, que propunha uma aproximação do disco *Eu quero é botar meu bloco na rua* com os trabalhos tropicalistas de 1968. Para tanto, utilizaremos a relação paródica.

Sobre a paródia, nos serviremos da abordagem de Haroldo de Campos, quando afirma que “ela não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo” (CAMPOS, 1967, p. 15-16). A utilização da teoria da paródia por Haroldo de Campos oferece, portanto, “uma visão mais ecumênica” do conceito apresentado por Bakhtin (MONEGAL, 1980, p. 09), a quem interessava a paródia de caráter cômico, com a irrisão, escárnio (BAKHTIN, 2008b, 145-150).

Ao tratar da paródia no contexto do barroco latino-americano — isto é, no Neobarroco — Severo Sarduy vale-se da ideia de “fala da fala”. Para o autor, “na medida em que uma obra do barroco latino-americano for a desfiguração de uma obra anterior, que seja preciso ler em filigrana para saboreá-la totalmente, esta pertencerá a um gênero maior”

(SARDUY, 1979, p. 169). Sarduy integra a este contexto as percepções de intertextualidade e intratextualidade. Na primeira, temos “a incorporação de um texto estrangeiro ao texto”, e na segunda, textos que “participam, conscientemente ou não, do próprio ato da criação” (SARDUY, 1979, p. 171-172), isto é, metalinguagem.

3.3.1. “Eu quero é botar meu bloco na rua”

A partir deste ponto, adentramos na análise do disco de Sérgio Sampaio e sua relação paródica com o movimento tropicalista. Não seguiremos a sequência de faixas do disco, nem a ordem cronológica das composições. Partimos para uma análise sob uma perspectiva sincrônica (CAMPOS, 1977, p. 205-12; 221-224), destacando pontos relevantes e mencionando canções para uma relação intertextual.

Apesar de ter sido lançada em compacto em 1972, “Eu quero é botar meu bloco na rua” acabou fazendo parte do repertório do LP lançado em 1973. Ocupa a faixa de número 11, precedendo apenas a vinheta “Raulzito Seixas”. O seu grande sucesso, após chegar à final do FIC de 1972, foi basicamente em decorrência do refrão (de fácil assimilação rítmico-melódica) que ecoava um grito por liberdade. Curiosamente, o refrão vale-se do tradicional ritmo de marcha-rancho, já bastante obsoleto na época, mas que poderia certamente figurar entre as influências de um filho de maestro de banda e ouvinte do rádio dos anos 1950 e 1960. Sobre o “lento e bucólico” ritmo marcha-rancho, escreve Tinhorão:

É uma criação relativamente moderna, e constitui a produção consciente da primeira geração de compositores do rádio da década de 30, interessados em capitalizar o espírito musical e a beleza dos desfiles de ranchos cariocas.²⁸

²⁸ “Surgidos no fim do século XIX entre os núcleos de moradores nordestinos da zona portuária do Rio de Janeiro, ligados todos a uma origem rural (foram os baianos migrados para o Rio que tiveram a idéia de desfilar com ranchos no carnaval), os primeiros ranchos saíam cantando pelas ruas as marchas e loas do repertório tradicional do ciclo das festas folclóricas de dezembro.” (TINHORÃO, 1986, p. 132)

(...) Seriam essas marchas de rancho compostas por profissionais, ainda com ritmo mais ou menos vivo, apesar de mais dolentes do que as marchas comuns (por exemplo “As pastorinhas”, de Noel Rosa e João de Barro, de 1938), que tornariam conhecido em todo o Brasil, através do rádio, o tipo de música que logo se transformaria num gênero à parte, sob o novo nome de *marcha rancho*. (TINHORÃO, 1986, p. 132, grifo do autor)

Ao contrário da marcha carnavalesca, que se utiliza principalmente de inflexões temáticas com um ritmo mais acelerado, a marcha-rancho pauta-se pela valorização da melodia e pelo lirismo, remetendo a inflexões passionais. É o que verificamos na interpretação de Sérgio Sampaio, que na primeira e terceira estrofes divide-se em figurativização e passionalização, enquanto o refrão, com o grito “*eu quero é botar meu loco na rua*” continua prolongando as vogais, somando-se à marcação do ritmo da marcha-rancho, que evoca inflexões temáticas. A letra²⁹:

Há quem diga
que eu dormi de touca
que eu perdi a boca
que eu fugi da briga
que eu caí do galho
e que não vi saída
que eu morri de medo
quando o pau quebrou
há quem diga
que eu não sei de nada
que eu não sou de nada
e não peço desculpas
que eu não tenho culpa
mas que eu dei bobeira
e que Durango Kid
quase me pegou

Eu quero é botar meu bloco na rua
brincar, botar pra gemer
eu quero é botar meu bloco na rua
gingar, pra dar e vender

²⁹ A disposição dos versos das letras de todo o disco *Eu quero é botar meu bloco na rua* reproduz fielmente a impressão da contracapa do LP.

Eu por mim queria isso e aquilo
 um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso
 é disso que eu preciso ou não é nada disso
 eu quero é todo mundo nesse carnaval

Para Sérgio da Fonseca Amaral, aquele momento histórico apresentava na música popular três grupos que podem ser resumidos como: 1) o que pretendia simplesmente ter “um lugar ao sol” no mercado fonográfico, sem maiores preocupações políticas nas canções; 2) o que se valia da forma metafórica, alegórica ou até mesmo direta, para denunciar, através da música popular, o ambiente social daquele período; 3) e, finalmente, a turma do desbunde, “desapontando caminhos”. O autor enquadra Sérgio Sampaio no terceiro grupo, desprezando tanto a ditadura quanto o engajamento mais imediato, preocupando-se essencialmente com sua criação artística. Como alerta o próprio Amaral, a simplificação peca por generalizar, mas de certa forma serve para organizar melhor o raciocínio (AMARAL, 2007, p. 55-57).

Evidencia-se na nossa leitura de “Eu quero é botar meu bloco na rua”, que o sujeito da ação (eu lírico) personifica a opção de estar à margem das pressões antagônicas que parecem se apresentar de forma velada no texto. A voz que canta demonstra não querer assumir posições rígidas, que comumente exigem comportamentos pré-programados, impossibilitando a fruição do momento presente. Sua postura parece anarquizar qualquer proposta de maniqueísmo. O fato de o eu lírico querer “todo mundo nesse carnaval” propõe a quebra da dicotomia e revela o desejo de uma terceira possibilidade.

O indício que aponta essa terceira opção, se mostra no verso que apresenta o conflito entre dois lados: “*que eu fugi da briga*”. A “briga” assegurava de forma genérica um confronto entre duas grandes forças opostas. A saber: a esquerda e a ditadura³⁰. A

³⁰ Compartilhando da mesma preocupação de Amaral na sua análise, não pretendemos forçar uma simples transposição de fatos políticos daquele momento (anos de chumbo) para os versos da canção de Sampaio.

explosão pela defesa de uma postura isenta deste embate é representada no grito “*eu quero é botar meu bloco na rua*”. “Qualquer mundo ofertado dentro do esquema tradicional de poder constituído e de quem queria derrubá-lo não era aceito como uma verdade incontestável. Por isso, maldito, (...) marginal. A inalcançável terceira margem” (AMARAL, 2007, p. 61).

Mas isso, no entanto, visto apenas de determinado ângulo, pois logo nos deparamos com o caráter ambíguo do texto, que possibilita mais de uma interpretação. Amaral denota que o desejo de libertação expresso pelo refrão pode ter a leitura da “entrega do corpo ao erótico, ao lúdico, à alegria da festa popular” ao mesmo tempo em que permite a leitura de “conotação política, do grito de guerra solto no ar” (AMARAL, 2007, p. 58).

Essa possibilidade de seguir por, no mínimo, duas linhas interpretativas reflete o caráter de ambiguidade da construção poética. Ao falar de tal característica, Ezra Pound cita que “o bom escritor escolhe as palavras pelo seu ‘significado’. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez” (POUND, 1995, p. 40).

Na análise do movimento tropicalista, Heloísa Buarque de Hollanda defende que uma das suas principais características pauta-se pela crítica à *intelligentia* de esquerda e pela opção de estreitar laços com os canais de comunicação de massa. Mais adiante, a autora diz que os tropicalistas desconfiavam dos projetos de tomada de poder (patrocinados pelos ditos engajados) e valorizavam “a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento” e que “o Tropicalismo é a expressão de uma crise” (HOLLANDA, 1980, p. 55).

Verticalizando ainda mais nesta reflexão, Hollanda indica que a produção dos tropicalistas e dos que seguiriam no período subsequente, isto é, os que neste trabalho

Não importa-nos se essa era intenção ou não do compositor, o que nos interessa é a força de tais significados naquele contexto.

chamamos de pós-tropicalistas, tem uma preocupação existencial com a atualização da linguagem. Perpassando a discussão sobre os traços da modernidade — que a autora chega a citar num recuo que vai até Gregório de Mattos — nos interessa a menção ao trabalho de Walter Benjamin, quando este fala de Baudelaire e mais especificamente do caráter do herói moderno. Nas palavras de Hollanda, para o filósofo alemão “[o herói moderno] seria aquele que tem como pano de fundo a população da cidade grande, aquele que espera os milagres que o mundo parece lhe dar direito e traz um longo olhar carregado de tristeza” (HOLLANDA, 1980, p. 56). Imbuído em tal melancolia encontramos o eu lírico de “Eu quero é botar meu bloco na rua”.

Após a introdução intimista com um dueto de violões, o eu lírico apresenta-se falando de um presente contínuo (“*há quem diga*”), de um tempo que passou (“*que eu dormi de touca*”) e a oscilação entre o desejo convicto (“*eu quero é todo mundo nesse carnaval*”) e o desejo repleto de incertezas (“*é disso que eu preciso ou não é nada disso*”), assegurando apenas que almeja estar ao lado de “*todo mundo nesse carnaval*”. Esses fragmentos compõem um quadro que denuncia a insatisfação com a situação vigente e a indicação do desejo de uma solução, assim como “Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pôde isolar-se dele” (HOLLANDA, 1980, p. 57).

Uma das marcas da modernidade, da qual falava Heloísa Buarque de Hollanda, citando Walter Benjamin, é a estética alegórica: “o procedimento alegórico é fundamentalmente crítico: não se prestando à construção de naturezas estáticas, ele mostra uma profunda desconfiança da realidade e da linguagem” (HOLLANDA, 1980, 59). Interessa-nos particularmente a estética alegórica do Tropicalismo e seu desdobramento no primeiro disco de Sérgio Sampaio.

Refletindo sobre a alegoria tropicalista, Hollanda critica o ensaio “Cultura e política, 1964-1969” de Robert Schwarz, que condena a falta de indicação de caminhos

pelo Tropicalismo. Já que o movimento — na relação entre conteúdo e forma ou estritamente no conteúdo — aponta os contrastes brasileiros, muitas das vezes frutos do arraigado sistema capitalista massacrante, Schwarz reprova o fato de os tropicalistas não terem dado um passo além, que seria recomendar a superação de tais adversidades.

Mas veja, o Tropicalismo caracterizava-se justamente pela recusa da ideia de tomada de poder — tão sonhada pela ala marxista, da qual Schwarz faz(ia) parte. Como já abordamos neste trabalho, o Tropicalismo tinha a proposta de quebrar os maniqueísmos, não por exclusão, mas pela carnavalização, pelas relações paródicas, gerando um terceiro elemento. Neste ponto, inclusive, Caetano Veloso critica Schwarz, pela redução da alegoria tropicalista³¹ ao simples choque “arcaico *versus* moderno” (VELOSO, 1997, p. 450).

Sobre “Eu quero é botar meu bloco na rua”, considerando o contexto daqueles anos de chumbo, a primeira estrofe denuncia a pressão pela necessidade de um posicionamento político do eu lírico (algo semelhante à acusação sofrida pelos tropicalistas). O eu lírico demonstra a existência de comentários de sujeitos indeterminados, que denunciam sua suposta alienação, fuga e medo. Expressões como “*dormir de touca*” e “*perder a boca*” são gírias e indicam fragilidade do sujeito que não se posiciona politicamente, que é facilmente manipulável, ludibriado. O verso “*caí do galho*” tem uma relação intertextual com “A jardineira”, primeira marcha-rancho de grande sucesso (TINHORÃO, 1986, p. 132-133):

Ó jardineira, por que estás tão triste?
mas o que foi que te aconteceu?
foi a camélia que caiu do galho,
deu dois suspiros e depois morreu

³¹ Voltaremos a citar a alegoria tropicalista no tópico da canção “Filme de Terror”.

Porém, enquanto na antiga marcha a jardineira estaria triste pela morte da camélia — flor rendida em estado passivo, obviamente, nada podendo fazer contra seu trágico destino —, na composição de Sampaio a voz que canta liricamente é cobrada para que saia do estado de passividade e “entre na briga”.

Encontramos no refrão dois substantivos que reforçam o caráter ambíguo da letra: “bloco” e “rua”. O primeiro pode significar a união de agentes políticos com um fim comum da mesma forma que pode significar grupo carnavalesco; e o segundo segue a mesma divisão de festa *versus* política, já que a rua é espaço para manifestações políticas da mesma forma que é espaço para comemorações e grandes festejos populares, como o carnaval.

O grito do refrão foi interpretado pelos opositores da ditadura como um chamamento à liberdade política, como se configurasse apenas uma repetição da prática da música de protesto³². O próprio refrão abre espaço para interpretações múltiplas, como a utilização da gíria “pra dar e vender”, que significa ter algo em excesso, no caso específico, a ginga. Ao mesmo tempo, pegando em separado o verbo “dar”, este remete à ideia de ceder gratuitamente, fazer doação, enquanto “vender” aponta a prática capitalista da negociação de alguma coisa mediante um preço. E os verbos “brincar” e “gingar”, respectivamente no segundo e no quarto verso do estribilho, indicam o caráter lúdico e malicioso (já apontado por Sérgio da Fonseca Amaral). “Brincar” denota diversão, zombaria, e “gingar” sugere inclinar-se de um lado pra outro, podendo ser compreendido também como uma negação, por implicar a constante mudança de um lado para outro. Ambivalência. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. (...) Nada

³² Segundo Luiz Tatit “o verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (...), projetá-la nos termos habituais de coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiência. (...) Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência” (TATIT, 2002, p. 19). O problema reside, no nosso entender, quando a leitura nasce comprometida com dogmas ideológicos e não compreende, por exemplo, a ambivalência apresentada na voz que canta.

absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo” (BAKHTIN, 2008b, p. 142-143).

Na primeira estrofe, o auge da acusação de passividade é representado pelos versos *“há quem diga / que eu não sei de nada / que eu não sou de nada / e não peço desculpas / que eu não tenho culpa / mas que eu dei bobeira / e que Durango Kid / quase me pegou”*. O “nada” em questão é o proferido pela voz do sujeito indeterminado que acusa o eu lírico de desinformação, alienação. Essa acusação reconhece que o eu lírico não se opôs, que não é culpado, mas trata-se de alguém que pecou por omissão (“deu bobeira”). Durango Kid é a citação do herói mascarado, um *cowboy* justiceiro vestido de preto que cobre parte do rosto, fazendo justiça com as próprias mãos (isto é, de forma marginal).

Note-se que a representação de um herói mascarado pode ser lida também pelo viés carnavalesco, já que a máscara é um dos artefatos integrantes dos trajes de alguns festejos desta espécie. Uma marcha-rancho de Chico Buarque, em 1967, vale-se da “exaltação carnavalesca à qual se segue a tristeza da quarta-feira de cinzas” (GALVÃO, 1976, p. 115). “Noite dos mascarados” tem como tema essa alegria efêmera vivenciada pelo carnaval.

A máscara, para Bakhtin — referindo-se a seu significado na cultura popular da Antiguidade e da Idade Média — “traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo” (BAKHTIN, 2008a, p. 35). Com um motivo presente no carnaval, seu simbolismo é “complexo e inesgotável”. Bakhtin ressalta que no romantismo adquire novas significações, como dissimular, encobrir, enganar, distantes da sua origem na cultura popular, na qual a máscara “recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos” (*id. ibid.*).

O motivo da máscara é intrínseco à ambivalência carnavalesca “impõe a lógica das coisas ao avesso, ao mesmo tempo em que estabelece permutas e variações constantes, de acordo com os diferentes usos” (RIBEIRO NETO, 1993, p. 31).

A referência a Durango Kid (o herói marginal) na canção brasileira é marcante em, pelo menos, outras duas canções. Em 1970, Milton Nascimento gravou “Durango Kid” — balada *pop* com arranjo intimista de violão na introdução e predominância do alongamento das vogais —, de Toninho Horta e Fernando Brant:

Propriamente eu sou
Durango Kid
eu vim trazer
eu vim mostrar
novo jornal
novo sorriso

Propriamente dizer
o só exato
pois hoje eu sou
o que eu fui
não desmenti
o meu passado
esse jornal
é meu revólver
esse jornal
é meu sorriso.

De forma alegórica, o jornalismo, tão censurado naqueles “anos de chumbo”, ganhava uma espécie de hino pelo laborioso trabalho nos tempos difíceis. Já a outra citação ao *cowboy* pistoleiro está na canção “Cowboy fora-da-lei”, de Raul Seixas, gravada em 1987. Nesta, o eu lírico apresenta-se como um bom anarquista:

Mamãe, não quero ser prefeito
pode ser que eu seja eleito
e alguém pode querer me assassinar
eu não preciso ler jornais
mentir sozinho eu sou capaz
não quero ir de encontro ao azar
papai não quero provar nada

eu já servi à Pátria amada
e todo mundo cobra minha luz
oh, coitado, foi tão cedo
Deus me livre, eu tenho medo
morrer dependurado numa cruz

Eu não sou besta pra tirar onda de herói
sou vacinado, eu sou cowboy
cowboy fora da lei
Durango Kid só existe no gibi
e quem quiser que fique aqui
entrar pra historia é com vocês!

No plano do conteúdo, vemos que os inimigos apresentados são o Estado, a Igreja e a Polícia (PASSOS & BUDA, 1992, p. 32), indicando opção pela recusa ao poder³³. Antiautoritarismo (repulsa a qualquer tipo de hierarquia), liberdade: ideais anarquistas³⁴. Neste sentido, retomando o refrão da canção de Sérgio Sampaio, concordamos com a assertiva de Sérgio da Fonseca Amaral, quando este afirma que:

Há uma proposta de transformação radical misturada com a alegria arrebatadora que só a festa pode dar, pois ali é onde todos costumam se desarmar. A radicalidade não residiria, segundo a leitura do refrão, nem na lógica do “mundo real”, nem na violência organizada, nem no caos da inconsequência, mas na alegria, na brincadeira, na dança e no encontro da folia organizada com o propósito de viver o que um jogo sem cartas marcadas pode proporcionar. Não é uma louvação da pura rebeldia, mas de um mundo anárquico cujo poder seria horizontal e serpenteante³⁵ como a evolução de um bloco. (AMARAL, 2007, p. 60)

³³ Na canção “Quando acabar o maluco sou eu”, também de 1987, Raul Seixas apresenta uma letra na qual a voz que canta declara: “*não bulo com governo, com polícia, nem censura / é tudo gente fina, meu advogado jura / já pensou o dia em que o Papa se tocar / e sair pelado pela Itália a cantar? / ehê, ahá! quando acabar o maluco sou eu!*”. Mais uma vez a negação ao Estado, Polícia e Igreja. Em 1974, o segundo LP de Raul, *Gita*, continha “Sociedade alternativa”, que evoca a construção de uma sociedade com ideais anarquistas.

³⁴ Em 1968, Caetano compôs “É proibido proibir”, após ver fotografia com este lema anarquista pichado num muro em Paris. Para Caetano, a canção é “uma marchinha ternária com uma série de imagens de sabor anarquista” (VELOSO, 1997, p. 297)

³⁵ A canção “Procissão” (1967), de Gilberto Gil, já lançava mão da imagem de uma aglomeração de pessoas (no caso, reunidos em sinal de devoção) representando o movimento de uma serpente: “*olha lá vai passando a procissão / se arrastando que nem cobra pelo chão*”.

Com essa prodigiosa resolução, detectamos a subversão de valores de padrões de comportamento, que Heloísa Buarque de Hollanda já atribuíra à postura crítica adotada por Caetano Veloso e Gilberto Gil no Tropicalismo (HOLLANDA, 1980, p. 61-62). O Tropicalismo lança mão da técnica que Ribeiro Neto (2000) observa na letra de “Verdura”, do poeta Paulo Leminski, musicada por Caetano Veloso: “consegue (...) anular a falsa dicotomia lírico *versus* engajado; pessoal *versus* social (...) o sujeito é parte viva e integrante da massa” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 22). Não custa lembrar que nossa preocupação com a canção engajada está inserida entre as preocupações estéticas da obra, pois “é preciso frisar que o valor estético de uma obra não pode ser explicado à base de outros fatores”, e que “ao afirmar o poder revelador da obra literária, já se atribui a ela uma função ‘ideológica’” (ROSENFELD, 1976, pp. 58-59).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, para Celso Favaretto “na música tropicalista, o prazer é crítico” (FAVARETTO, 2000, p. 84). Do disco tropicalista de Caetano Veloso (1968), podemos destacar “Paisagem útil”, com seu lirismo que remete às belas imagens cariocas, tendo ao fundo uma suave linha melódica, conflitando com a estética urbana (“*frio palmeiral de cimento*”) e seu desenvolvimento (CAMPOS, 2005, p. 167-168). Esta canção é outra referência de utilização do ritmo de marcha-rancho³⁶.

A imagem da rua (e da avenida) é encontrável em diversas canções tropicalistas. Indica espaço de passagem e mudanças rápidas (FAVARETTO, 2000, p. 92-93). Podemos destacar essa indicação em alguns exemplos:

³⁶ Entoar um grito de evocação da festa num ritmo de marcha-rancho (mais lento que a marcha carnavalesca e por vezes com tom melancólico) remetia mais a um retrato da difícil época do que necessariamente a entrega imediata à alegria. Era essa, inclusive, a interpretação do próprio Sérgio Sampaio, ao observar a incorporação do seu sucesso em festejos populares. Relata Rodrigo Moreira que “certa vez, Sampaio confessou a Wally Salomão (...) não entender porque uma canção tão triste como o ‘Bloco’ fez tanto sucesso no carnaval [de 1973]. Na bucha, Wally retrucou: ‘E quem te falou que o carnaval é alegre?’” (MOREIRA, 2000, p. 71). Wally Salomão recusa, com tal assertiva, o efeito unilateral, abrindo espaço para a ambivalência.

“Questão de ordem” (Gilberto Gil, 1968): *“Se eu ficar em casa / fico preparando / palavras de ordem / para os companheiros / que esperam nas ruas / pelo mundo inteiro”*.

A voz que canta apropria-se da oposição entre espaço interno (casa) e espaço externo (ruas), na aproximação do individual com o coletivo. A rua neste caso representa espaço de manifestações políticas;

“Lindoneia” (de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Nara Leão, 1968): *“Despedaçados, atropelados / cachorros mortos nas ruas / policiais vigiando / o sol batendo nas frutas / sangrando, ô meu amor / a solidão vai me matar de dor”*. Degradação social que descamba na inquietação lírico-sentimental (e vice-versa);

“Onde andarás” (letra de Ferreira Gullar, música de Caetano Veloso, 1968): *“E é por isso que eu saio pra rua / sem saber pra quê / na esperança talvez de que o acaso / por mero descaso me leve a você”*. Canção que remete à dicção pré-Bossa Nova, valendo-se de uma letra estilo dor-de-cotovelo, com uma utilização consciente do “mau gosto” (CAMPOS, 2005, p. 168) apresenta a rua como espaço de circulação de pessoas, de passagem, o que alimenta a esperança de encontrar a amada;

“Domingou” (Gilberto Gil e Torquato Neto, 1968): *“Olha a rua, meu bem, meu benzinho / tanta gente que vai e que vem / são três horas da tarde, é domingo / vamos dar um passeio também”*. Espaço de confluência urbana, a rua mistura diversos tipos de pessoas, com perspectivas diferentes. A circulação por tal espaço num domingo consente o lazer, o passeio. E mais uma vez, o choque do lirismo com o social, ao convidar “o benzinho” para juntar-se aos estranhos que passeiam na rua;

“Luzia Luluza” (Gilberto Gil, 1968); *“Eu pego você pelas mãos como um raio / e saio com você descendo a avenida / a avenida é comprida, é comprida, é comprida... / e termina na areia, na beira do mar”*. A avenida indicia um estágio de urbanização mais avançado do que o significante “rua”. O eu lírico reforça ainda mais esse avanço à

modernidade com a repetição de “*é comprida, é comprida, é comprida*”, iconizando a grande extensão da avenida e, ao final, apresentando o choque do urbano com a natureza, ao indicar o limite da cidade com o mar;

“Panis et circensis” (de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada pelos Mutantes, 1968): “*Mandei fazer / de puro aço luminoso um punhal / para matar o meu amor e matei / às cinco horas na avenida central*”. Ação de caráter passional (motivado na primeira pessoa), num lugar de grande confluência de pessoas heterogêneas (avenida central);

“Tropicália” (Caetano Veloso, 1968): “*O monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga, estreita e torta / e no joelho uma criança sorridente, feia e morta / estende a mão*”. Choque entre o arcaico e o moderno, apresentando o desenvolvimento urbano concomitante às mazelas sociais.

O mapeamento dos contornos melódicos a partir da letra da canção oferece-nos uma pauta na qual cada linha representa um semitom (o menor intervalo melódico empregado em composições ocidentais). Fora da pauta temos a indicação da nota da primeira sílaba.

No gráfico de *Eu quero é botar meu bloco na rua*, as duas estrofes (exceto o estribilho) revelam tensões passionais e figurativas. O movimento mais frequente é o descendente, que denota a um lastro enunciativo, revelando um lamento (o ponto máximo de descendência é no final do verso “quando o pau quebrou”).

O refrão apresenta a variação de passionalização e tematização. O tom é de celebração, chegando ao ponto mais alto na última sílaba de “botar”, depois apresentando descendência para “gemer”, como que sugerindo um tom na escala próprio de um gemido.

de
 mi tou que eu di
 ca per a bo que eu gi
 ca fu da bri
 Há dor ga
 quem
 di que eu
 ga
Si

que eu í
 ca do ga que vi
 lho e não saí
 da
Dó

que eu rri
 mo de
 medo quan pau
 do o que
 brou
Lá

de
 sei na que eu sou
 da não de na não ço
 da e pe descul
 Há não pas
 quem
 di que eu
 ga
Si

que_eu____te____
 não____nho_cul____mas____dei____
 pa____que_eu____bobei____
 ra____

Dó

gou____
 que____ran____
 e____Du____go____me____
 Kid_quase____pe____

Sol

tar_meu_blo____ru____car_botar____
 co____a____pra____
 bo____na____brin____ge____
 ro_é____
 que____
 Eu____mer____

Si

tar_meu_blo____ru____gar_pra_dar____
 co____a____e____
 bo____na____gin____ven____
 ro_é____
 que____
 Eu____der____

Si

3.3.2. “Filme de terror”

O auge da eletricidade do disco *Eu quero é botar meu bloco na rua* está na segunda faixa: “Filme de terror”. Com destaque para a predominância da tematização, Sérgio Sampaio destila ótimos momentos de construção poética, arrebatando-nos com a possibilidade de perigo imediato. Para Rodrigo Moreira, trata-se da “crônica mais cruel e explícita dos ‘anos de chumbo’” através de uma “perturbadora alegoria” (MOREIRA, 2000, p. 74).

Hoje está passando um filme de terror
na sessão das dez um filme de terror
tenho os olhos muito atentos
e os ouvidos bem abertos
quem sair de casa agora
deixe os filhos com os vizinhos

Dentro da folia um filme de terror
dura um ano inteiro o filme de terror
e na rua um sacrifício
no pescoço um crucifixo
quem ousar sair de casa
passe a tranca e feche o trinco

No chão do Cinema Império da Tijuca
o Cemitério do Caju
Cemitério do Caju
no Cine Império da Tijuca

O meu sangue jorra e borra de terror
com quem dança e ama agora o meu amor?
bruxas, medos e suspiros
dentes, pêlos e vampiros
quem ousar deixar de lado
abra os olhos com os vizinhos

Alegórica, apresenta o retrato do aqui e agora como um tempo do terror. Perigo imediato; ameaça causando pavor; espanto: dificuldades; supressão das liberdades individuais; pânico. Todos sinônimos do terror. O filme é espaço de representação, evoca a mimese, que para Aristóteles (1993) não é o que ocorreu, mas o que poderia ter ocorrido.

Mas o “filme de terror” não está na tela, pois dura o ano inteiro, está nas ruas, e o perigo pode morar ao lado, na casa vizinha, literalmente.

A alegoria moderna, para Walter Benjamin (1994), caracteriza-se pela distância entre a representação e o significado, seria uma representação da representação. Essencialmente polissêmica, ambivalente, escapa da imediata identificação de sujeito e objeto que marca a consciência do símbolo.

Precisando-se o sentido da alegoria, pode-se caracterizar melhor a ambiguidade de suas imagens e iluminar a sua dimensão histórica. É exatamente sobre o seu lugar social que se concentra a maior parte das restrições que lhe são dirigidas.

A alegoria realiza uma figuração do significante primeiro, gerada pelo duplo movimento de deslocamento e condensação. É uma formulação de duplo sentido que designa o outro de si mesma. (FAVARETTO, 2000, p. 125)

Sobre o caso tropicalista, a alegoria é utilizada como procedimento que se vale da separação da ideia de totalidade. O recurso da justaposição de fragmentos no Tropicalismo faz com que o mesmo se afaste da ideia de totalização:

Daí o caráter ativo e subversivo da alegoria tropicalista, pois, ao libertar o desejo da totalidade, lança-o no fragmentário puro. O fragmento é agressivo porque ironiza o todo, desapropriado pela operação parodística: é neste sentido que pode-se dizer que o Tropicalismo é interpretação de interpretação. (*id. ibid.*, p. 128)

Voltando a “Filme de terror”, de Sérgio Sampaio, temos a justaposição de significantes que representam o acúmulo de fragmentos que fazem-nos chegar à ideia do todo. Lendo e escutando o que nos diz a canção: a interpretação de Sampaio começa com vocalizes (gritos e gemidos)³⁷ na introdução, entrecruzando-se com o solo de guitarra e ataques percussivos da bateria. Procedimento semelhante está na introdução de “Questão

³⁷ Os vocalizes foram recursos constantes na obra de Sérgio Sampaio. Localizáveis em canções como “Cala a boca Zebedeu”, “Polícia, bandido, cachorro, dentista”, “Rosa púrpura de Cubatão”, “Brasília”, “Dona Maria de Lourdes”, só para citar algumas.

de ordem”, de Gilberto Gil (gravada no seu disco tropicalista, de 1968), que apresenta na letra uma tentativa de organização coletiva (“*daqui por diante / fica decidido / quem ficar, vigia / quem sair, demora / quem sair, demora*”), por uma “questão de ordem” (ou “de desordem”, numa relação de ambivalência).

A voz que canta em “Filme de terror” anuncia, através do projeto narrativo, que o tempo da vivência representada é o presente: “*hoje está passando um filme de terror / na sessão das dez um filme de terror*”. Em toda a sequência da primeira estrofe não parece instaurado o caráter ambíguo, próprio da interpretação de significantes alegóricos. Para chegar-se ao todo alegórico, inicialmente destrinchamos o paralelismo na construção das três estrofes (excetuando o estribilho). Acompanhando a progressão dos versos, percebemos o quanto a tensão vai-se instaurando do movimento que sai da representação do filme para vivência do terror na realidade. Movimento que transforma o espectador do filme de terror em um dos seus personagens. Assim temos:

1º verso

1ª estrofe: hoje está passando um filme de terror;

2ª estrofe: dentro da folia um filme de terror

4ª estrofe: o meu sangue jorra e borra de terror

A indicação da cena no presente (“hoje”) salta para a indicação de ambivalência numa festividade que gera medo, insegurança. Há outras leituras para um filme de terror dentro da folia: a mera representação de algum personagem de terror no carnaval (que dura apenas 3 ou 4 dias, enquanto o “ano inteiro” é a realidade concreta, fora do carnaval); ou a leitura do perigo de alienação pela política ufanista de um lado ou da esquerda festiva do outro (“dentro da folia”, inclusive, pressupõe um “hoje”, um “estar inserido em”). O sangue do eu lírico jorrando e borrando de terror representa a personificação das vítimas do terror instaurado.

2º verso

1ª estrofe: na sessão das dez um filme de terror

2ª estrofe: dura um ano inteiro o filme de terror

4ª estrofe: com quem dança e ama agora o meu amor?

A demarcação da sessão das dez representa rotina, horário marcado para a apresentação da representação; no verso da segunda estrofe, “um filme de terror” (com artigo indefinido), dá espaço a “o filme de terror”, que já não é mais um filme qualquer, mas remete a um terror generalizado, que se estende por todo o ano, sem perspectiva para o anúncio de seu fim; o abalo e alteração na vida pessoal, em meio a um terror coletivizado.

3º verso

1ª estrofe: tenho os olhos muito atentos

2ª estrofe: e na rua um sacrifício

4ª estrofe: bruxas, medos e suspiros

A percepção atenta da primeira pessoa do singular (“tenho”, “atentos”) salta para imagem que denota resistência em um espaço coletivo, de pessoas heterogêneas (“sacrifício” contido em “rua”) e acaba tendo a proliferação de insegurança e tristeza.

4º verso

1ª estrofe: e os ouvidos bem abertos

2ª estrofe: no pescoço um crucifixo

4ª estrofe: dentes, pêlos e vampiros

Alerta para se ouvir com atenção; o apego à devoção religiosa, com a cruz que indica puro, sagrado, assim como exorciza vampiros, funcionando como uma espécie de escudo; por fim, a representação do vampiro, na indicação metonímica, quando os dentes e pêlos já são indícios de sua presença.

5º verso

1ª estrofe: quem sair de casa agora

2ª estrofe: quem ousar sair de casa

4ª estrofe: quem ousar deixar de lado

Nos quintos e sextos versos de cada estrofe, temos a superlativização da construção em paralelismo. A ideia da proteção da casa como espaço de acolhimento familiar, de

repouso e tranquilidade com os entes próximos. A indicação do movimento de dentro para fora da casa; seguido pelo alerta de que tal movimento pode representar perigo, ao contrário de uma maior segurança encontrável no lar (reforçado em alto grau pelo verbo “ousar”); e finalmente a indiferença, no sentido de não se importar com a situação vigente ou mesmo deixar de fazer vigilância.

6º verso

1ª estrofe: deixe os filhos com os vizinhos

2ª estrofe: passe a tranca e feche o trinco

4ª estrofe: abra os olhos com os vizinhos

Entregar temporariamente os filhos à guarda dos vizinhos; reforçar a segurança do lar e passar a desconfiar dos vizinhos (em outra leitura, não fica descartada a possibilidade de falar em abrir os olhos *juntamente* com os vizinhos, o que nos parece menos preciso).

Pormenorizando os fragmentos, é possível chegar a outras séries de interrelações.

Na sua imersão em um tempo presentificado, o eu lírico aconselha em forma de um texto cifrado — ou como já aludimos anteriormente: alegórico. Olhos e ouvidos aparecem em imagens sinestésicas, sugerindo a representação de um espectador do filme (isto é, quebra da dicotomia ator *versus* espectador). “Atentos” e “abertos” formam rima toante, revelando também uma pequena assonância com a distribuição das mesmas vogais nas três sílabas (“atentos ; abertos”), diferenciando-se a sonoridade do “e”, já que na primeira tem um som fechado (nasal) e na segunda o som é aberto (oral).

O alerta sobre a “ousadia de sair de casa” e, desta forma, necessitar deixar os filhos com vizinhos, aparece como uma ruptura da sequência na qual dava a entender que o contexto restringia-se ao filme e à presença de um atento espectador (eu lírico). A ambivalência indicando a justaposição de folia vai escancarando a rede de significantes para a percepção da alegoria, rematada pelo filme de terror que já começou mas que dura o

ano inteiro, ou melhor “um” ano inteiro, apontando uma indeterminação. Não se sabe quando terminará, sendo apresentado o terror reiteradamente.

No contexto da época da canção (ditadura militar: período de grande cerceamento político e ideológico), a imagem da rua ganha um contorno ambivalente, se levarmos em conta as distinções existentes entre “casa” e “rua” apresentadas no estudo de Roberto da Matta. Para o autor, casa e rua, sob uma perspectiva sociológica, oferecem distinções básicas, como: “rua: descontrole e massificação; casa: controle e autoritarismo” (MATTA, 1997, p. 90). A quebra de tais descrições apresenta-se pelo fato de que a rua, em período de regime ditatorial, configura-se da mesma forma um espaço repressor — não mais na esfera familiar, obviamente, mas na esfera político-social.

A falsa dicotomia entre casa e rua, em tal contexto, pode ser confrontada com as categorias sociológicas expostas no parágrafo no qual o autor descreve:

A categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares (...) A rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma. (*id. ibid.*, grifos do autor)

Na primeira incidência de “filhos” + “vizinhos”, aqueles parecem estar protegidos sob a tutela destes. Em outro momento, o conselho é “passe a tranca e feche o trinco”, que apresenta simultaneamente aliteração (“*tranca* ; *trinco*”) e a onomatopeia do fechamento da porta. Essa repetição atesta a necessidade de cuidado redobrado, o que se confirma quando mais uma vez aparece o significante “vizinhos” (“*abra os olhos com os vizinhos*”). Essa atenção com moradores próximos remete-nos, mais uma vez, à prática do dedo-duro no regime militar, quando:

Institucionalizou-se a delação, até por uma mesquinha questão de sobrevivência pessoal. Então, o diretor da escola começou a denunciar o professor que abordava determinados temas proibidos, para não ser punido com ele. Estabeleceu-se um *regime de terror*, responsável pelo

enriquecimento de nosso vocabulário: o povo entendeu que vivíamos num tempo de dedurismo; o verbo “dedo-durar” entrou para as conversas comuns e a figura do “dedo-duro” popularizou-se como o novo símbolo do canalha nacional. (CHIAVENATO, 2004, p. 105, grifo nosso)

Em 2006, o filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger, relata o ano de 1970 na vida do protagonista, o pequeno Mauro (de 12 anos de idade). Uma viagem inesperada³⁸ dos seus pais (no seu entender sem motivo aparente) faz com que Mauro tenha que passar um tempo com o avô paterno. A longa e triste espera pelos seus pais (que estavam, na verdade, fugindo da repressão do governo, por serem militantes de esquerda) alterna com poucos momentos de alegria na torcida pela campanha da seleção brasileira na Copa do Mundo de futebol (conquistada pelo Brasil no México). Folia (ufanista) e terror no mesmo ambiente social.

Ainda sobre a desconfiança com os vizinhos, retornamos ao início daqueles anos 1970, para entender as temáticas daquelas produções, que partiam cada vez mais de um terror realista, incorporado ao cotidiano. Quem nos explica é Ana Maria Bahiana:

O diabo estava solto no começo dos 70. Nas décadas anteriores, invasores de outros planetas e monstros vindos da literatura eram os principais artifícios para fazer as plateias subirem pelas poltronas. (...) Inauguraram [no final dos anos 60 e início dos 70] uma era em que o terror parecia estar dentro de cada um. Ou quem sabe na casa do vizinho. (BAHIANA, 2006, p. 108)³⁹

Em “Filme de terror” a imagem da rua aparece mais uma vez, indicando um “sacrifício”. Este pode ser lido no prisma de “Procissão”, de Gilberto Gil, como um palco

³⁸ Em 1974, Chico Buarque gravou a canção “Acorda amor”, assinada com os pseudônimos Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, para evitar problemas com a censura, que constantemente vetava composições de Buarque (WERNECK, 1997, p. 134-138). Na letra, o relato do sumiço inesperado, que pode significar o desaparecimento sem volta: “se eu demorar uns meses / convém, às vezes, você sofrer / mas depois de um ano eu não vindo / ponha a roupa de domingo / e pode me esquecer”.

³⁹ É de 1973 — ano do disco de Sampaio — a produção *O exorcista*, de William Friedkin, que se tornou “um dos maiores sucessos de todos os tempos” (BAHIANA, 2006, p. 109). Teve um faturamento de 358 milhões de dólares (o maior entre as produções cinematográfica da primeira metade dos anos 70) e foi o único filme de terror indicado ao Oscar de Melhor Filme em todos os tempos.

para a vivência da devoção, com o sacrifício significando penitência. Pelo viés político, sacrifício pode ser interpretado como a entrega em prol de uma causa.

O tratamento dado à política a partir do movimento tropicalista e estendido aos pós-tropicalistas “veio a se traduzir numa explosiva capacidade de provocar áreas de atrito e de tensão não apenas no plano específico da linguagem cancional, mas na própria exploração dos aspectos visuais/corporais” (HOLLANDA & GONÇALVES, 1985, p. 66). Temos no verso “o meu sangue jorra e borra de terror” rima interna. E esta imagem do sangue não ficou restrita à canção, também fora representada na capa do LP *Eu quero é botar meu bloco na rua*, numa montagem que apresenta estreita relação com o cinema. Fala-nos Jorge Caê Rodrigues sobre a capa⁴⁰:

Traz um *design* totalmente agressivo e inusitado. A capa é cinematográfica, caótica, mostra o artista em múltiplos 3x4 (fotogramas), onde ele aparece transfigurado, quase um ser de outro planeta; o seu nome vem em uma tipografia que imita o sangue pingando. Quebrando todas as regras do “bom gosto”, Sampaio botou seu bloco na rua em meio à procissão que passava. (RODRIGUES, 2007, p. 108)

A capa do disco *Sociedade da grã-ordem kavernista apresenta sessão das dez* vale-se da mesma imagem de sangue escorrendo na grafia de “sessão das dez”. E fica clara a intertextualidade do título daquele disco com o verso de “Filme de terror”: “na sessão das dez um filme de terror”. “Sessão das dez” é, inclusive, o nome da segunda faixa do disco do quarteto liderado por Raul Seixas e Sérgio Sampaio. Um samba-choro, com letra tipo “dor-de-cotovelo”, lançando mão da cafonice (propositalmente, como fizeram os tropicalistas magistralmente) num clima seresteiro com primorosa interpretação de Edy Star. Na letra, a conquista amorosa acontece numa sala de cinema (de maneira surpreendente, parecendo até romance de filme) e, ao final, a decepção com o fim da

⁴⁰ Em sua dissertação de mestrado em Design, que resultou no livro *Design, música e Tropicalismo* (2007), Jorge Caê Rodrigues aponta a inovação apresentada pelas capas do movimento tropicalista, o que modificaria a produção de LPs no Brasil. A capa passa a fazer parte do conceito do disco, permitindo uma relação semiótica com o mesmo.

relação é simbolizada pelo incêndio do cinema, relacionando-se intertextualmente com *Onde andarás*, de Ferreira Gullar e Caetano Veloso (“*enquanto o mar bate azul Ipanema / em que bar, em que cinema te esqueces de mim?*”):

Sessão das dez (Raul Seixas)

(*a nossa homenagem aos boêmios da velha guarda...*)

Ao chegar do interior
inocente, puro e besta,
fui morar em Ipanema,
ver teatro e ver cinema era a minha distração

Foi numa sessão das dez
que você me apareceu,
me ofereceu pipoca, eu aceitei e logo em troca
eu contigo me casei

Curtiu com meu corpo
por mais de dez anos
e depois de tal engano
foi você quem me deixou

Curtiu com meu corpo
por mais de dez anos,
e foi tamanho o desengano
que o cinema incendiou

Na relação paródica com o Tropicalismo, temos em “Filme de terror” (da mesma maneira em “Sessão das dez”) imagens e recursos poéticos que são encontráveis no movimento liderado pelo “grupo baiano”, através da acepção paródica de canto paralelo. A influência do cinema no movimento tropicalista surgiu logo no seu início, pois revela Caetano Veloso que um grande impulso para deflagração das ideias expostas formalmente no Tropicalismo foi dado após o impacto que lhe causara o filme *Terra em transe*, do também baiano Glauber Rocha (VELOSO, 1997, p. 99-116).

No Tropicalismo, considerando-se o plano do conteúdo, encontramos a citação ao cinema em canções como:

“Catecismo, creme dental e eu” (Tom Zé, 1968): *“pois um anjo do cinema / já revelou que o futuro / da família brasileira / será um hálito puro”*. Como em boa parte do primeiro disco de Tom Zé, a ironia aparece com grande destaque, mostrando a alienação burguesa, na crença de que se vive melhor com o consumismo capitalista, comprando até mesmo o sorriso com um hálito puro, como figura metonímica que representa a felicidade (tão propagada em filmes de Hollywood);

“Paisagem útil” (Caetano Veloso e Ferreira Gullar, 1968): *“quem vai ao cinema / quem vai ao teatro / quem vai ao trabalho / quem vai descansar”*. Índices da vida urbana, mesclando arte e vida real. Também a arte como parte inerente ao mercado capitalista;

“Cinema Olympia” (de Caetano Veloso, gravada por Gal Costa, em 1968): *“quero um lugar para mim, pra você / na matinê do Cinema Olympia”*. Num festival de imagens modernas e cinematográficas da letra, a explosão do refrão, exaltando a diversão no cinema;

“Luzia, Luluza” (Gilberto Gil, 1968): *“no próximo ano nós vamos casar / no próximo filme nós vamos casar / Luzia, Luluza, eu vou ficar famoso / vou fazer um filme de ator principal / no filme eu me caso com você, Luluza, no carnaval”*. O movimento de oscilação entre a vida real e a sua representação através do cinema. Espectador e ator, numa relação ambivalente, assim como aparece em “Filme de Terror”, mas diferenciado pelo fato de que a canção de Sérgio Sampaio fala de um tempo presente (retratando uma terrível realidade), enquanto a canção de Gilberto Gil faz uma projeção do futuro (com a representação saltando do cinema para o carnaval).

A estruturação da letra de “Filme de Terror” se dá através do processo de montagem cinematográfica. Este procedimento de montagem, apresentando uma justaposição de imagens em tomadas de plano médio (*“na rua um sacrifício”*; *“no chão do Cinema Império da Tijuca”*), ou em closes (*“tenho os olhos muito atentos”*; *“no pescoço*

um crucifixo”), foi adotado em canções tropicalistas, sendo as precursoras “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”⁴¹. Tem-se na letra, portanto, uma relação isomórfica, fundindo plano da expressão e o plano do conteúdo: o filme de terror (alegórico) é apresentado através de linguagem com características cinematográficas.

No campo da sonoridade, o eu lírico emprega “um/o filme de terror” anaforicamente, reforçando uma ideia reiterativa, cotidiana, sem previsão de mudanças (gabaritado pelo verbo “passar” empregado no gerúndio, que indica ação em andamento): “*hoje está passando um filme de terror / na sessão das dez um filme de terror / (...) dentro da folia um filme de terror / dura um ano inteiro o filme de terror*”. Artifício semelhante encontramos em canções tropicalistas:

“Clarice” (Caetano Veloso, 1968): “*foguetes claros no ar / que mistério tem Clarice / que mistério tem Clarice (...) mas jamais quis se despir / entre os meninos e os peixes / entre os meninos e os peixes / entre os meninos e os peixes / do rio, do rio*”;

“Panis et circensis” (Gilberto Gil e Caetano Veloso, gravada por Os Mutantes, em 1968): “*mas as pessoas na sala de jantar / essas pessoas da sala de jantar / são as pessoas da sala de jantar / mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e em morrer*”;

“Ele falava nisso todo dia” (Gilberto Gil, 1968): “*ele falava nisso todo dia / ele falava nisso todo dia / a herança, a segurança, a garantia / pra mulher, para a filhinha, pra família / falava nisso todo dia*”;

“Coragem pra suportar” (Gilberto Gil, 1968): “*lá no sertão quem tem / coragem pra suportar / tem que viver pra ter / coragem pra suportar / e somente plantar / coragem*

⁴¹ No tópico sobre a canção “Viajei de trem” destacaremos de maneira mais verticalizada o recurso da montagem cinematográfica.

pra suportar / e somente colher / coragem pra suportar / e mesmo quem não tem / coragem pra suportar / tem que arranjar também / coragem pra suportar”;

“Parque industrial” (Tom Zé, 1968): *“é somente requeutar / e usar / é somente requeutar / e usar”;*

“Sabor de burrice” (Tom Zé, 1968): *“veja que beleza / em diversas cores / veja que beleza / em vários sabores / a burrice está na mesa”;*

Quero sambar meu bem (Tom Zé, 1968): *“quero sambar / meu bem / quero sambar / também”.*

Encontramos no refrão de “Filme de terror” uma linguagem carregada de significado através da sonoridade, somada ainda à velocidade imagética. O jogo poético faz-se no entrecruzamento de três significantes: “Cinema Império”, “Império da Tijuca” e “Cemitério do Caju”. O primeiro indica um tradicional cinema do centro do Rio de Janeiro, na área da Cinelândia — antigo reduto de lazer e arte no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo espaço de diversas manifestações políticas; o segundo representa a festa, o carnaval: Império da Tijuca é uma escola de samba da zona norte do Rio; Cemitério do Caju é um grande cemitério também localizado na zona norte carioca.

O refrão propõe uma justaposição das imagens, buscando ao máximo aproximá-las, insinuando que todas fazem parte da mesma “folia e terror”. O recurso da paranomásia reforça a significação, proporcionando a aproximação sonora de elementos díspares semanticamente. Assim temos “cine império” aproximando-se fonicamente de “cemitério”. Através de uma correlação anagramática, localizamos as sílabas de “caju” dentro de “tijuca”. No movimento tropicalista, a paranomásia também se faz presente, como em “Cinema Olympia” (de Caetano Veloso, gravada por Gal Costa, em 1968): *“não quero mais / essas tardes mornais, normais / não quero mais / video-tape, mormaço, março, abril”.*

O “chão” que está sintaticamente relacionado a “Cinema Império (da Tijuca)” mantém uma relação metonímica mais próxima a cemitério (pela indicação de certa superfície de terra onde são sepultados os cadáveres, ao mesmo tempo que, numa relação dialética, chão pode representar fertilidade, nascimento). Também cabe a leitura de “chão” enquanto espaço para sambar na avenida⁴², o que faz associação à escola de samba Império da Tijuca.

A inversão de papéis apresenta-se também na disposição das rimas na estrofe:

No chão do Cinema Império da Tijuca	A
o Cemitério do Caju	B
Cemitério do Caju	B
no Cine Império da Tijuca	A

As rimas A (“tijuca”) são interpoladas, enquanto as rimas B (“caju”) são emparelhadas, partindo sempre de uma imagem para a outra, depois realizando o retorno à primeira, e assim sucessivamente, num movimento contínuo e alternado.

Em “Filme de Terror” predomina a tematização. Nas duas primeiras e na quarta estrofes, o gráfico aponta para um movimento ascendente e logo em seguida o movimento de descendência. Além de mostrar uma expressividade ambivalente, representa a nota mais alta (um grito) entre as palavras “passando um filme”, como que iconizando melodicamente o suspense do espectador do filme. Outro ponto desta ascendência encontra-se entre as palavras “folia e terror”.

No refrão, a tematização imprime mais velocidade, apresentando um alongamento vocálico em “chão” e na palavra “caju” do último verso do estribilho.

⁴² No seu segundo LP, *Tem que acontecer*, de 1976, Sérgio Sampaio apresenta a canção “Cada lugar na sua coisa” que apresentaria a avenida como espaço do carnaval, seguido por um trocadilho com a escola (instituição de ensino formal) e a escola de samba: “*lugar de samba-enredo é no asfalto / lugar de samba-enredo é no asfalto / aonde vai o pé arrasta o salto / lugar de samba-enredo é no asfalto / aonde a pé vai, arrasta a sola / lugar de samba-enredo é na escola*”.

do_um um
 ssan fil dez fil
 pa me das me
 tá de ssão de
 je_es rror se rror
 Ho te na te
 Lá

mui bem
 lhos to_aten dos aber
 te_o tos_e_os vi tos
 nho_os ou
 Si

dei
 ca xe_os lhos
 de sa_ago fi com_os si
 quem ir ra vi_nhos
 sa
 Si

a_um ro_o
 li fil tei fil
 fo me no_in me
 da de a de
 tro rror ra_um rror
 Den te du te
 Lá

sa cru
a_um crifi ço_um cifi
E ru cio_no co xo
na pes
Si

pa
ir sse_a ca_e
sa de_ca tran fe trin
Quem sar sa che_o co
ou
Si

ne
No_chão ci ma_Im ju
do
pé ce té a
rio ca_o mi_rio
da ju do
Ti
Ca
Mi

té
mi_rio
Ce
do pé da
ca ne_Im_rio Ti
ju Ci ju
no
ca
Ré

3.3.3. “Viajei de trem”

Considerando a canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, de 1968, resolvemos tomá-la como uma representante da estética do Tropicalismo, buscando nela encontrar recursos estéticos que tenham sido de alguma forma parodiados por Sérgio Sampaio em seu disco de estreia, principalmente na canção “Viajei de trem”.

Como primeiro aspecto abordado das letras, citamos a influência da montagem cinematográfica na construção de canções tropicalistas (que já estivera presente em “Alegria, alegria”, de Caetano, e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil — exatamente as canções que apresentaram pela primeira vez a estética do movimento). Enquanto a letra de Caetano apresentava características de um cineasta como Godard, ao estilo câmera-na-mão, Gil construiu “Domingo no Parque” com montagens que remetem ao estilo e teorias cinematográficas de Eisenstein (CAMPOS, 2005, p. 153).

Antes de chegar a “Tropicália” e “Viajei de trem” propomos aprofundar um pouco a questão da montagem, utilizando como *corpus* de análise a canção de Gilberto Gil.

Parafraseando o projeto narrativo, “Domingo no Parque” poderia ser resumida a uma manchete de jornal, como o fez Enor Paiano: “feirante ciumento mata a facadas amigo e namorada no parque” (PAIANO, 1996, p. 28). Tema cafona e arcaico, se contado, quem sabe, na mesa de um bar da esquina, mas a maneira de narrá-lo torna a canção diferenciada. As estratégias poéticas e musicais moldam e organizam o enredo, realizando amarras estéticas que comprovam a realização de uma criação eficiente por parte do cancionista. Vejamos a letra:

O rei da brincadeira — ê, José
 O rei da confusão — ê, João
 Um trabalhava na feira — ê, José
 Outro na construção — ê, João

A semana passada, no fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar

Capoeira
 Não foi pra lá pra Ribeira
 Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana
 Foi que ele viu

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa — ô, José
 A rosa e o sorvete — ô, José
 Oi, dançando no peito — ô, José
 Do José brincalhão — ô, José

O sorvete e a rosa — ô, José
 A rosa e o sorvete — ô, José
 Oi, girando na mente — ô, José
 Do José brincalhão — ô, José

Juliana girando — oi, girando
 Oi, na roda gigante — oi, girando
 Oi, na roda gigante — oi, girando
 O amigo João — João

O sorvete é morango — é vermelho
 Oi, girando, e a rosa — é vermelha
 Oi, girando, girando — é vermelha
 Oi, girando, girando — olha a faca!

Olha o sangue na mão — ê, José
 Juliana no chão — ê, José
 Outro corpo caído — ê, José
 Seu amigo, João — ê, José

Amanhã não tem feira — ê, José
 Não tem mais construção — ê, João
 Não tem mais brincadeira — ê, José
 Não tem mais confusão — ê, João

Com uma letra cheia de montagens e com dezenas de imagens apresentadas verso após verso, percebe-se a grande influência da cinematografia. Falar de “Domingo no

Parque” significa, dentre outras coisas, relacioná-la com a observação de que sua letra lembra as montagens cinematográficas propostas pelo cineasta russo Sierguéi Eisenstein (1898-1948). Essa maneira de perceber a forma cinematográfica da canção de Gil já fora citada por outros estudiosos do Tropicalismo, como Enor Paiano (1996), Celso Favaretto (2000) e Pedro Alexandre Sanches (2000), entretanto, não vimos nesses trabalhos uma verticalização na análise de tal característica.

Decidimos então, reler as reflexões sobre montagem, propostas por Eisenstein, mais precisamente no ensaio “O princípio cinematográfico e o ideograma”, escrito em 1929. O texto nos mostra que a montagem faz parte da base da cultura figurativa do Japão. Cita hieróglifos e ideogramas, nos quais temos a combinação dos desenhos de dois objetos para chegarmos a um conceito que não pode ser graficamente retratado. Segundo suas palavras:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu — o ideograma. (...) Mas isto é ... montagem! (EISENSTEIN, 1977, p. 165)

No parque, José avista Juliana acompanhada de João. A romântica cena do casal na roda gigante mostra-se um duro golpe nas pretensões do feirante apaixonado, de tal forma que os elementos de singeleza e romantismo da imagem (rosa e sorvete) convertem-se em símbolos de decepção, tristeza e revolta na assimilação do fato (“*o espinho da rosa feriu Zé / e o sorvete gelou seu coração*”). E é justamente a partir de tal choque que a canção indica um clima de tensão, tanto na letra como no arranjo, com a constante repetição melódica e mistura dos elementos vistos por José: “*o sorvete e a rosa – ô, José / a rosa e o sorvete, ô José / oi, dançando no peito – ô, José / do José brincalhão – ô, José (...) Juliana girando – oi, girando / oi, na roda-gigante – oi, girando / oi, na roda-gigante – oi, girando*”

/ o amigo João – João”. Ao mesmo tempo em que a roda gigante vai realizando seu movimento, a orquestração cresce, e depois sobe quatro tons na escala harmônica (a partir da segunda estrofe que se inicia com o verso “o sorvete e a rosa – ô José”), subindo depois mais 2 tons (a partir do verso “Juliana girando – oi girando”), na estrofe seguinte. Tudo isso colabora para o aumento de uma tensão narrativa, que chega ao seu ápice na indicação da briga, com o grito de “olha a faca”, proferido por Gilberto Gil e repetido em coro pelos Mutantes. Apenas mais quatro versos indicam a ação da briga: “olha o sangue na mão - ê José / Juliana no chão – ê José / outro corpo caído – ê José / seu amigo João – ê José”, interrompido com o silêncio repentino.

A seguir, sob um andamento mais lento, as vozes anunciam a rotina interrompida pelas mortes das personagens: “amanhã não tem feira – ê, José / não tem mais confusão – ê, João / não tem, mais brincadeira – ê, José / não tem mais confusão – ê, João”.

Para Eisenstein, a montagem torna-se um elemento importante para a representação artística de um acontecimento. Criticando o realismo absoluto em arte, afirma:

A representação dos objetos nas proporções reais (absolutas) que lhes são próprias é, evidentemente, apenas um tributo à Lógica Formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem de coisas inviolável. (...) O realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta de percepção. (...) Como decorrência de uma monarquia estatal, implanta-se uma uniformidade estatal de pensamento. (EISENSTEIN, 1977, p. 173)

O cineasta russo parte no texto para a ideia de que “*montagem é conflito*”. Para ele, o que caracteriza a montagem é a colisão, “o conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro” (EISENSTEIN, 1977, p. 176).

Temos em “Domingo no Parque” o uso de muitos desses conflitos cinematográficos. *Conflito de direções gráficas* (linhas estáticas ou dinâmicas): o exemplo da parada de José para ver o casal (“Juliana foi que ele viu (...) / Juliana na roda com João”), mais o movimento contínuo da roda-gigante (“Oi na roda girando — oi,

girando”); como o *conflito de escalas*: os *closes* na imagem da rosa e do sorvete (“*a rosa e o sorvete (...) / o sorvete é morango*”), ou o plano médio (“*foi fazer no domingo um passeio no parque*”).

Gilberto Gil usa e abusa dos diferentes planos nas imagens sugeridas em “Domingo no Parque”: plano geral (“*lá perto da boca do rio*”); plano de conjunto (“*foi no parque que ele avistou, / Juliana foi que ele viu*”); plano médio (“*Juliana na roda com João*”; “*Juliana girando – oi girando*”); plano de detalhe (“*uma rosa e um sorvete na mão*”; “*o sorvete é morango – é vermelho*”), etc. Quase todos os versos, devido à grande quantidade de imagens, possuem algum tipo de plano de tomada cinematográfica.

Na letra, cortes abruptos lançam rapidamente uma nova imagem sobre a anterior, o que gera uma grande velocidade na troca de significantes, enfatizando assim, o quadro de tensão vivido por José. A dicção de Gilberto Gil, nesse caso, procura equilibrar na melodia um texto que forma conceitos através da combinação de imagens. Discutindo sobre os planos no cinema que acabam formando um conceito, Eisenstein questiona e reflete:

Quando fazemos um olho duas vezes maior do que o corpo inteiro de um homem? Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo *nosso ponto de vista*. De acordo com o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento (EISENSTEIN, 1977, p. 172, grifo do autor).

Na construção de uma canção predominantemente narrativa e imagética, com tantos enquadramentos de planos e objetos, podemos considerar a posição do compositor equivalente à visão da câmera do diretor de cinema, ambos seguindo a utilização de princípios de montagem.

Um exemplo de conversão de um elemento tipicamente imagético do cinema para a música é a *iluminação*. E como todas as sensações produzidas através da canção valem-se unicamente de recursos sonoros, representar a iluminação (ou a falta de luz) e

representações de cores para uma canção significa criar novos efeitos através do arranjo e dos instrumentos nela utilizados.

A imagem do parque de diversões (predominantemente colorida e cheia de vida) é sonorizada, por exemplo, pela orquestração imponente e festiva do maestro Rogério Duprat. O berimbau faz toda a marcação do ritmo, sugerindo uma roda de capoeira. No momento da tensão vivida por José, temos uma mistura de vários instrumentos no arranjo: a orquestra e suas cordas somam-se ao berimbau, misturando elementos da capoeira (que tanto pode representar um jogo, uma celebração cultural, como também sugere a ideia de luta).

Para Augusto de Campos, “‘Domingo no Parque’ joga palavras, música, som, ideia, numa montagem dentro dos moldes da comunicação moderna: o layout, a arrumação, a arte final” (CAMPOS, 2005, p. 155). Este mesmo tipo de observação Gilberto Gil faz em relação a “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso:

As palavras com sentido de atualidade e interesse — guerrilha, Brigitte Bardot, coca-cola, caras de presidentes, espaçonaves — despertam e encaminham a percepção das pessoas para o sentido total das coisas que estão sendo ditas. (GIL apud CAMPOS, 2005, p. 155)

A técnica de montagem de Eisenstein é fácil de ver na prática em vários exemplos: tanto está nas filmagens do seu longa metragem *Encouraçado Potemkin*, de 1925, como nos vídeos-clipe paralisantes e cheios de luz da música *pop* atual, ou, se preferir, na audição em alto e bom som de “Domingo no Parque”. Fica girando na mente.

A letra de “Tropicália” também pode ser considerada um modelo representativo das inovações propostas por Gil e Caetano no movimento tropicalista. A letra propõe uma colagem de eventos e cenários brasileiros, tanto arcaicos como modernos, misturando tradição e modernidade, luxo e lixo. Para Augusto de Campos (2005, p. 163), trata-se de uma “presentificação da realidade brasileira — não a sua cópia — através da colagem

criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto”. O eu lírico aponta e percorre, através de seus versos, diversos espaços do país, destacando símbolos culturais, fazendo uma verdadeira montagem das contradições e cenários da realidade brasileira. Vejamos a letra da canção de Caetano:

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhos
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento no planalto central
 Do país

Viva a bossa-sa-sa
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
 Estende a mão

Viva a mata-ta-ta
 Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amaralina
 Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
 Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
 Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias correm muito pouco sangue
 Mas seu coração balança a um samba de tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
 Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma

Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da
 Carmem Miranda-da-da-da-da

A montagem define a forma utilizada para cantar um país que convivia com turbulências, tensões, miséria, mas que não deixava de celebrar a vida com cores, música e muito carnaval. Tem-se a representação da disparidade e das relações dialéticas em ambivalência. Para Celso Favaretto, esta composição de Caetano Veloso “constitui a matriz estética do movimento” (FAVARETTO, 2000, p. 63). Em outro momento, atesta o mesmo autor:

(...) elementos totalmente díspares são coordenados numa outra temporalidade aparentemente neutra, em que nada se diz “a favor” ou “contra”, desconstrói-se a ideologia oficial que transforma as inconsistências histórico-culturais em valores folclorizados. A operação dessacralizadora provém menos das referências ao contexto que do modo de construção. A música se realiza na alternância de festa e degradação, em carnavalização e descarnavalização, que são agenciadas pela enumeração caótica das imagens na letra, entoação de Caetano e contraponto metalinguístico do arranjo de Júlio Medaglia. (*id. ibid.*, p. 64)

“Tropicália” já configura, por si só, uma paródia de imagens e diversos registros musicais e literários brasileiros. Na composição estão informações do folclore, do cancionário nordestino, do bom e do mau gosto.

O sonho (ou pesadelo) de uma noite de guerrilha e Brasília, a bossa e a palhoça, a mata e a mulata, Iracema e Ipanema, a fala pura das crianças e a fala falsa dos políticos, a velha e a jovem guarda, Carmen Miranda e a Banda. Um poema joco-sério, recheado de paródias e citações (“os olhos verdes da mulata”, “o luar do sertão”, “na mão direita tem uma roseira”, “Viva Maria”, “O Fino da Bossa”, “que tudo mais vá pro inferno”, “A

Banda”, etc. As enfiadas de rima e a repetição em eco das sílabas finais do estribilho rimado dão uma sonoridade única a “Tropicália”. (CAMPOS, 2005, p. 163, 164)

Sobre a forma discursiva realizada através de montagem, Augusto de Campos exaltou as inovações propostas por Caetano, já que sua maneira de narrar era não-linear, ao contrário do que geralmente se fazia na música popular brasileira da época. Para Campos, Caetano utilizava, acima de tudo, uma linguagem típica da poesia, fazendo justaposição de frases-feitas com estilhaços sonoros (*id. ibid.*, p. 163).

Um caso de representação da tensão entre os benefícios da modernidade e a dificuldade social está no samba “Trancos e Barrancos”, composto e interpretado por Raul Seixas em *Sociedade da grã-ordem kavernista apresenta sessão das dez*. Configura um retrato irônico instituído pelo projeto de vida pequeno-burguês:

*(Tá aí! Eu sou um cara que subi na vida
morava no morro e agora moro no Leblon)*

Eu vou pendurado na janela,
vou mais pensando nela que esse sujo pelo chão
eu vou descascando a minha vida,
suçando a avenida com meu sangue de limão

Rio de Janeiro
você não me dá tempo de pensar com tantas cores
sob este sol
pra que pensar se eu tenho o que quero
tenho a ‘nega’, o meu bolero,
a TV e o futebol

Eu não vou levando nosso leite
troquei por um bilhete da roleta federal
eu vou pela pista do aterro
e nem vejo meu enterro que vai passando no jornal

A letra de “Trancos e Barrancos” também se utiliza do recurso da montagem para dispor as imagens contidas em seus versos. Os dois primeiros versos são falados pelo eu

lírico (“*tá aí, eu sou um cara que subi na vida / morava no morro e agora moro no Leblon*”), caracterizando uma introdução para a letra que seria entoada em sequência com a melodia. Recurso semelhante ao utilizado em “Tropicália”, que contém na introdução a voz do baterista Dirceu declamando: “*Quando Pero Vaz Caminha descobriu as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...*”.

A composição de Raul Seixas contém os elementos citados anteriormente por Favaretto: carnaval, futebol e televisão. O carnaval é representado pelo próprio ritmo da canção (um samba com forte marcação e ritmo acelerado, garantindo o caráter de tematização) e “a TV e o futebol” são citados como indícios de alienação, misturando elementos pessimistas e eufóricos no mesmo contexto.

Em “Viajei de trem”, de Sérgio Sampaio, também há uma viagem do eu lírico por diversos contextos, presentificados na realidade daqueles tempos difíceis.

Fugi pela porta do apartamento
nas ruas: estátuas e monumentos
o sol clareava num céu de cimento
as ruas marchando invadiam meu tempo

Viajei de trem
eu viajei de trem
eu viajei de trem
eu viajei de trem
eu vi

O ar poluído polui ao lado
a cama, a dispensa e o corredor
sentados e sérios em volta da mesa
a grande família e um dia que passou

Viajei de trem
eu viajei de trem
eu viajei de trem (mas eu queria)
eu viajei de trem (eu só queria)
eu viajei de trem
e eu vi

Um aeroplano pousou em Marte
mas eu só queria ficar à parte

sorrindo distante, de fora, no escuro
minha lucidez nem me trouxe o futuro

Viajei de trem
eu viajei de trem
eu viajei de trem
eu viajei de trem
eu vi

Queria estar perto do que não devo
e ver meu retrato em alto relevo
exposto sem rosto em grandes galerias
cortado em pedaços, servido em fatias

Viajei de trem
eu viajei de trem
eu viajei de trem (mas eu queria)
eu viajei de trem (eu não devia)
eu viajei de trem (mas eu queria)
eu viajei de trem (eu não podia)
eu viajei de trem (eu não queria)
eu viajei de trem (eu só queria)
(viajar de trem)

Eu vi seus olhos grandes sobre mim

Também aparece em “Viajei de trem” o recurso da montagem cinematográfica. São diversas imagens e encadeamentos de narração do passado, reflexões do presente e falta de perspectiva para o futuro. As imagens na canção de Sérgio Sampaio escancaram um cenário de pessimismo pessoal e coletivo, que envolve o desânimo no convívio familiar⁴³ (“*todos sérios em volta da mesa*”) e o cenário pesado das ruas marchando, com suas estátuas e monumentos. “Viajei de trem” reflete e refrata o conteúdo de “Tropicália”, segundo as concepções de Bakhtin, ao falar sobre o signo e sua natureza ideológica:

Os signos só podem aparecer em um *terreno interindividual*. Ainda assim, trata-se de um terreno que não pode ser chamado de “natural” no sentido usual da palavra: não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. A consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social. (BAKHTIN, 1986, p. 35, grifos do autor)

⁴³ Mais uma vez apresenta-se a aversão a qualquer tipo de hierarquia, no caso específico, a familiar.

São cinco anos de diferença da canção de Caetano Veloso para a de Sampaio. O compositor capixaba parece apontar a direção por onde marcharam as imagens indicadas em “Tropicália”, dando, entretanto, acentuado destaque às desilusões e preocupações de uma época marcada pela acelerada evolução tecnológica e pela crescente repressão no ambiente sócio-político.

Se em “Tropicália” há, em algumas passagens (“viva a bossa”, “*balança um samba de tamborim*”, “*domingo é o fino da bossa*”), uma celebração de aspectos culturais positivos do Brasil — verificável até pela maneira descontraída e vibrante com que o eu lírico canta os estribilhos —, mesmo que estando dispostos de forma irônica (FAVARETTO, 2000, p. 71), em “Viajei de trem” este aspecto fica descartado. A interpretação é entoada de uma maneira arrastada e desanimada (quase que de forma declamativa), permeando os versos com imagens sombrias e pessimistas.

A “viagem surreal pós-tropicalista” de Sampaio (MOREIRA, 2000, p. 79), embora não explicita a temporalidade dos fatos, parece permear um passado não muito distante, que se aproxima da realidade do presente (“*o ar poluído polui ao lado / a cama a dispensa e o corredor / sentados e sérios em volta da mesa / a grande família e um dia que passou*”). O eu lírico faz um balanço de sonhos não realizados, cuja suposta lucidez diante do mundo não significou garantia de dias melhores.

A reflexão parte do social e do externo (“ruas”; “ar poluído”; “céu cinzento”) para depois ser transportado para um campo mais particular (do convívio familiar, por exemplo), para retomar o social, ampliando ainda mais a tomada: relações sociais nas grandes cidades e até mesmo da humanidade e sua relação com o avanço tecnológico, quando cita “*um aeroplano pousou em Marte / mas eu só queria ficar à parte*”.

Imagens de “Tropicália” são retomadas logo nos primeiros versos de “Viajei de trem”: a ideia das ruas, construções e monumentos. A voz que canta na composição de Caetano falava em inaugurar um monumento no planalto central, que seria moderno, “*de papel crepom e prata*”. Sérgio Sampaio remonta o contexto: a fuga pelas ruas representa dar de frente com estátuas e monumentos, mas que estão num cenário obscuro, ao contrário do colorido exposto outrora. O sol aparece em meio ao céu de cimento (que pode referir-se tanto à poluição como à presença de arranha-céus nas grandes cidades — além da metáfora de clima pesado, já que os versos expõem um pessimismo latente). A imagem das ruas marchando fecha a estrofe, denunciando uma inversão dos papéis, onde as ruas (espaço de confluência e embate de pessoas e grupos heterogêneos) é que marcham e entram nas vidas das pessoas.

Para Favaretto, falando sobre carnavalização, a espacialização tem um significado especial entre as características do movimento tropicalista. Em suas palavras,

As “ações” ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos) — salas de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões. (FAVARETTO, 2000, p. 92-93)

A ideia do espaço interior de uma residência aparece na estrofe seguinte de “Viajei de trem”. A figura da “grande família” desmascara o retrato do modelo burguês de estrutura familiar, mostrando que seus membros vivem o dia-a-dia sem muitas alegrias ou o que compartilhar na reunião à mesa. Há apenas o cumprimento de mais um dia na rotina (“*sentados e sérios em volta da mesa / a grande família e o dia que passou*”), como que pessoas ocupadas apenas em “nascer e morrer”, imagem que está em versos da canção *Panis et Circensis*, de Caetano e Gil, de 1968 (“*mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer*”).

A imagem da sala de jantar como reunião da família está presente ainda em outras canções tropicalistas, como:

“Miserere Nobis” (Gilberto Gil e Capinam, 1968): *“calados e magros esperando o jantar / na borda do prato se limita a janta”*;

“Deus vos salve esta casa santa” (de Caetano Veloso e Torquato Neto, na voz de Nara Leão, 1968): *“oh, Deus vos salve / esta casa santa / onde a gente janta / com nossos pais”*;

“Eles” (Caetano Veloso, 1968): *“em volta da mesa / longe do quintal / a vida começa / no ponto final”*;

“Sabor de burrice” (Tom Zé, 1968): *“veja que beleza / em diversas cores / veja que beleza / em vários sabores / a burrice está na mesa”*.

Sempre a casa, e mais especificamente a sala de jantar, representando um espaço de obediência a superiores, representação de um pequeno mundo ditatorial dentro dos próprios lares.

Ao presentificar a realidade brasileira e percorrer diversos cenários brasileiros, o eu lírico de “Tropicália” entrega-se à participação junto à coletividade, assume a posição de organizar o movimento, orientar o carnaval e inaugurar o monumento. Sempre misturando a participação de movimentos populares e culturais com a inserção nos meios já oficializados. O eu lírico de “Viajei de trem” não consegue se entregar a essa participação de maneira natural, e parece fazê-la a contragosto: *“mas eu só queria ficar à parte / sorrindo distante, de fora, no escuro / minha lucidez nem me trouxe o futuro”*, revelando uma viagem “bem longe de um ‘alegre desbunde’, algo próximo a uma torturada viagem psicodélica”⁴⁴ (MOREIRA, 2000, p. 75).

⁴⁴ Vale mencionar que “viagem/viajar”, no contexto do desbunde significava também “experiência psicodélica induzida por drogas, som, texto ou tudo junto. Na expressão ‘viaja nessa’, queria dizer ‘leve em consideração isto que acabei de dizer’” (BAHIANA, 2006, p. 82).

Os estribilhos de “Tropicália” representam o ponto máximo da condensação de imagens díspares do Brasil. Aproximando a bossa de palhoça (um representando um movimento musical urbano de classe média, enquanto o outro é um elemento de pauperização rural); Iracema de Ipanema (o primeiro que é anagrama de América e remete à origem do Brasil, enquanto o segundo refere-se ao bairro da intelectualidade carioca); e termina com a consagração do carnaval e a festa brasileira, aproximando “A Banda” (composição de Chico Buarque) com a portuguesa que levou a música brasileira para o mundo.

É o próprio Caetano Veloso quem enumera, no seu livro *Verdade tropical*, as diversas relações intertextuais existentes nos estribilhos de “Tropicália” e toda polissemia imbricada. Faz referências à Bossa Nova (“Garota de Ipanema”); iê-iê-iê (Roberto Carlos), Chico Buarque (“A Banda”); a pronúncias das últimas sílabas de Carmen Miranda misturando-se ao movimento Dadá, que ao mesmo tempo é o nome de uma personagem central do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha; dentre tantas outras citações que abrem-se para a polissemia (VELOSO, 1997, p. 186-187).

Na canção que citamos como paródia tropicalista, o estribilho insiste em proferir que o eu lírico “viajou de trem”. Não há imagens, mas apenas a recorrência do verso “*viajei de trem*”, somado às vozes que podem sugerir sentimento de culpa, desejos não realizados e projetos cancelados — revelando impossibilidade de transformação da realidade (“*mas eu queria / eu não devia / eu não podia*”, etc). O trem representa, nesse contexto, a máquina que proporciona o movimento, o deslocamento, de um passageiro que permanece paralisado, capaz apenas de observar o ambiente que o cerca.

Há a marca de uma ironia que revela-se com a repetição de “*viajei de trem*”. A seguida repetição iconiza, a princípio, um certo lirismo, na recordação de longas viagens de trem que poderiam fazer lembrar nostalgicamente o passado. Entretanto, a relação com

as recordações, ambientes de convívio social, espaços de agrupamento de pessoas, revelam uma vinculação individualista da ironia, quando o trem não mais representa o transporte de coletivo, e sim a ampliação do tempo que se revela solitário. Algo similar ao que nos fala Luiz Costa Lima, quando trata da incidência do princípio-corrosão na obra de Carlos Drummond de Andrade (LIMA, 1995, p. 129-196). No estribilho da canção de Sérgio Sampaio “o lirismo encantatório fora cortado pela ironia” (*id. ibid.*, p. 150), quando os versos passam a repetir “eu viajei de trem” entrecortado pelos lamentos de “*mas eu queria / eu não devia / mas eu queria / eu não podia / eu não queria / eu só queria*”.

O verso final da composição de Sampaio é uma citação direta de um verso de “Tropicália”. Após repetir várias vezes “*eu viajei de trem*”, o final desvia o caminho da frase, transformando-se em “*eu vi seus olhos grandes sobre mim*”. Desta maneira, a letra encerra, denotando a percepção da vigilância, do acucamento em que o eu lírico parece ter-se curvado, “sozinho de longe, no escuro”, o que denuncia a apropriação de Sérgio Sampaio de todo um universo crítico (sócio-político-histórico). Em “Tropicália”, o tom de Caetano quando canta “*senhoras e senhores ele põe os olhos grandes / sobre mim*”, denuncia a mistura da política com a música (FAVARETTO, 2000, p. 76-77), pois no início da estrofe ele falava sobre a frágil e festiva esquerda brasileira, e transporta-se depois para o cenário de um programa de tevê, com “senhoras e senhores”, misturando a vigilância do Estado com a realidade do sucesso nos grandes meios de comunicação.

O gráfico melódico de “Viajei de trem” aponta para o predomínio da figurativização (bastante próxima à fala), com prolongamento de vogais, o que sugere passionalização. Inclusive há desdobramento vocálico no vocábulo “trem” do estribilho, o que indicia ainda mais claramente o estado passional.

men
ta tuas
Fugi_pela_por_do_a_to_nas_ruas_está_e_tos
par_men mo
nu
ta

Fá#

sol ru
cla_a as_chan
re_va céu mar_do_in_di
O_num_de_men_as_va_am_tem
ci meu
to po

Lá

Vi vi vi vi
a em a a em a
jei_tre jei_tre jei_tre jei_tre_eu
de eu de em_eu de eu de em vi

Sol

dor
do sa
O_ar_poluí_po do_a_cama_a_dispen_e_o
lui_la co
rre
ao

Fá#

ta gran
dos_sé de mí
e_rios_vol fa_lia_e_o_a
Sen em_ta_me_a di_que_ssou
da pa
sa

Lá

ri
 vi mas_eu_que_a
 a
 jei tre
 trem_eu de em
 Vi vi
 a em a
 jei tre jei
 de eu de
 Sol

ri
 vi eu_só_que_a vi
 a a
 jei tre jei tre
 eu de em eu de em_eu
 vi
 Lá

3.3.4. Outras incidências paródicas

Analizamos de maneira pormenorizada três faixas de *Eu quero é botar meu bloco na rua*, mas vale mencionar que encontramos em outras canções do disco elementos paródicos do Tropicalismo, da canção popular brasileira e da literatura nacional.

A paródia foi um recurso caro ao Tropicalismo, como já vimos. Seu processo de construção se dá pelo cruzamento de informações e citações de diversas escolas literárias, da comunicação moderna, da *pop art*, da música cafona, do rock, etc. A intervenção tropicalista propôs reunir elementos diversos, cantando de maneira convincente através da sua dicção. Cada letra tinha compromisso apenas com sua melodia, e vice-versa. Para citar apenas alguns versos paródicos:

“Marginália II” (Gilberto Gil e Torquato Neto, 1968): *“minha terra tem palmeiras / onde sopra o vento forte / da fome, do medo e muito / principalmente da morte”*. Parodiando o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, que igualmente inspirou o procedimento em “Geleia geral” (dos mesmos compositores e também de 1968): *“minha terra é onde o sol é mais limpo / e Mangueira é onde o samba é mais puro / tumbadora na selva-selvagem / Pindorama, país do futuro”*;

“Mamãe coragem” (Caetano Veloso e Torquato Neto, 1968): *“ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos”*. O texto parodiado é “Ser mãe”, poema de Coelho Neto;

“Tropicália” (Caetano Veloso, 1968): *“o luar do sertão”*. Título da toada de Catulo da Paixão Cearense, um dos maiores sucessos da história da canção popular brasileira.

Sérgio Sampaio, no seu disco de 1973, aparece na continuidade da evolução do bloco tropicalista. O tempo não era mais o mesmo, a produção musical brasileira já tinha novos parâmetros após a “explosão tropicalista”. Enfatizamos a partir deste ponto alguns artifícios de destaque na estética tropicalista e mencionamos sua utilização paródica no disco de Sérgio Sampaio.

Velocidade: um recurso presente nas canções tropicalistas é lançar mão da velocidade, na estrutura formal e no plano do conteúdo. Sucessivas imagens e ações alteradas abruptamente, proliferando informações, como se antecipasse na canção a estrutura de um videoclipe do *pop* moderno (valendo-se do procedimento da montagem já abordado na pesquisa). Algumas canções com tal procedimento:

“Namorinho de portão” (Tom Zé, 1968): *“Eu aguento calado / sapato, chapéu / o seu papo furado / Paris, lua de mel / a vovó no tricô / Chacrinha, novela / o blusão do vovô / aquele tempo bom que já passou / e eu, de ‘é’, de ‘sim’, de ‘foi’”*;

“Alegria, alegria” (Caetano Veloso, 1967): *“eu tomo uma coca-cola / ela pensa em casamento / e uma canção me consola / eu vou”*;

“Superbacana” (Caetano Veloso, 1968): *“o sol responde / o tempo esconde / o vento espalha / e as migalhas caem todas sobre / copacabana me engana / esconde o superamendoim / o espinafre, o biotônico / o comando do avião supersônico / do parque eletrônico / do poder atômico / do avanço econômico”*;

“Baby” (Caetano Veloso, 1968): *“você precisa saber da piscina / da margarina, da Carolina, da gasolina / você precisa saber de mim”*;

“Domingou” (Gilberto Gil, 1968): *“hoje é dia de feira, é domingo / quanto custa hoje em dia o feijão? / são três horas da tarde, é domingo / em Ipanema e no meu coração - ê, ê / é domingo no Vietnã - ê, ê / na Austrália, em Itapuã - ê, ê / é domingo, ê, ê, domingou, meu amor”*.

Às portas da pós-modernidade, Octavio Paz escrevia sobre as obras da contemporaneidade: “as obras do tempo que nasce não estarão regidas pela ideia da sucessão linear e sim pela ideia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação” (PAZ, 1996, p. 137).

No disco de Sampaio, encontramos passagens que enumeram imagens ou concatenam fatos sucessivos no projeto narrativo. Mas sua maior incidência oferece um contraste entre o plano da forma e o plano do conteúdo, já que a interpretação de Sérgio Sampaio comumente “se arrasta” e aponta a descrença de um futuro próximo:

“Labirintos negros”: *“sobre o asfalto cedo, na avenida larga / os labirintos negros / espalham ‘nuvens cinza’ / de desesperança”*;

“Cala a boca, Zebedeu”: *“ontem quando eu cheguei em casa (às sete horas) / tava com a mala na mão (às setes horas) / dizendo que ia embora (às sete horas) / nas garras*

de um gavião / olhou pra mim e me disse, sem pestanejar / “eu vou pro Rio de Janeiro / ver o escrete brasileiro jogar”;

“Filme de terror”: O meu sangue jorra e borra de terror / com quem dança e ama agora o meu amor? / bruxas, medos e suspiros / dentes, pêlos e vampiros / (...) no chão do Cinema Império da Tijuca / o Cemitério do Caju / Cemitério do Caju / no Cine Império da Tijuca”.

Presentificação do tempo e espaço: Tatit revelou que existe uma voz que fala por trás da voz que canta. Utilização de dêiticos aponta-nos a existência de um eu, que indica que tudo parte dele e acaba voltando para o ponto inicial. Explica-nos Favaretto: “a marca da pessoa equivale mesmo à não-pessoa, a um ‘ele’ impessoal e anônimo (...) verdadeiro sujeito da linguagem” (FAVARETTO, 2000, p. 70).

Exemplos de enunciações no Tropicalismo que são indicadas a partir de um “eu”, que é o “ponto de partida” para apresentar as ações, relações sociais, contexto histórico, etc. (só para citar alguns):

“Marginália 2” (Gilberto Gil e Torquato Neto, 1968): “eu, brasileiro, confesso / minha culpa, meu degredo / pão seco de cada dia / tropical melancolia / negra solidão”;

“Catecismo, creme dental e eu” (Tom Zé, 1968): “nasci no dia do medo / na hora de ter coragem / fui lançado no degredo / diplomado em malandragem”;

“Tropicália” (Caetano Veloso, 1968): “sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz”;

“Coisa mais linda que existe” (de Gilberto Gil e Torquato Neto, gravada por Gal Costa, 1968): “coisa mais linda nesse mundo / é sair por um segundo / e te encontrar por aí / e ficar sem compromisso / pra fazer festa ou comício / com você perto de mim”;

“Mamãe coragem” (Caetano Veloso e Torquato Neto, na voz de Gal Costa, 1968):
*“mamãe, mamãe, não chore / eu nunca mais vou voltar por aí / mamãe, mamãe, não chore
 / a vida é assim mesmo / eu quero mesmo é isto aqui”.*

Presença de dêiticos indicando a primeira pessoa é uma constante na obra de Sampaio, facilmente encontrável no disco *Eu quero é botar meu boco na rua* (que contém já no seu título dois pronomes em primeira pessoa: “eu” e “meu”):

“Leros, leros e boleros”: *“dos meus cabelos no inferno / no meu sorriso de adeus / vou me fazer de moderno / no meu encontro com Deus”;*

“Filme de terror”: *“o meu sangue jorra e borra de terror / com quem dança e ama agora o meu amor?”;*

“Cala a boca, Zebedeu”: *“que mulher danada, essa que eu arranjei / ela é uma jararaca, meu Deus / com ela eu me casei”;*

“Pobre meu pai”: *“pobre meu pai / quatro punhos espalhados no ar / oito olhos viajando o quintal / e o meu coração de vidro se quebrou”;*

“Labirintos negros”: *“a condução, ou não / a confusão, eu não! (eu não!)”;*

“Eu sou aquele que disse”: *“eu tenho os dias contados / um encontro marcado / e as mãos na cabeça”;*

“Viajei de trem”: *“viajei de trem / eu viajei de trem / eu viajei de trem (mas eu queria)”;*

“Não tenha medo, não! (Rua Moreira, 65)”: *“as pessoas são uns lindos problemas / eu posso até acreditar / eu acho tudo isso uma grande piada / ou então eu posso achar”;*

“Dona Maria de Lourdes”: *que eu estou no paradeiro dessa gente / quem morreu, quem teve medo e quem ficou / eu estou no Bar do Auzílio ou na Igreja / e onde quer que eu esteja, eu não estou;*

“Odete”: *“a vida passa, eu fico louco, fico rouco / fico pouco me importando com o que vai acontecer”*;

“Eu quero é botar meu bloco na rua”: *“eu quero é botar meu bloco na rua / brincar, botar pra gemer”*;

“Raulzito Seixas”: *“meu nome é Raulzito Seixas / eu vim da Bahia / vim modificar isso aqui”*;

Em todas as canções do disco é recorrente a indicação do “eu” como ator de ações ou a sua representação. Quando fala na terceira pessoa e narra fatos de outrem, mesmo assim comenta a impressão do “eu” a respeito dos fatos. A esse respeito, Heloísa Buarque de Hollanda, comentando texto de Octavio Paz reitera:

A perda dessa imagem [do mundo] e a consequente desagregação do eu determina uma multiplicação de fragmentos onde cada partícula considera-se como um eu único, fechado e obstinado em si mesmo (...) Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença ao outro. A poesia moderna seria, então, a consciência dessa separação e a tentativa de reunir o que foi separado. (HOLLANDA, 1980, p. 58)

Os opostos caminham lado a lado: espaço aberto e espaço fechado; arcaico e moderno; sorrir e chorar; tudo e nada. No Tropicalismo é bastante recorrente a apresentação da (falsa) dicotomia entre opostos. Nestes casos, a ambivalência se revela, seguindo o rastro da fragmentação do eu. Como já expusemos neste trabalho, o individual não se encontra isolado do social. A casa, espaço de convívio familiar (com sua sala de estar, sala de jantar, cozinha, etc), indica o espaço relativamente fechado, com relações entre pessoas com parentesco ou proximidade afetiva; do outro lado temos a rua e todo espaço urbano como convívio de pessoas de diferentes raças, classes sociais, etc. Muitas vezes, as ações de um espaço e refletem-se nos outros tipos de ambientes. O autoritarismo

presente na hierarquia da esfera sócio-política também faz-se presente no seio da família patriarcal. Os ideais da vida burguesa também revelam-se em “volta da mesa”.

“Miserere nobis” (Gilberto Gil, 1968): *“já não somos como na chegada / calados e magros, esperando o jantar / na borda do prato se limita a janta / as espinhas do peixe de volta pro mar”*;

“Geleia Geral” (Gilberto Gil e Torquato Neto, 1968): *“é a mesma dança na sala / no Canecão, na TV / e quem não dança não fala / assiste a tudo e se cala / não vê no meio da sala / as relíquias do Brasil”*;

“Deus vos salve esta casa santa” (Caetano Veloso e Torquato Neto, gravada por Nara Leão, 1968): *“o pai deu ordem a toda família / que o procurasse e ninguém achou / a mãe deu ordem a toda polícia / que o perseguisse e ninguém achou / ó Deus vos salve esta casa santa / onde a gente janta com nossos pais / ó Deus vos salve essa mesa farta / feijão, verdura, ternura e paz”*;

“Eles”: (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968): *“em volta da mesa / longe da maçã / durante o Natal / eles guardam dinheiro / o bem e o mal / pro dia de amanhã”*;

“Glória” (Tom Zé, 1968): *“como um grande chefe de família / ele soube sempre encaminhar / seus filhos para a glória / glória, glória eterna”*.

Em *Eu quero é botar meu bloco na rua* há várias referências a ambientes de uma casa. Esta não se revela apenas como o ideal burguês de acolhimento, amor e respeito. Há uma inquietação e, ao mesmo tempo, necessidade de comedimento diante de ações de terceiros ou da repreensão do chefe de família:

“Viajei de trem”: *“a cama, a dispensa e o corredor / sentados e sérios em volta da mesa / a grande família e um dia que passou”*;

“Eu sou aquele que disse”: *“eu tenho o corpo fechado / que soltem as feras / diante da mesa”*;

“Não tenha medo, não! (Rua Moreira, 65)”: *“não me espere pra beber seu veneno / e nem pra ver você chorar / demoro o tempo que for necessário / eu moro longe, eu posso nem chegar”*;

“Filme de terror”: *“quem ousar sair de casa / passe a tranca e feche o trinco”*.

A canção “Pobre meu pai” é um retrato da repreensão, revelando um “ressentimento da figura paterna” (MOREIRA, 2000, p. 76). Como também nos lembra Moreira, parodia um poema de Augusto dos Anjos:

A meu pai depois de morto
(Augusto dos Anjos)

Podre meu Pai! A Morte o olhar lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam
Microorganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.

Duras leis as que os homens e a hórrida hidra
A uma só lei biológica vinculam,
E a marcha das moléculas regulam,
Com a invariabilidade da clepsidra!...

Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos
Roída toda de bichos, como os queijos
Sobre a mesa de orgíacos festins!...

Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins!

Pobre meu pai (Sérgio Sampaio)

Pobre meu pai
quatro punhos espalhados no ar
oito olhos viajando o quintal
e o meu coração de vidro se quebrou

Doido meu pai
sete bocas mastigando o jantar
sete loucos entre o bem e o mal
e o meu coração de vidro
não parou de andar

Podre meu pai
a marca no meu rosto é do seu beijo fatal
o que eu levo no bolso você não sabe mais
e eu posso dormir tranquilo, amanhã quem sabe
hoje, meu pai
não é uma questão de ordem ou de moral
eu sei que eu posso até brincar o meu carnaval
mas meu coração é outro

Simples, meu pai
faça um samba enquanto o bicho não vem
saia um pouco, ligue o rádio, meu bem
não ligue que a morte é certa
não chore que a morte é certa
não brigue que a morte é certa
não ligue que a morte é certa

A letra da canção de Sampaio revela um tempo de autoritarismo e violência dentro do lar (*“quatro punhos espalhados no ar / (...) oito olhos vigiando o quintal”*), para depois transportar-se à suposta liberdade em *“o que eu trago no bolso você não sabe mais / e eu posso dormir tranquilo”*. Em 1971, Roberto Carlos havia gravado “Traumas”, já com a temática da relação entre pai e filho (*“meu pai um dia me falou / pra que eu nunca mentisse / mas ele também se esqueceu / de me dizer a verdade”*), revelando uma mudança de percepção da infância para a fase adulta, quando há uma troca de papel: o filho passa a ser pai (e não apenas um filho).

Em 1977, Raul Seixas compôs (em parceria com Claudio Roberto) e gravou a canção “Sapato 36”, na qual a repressão paterna revela-se através da metáfora do sapato apertado (*“eu calço é 37, meu pai me dá 36 / dói, mas no dia seguinte / aperto o meu pé outra vez”*), para depois demonstrar o descontentamento e a recusa à obediência (*“você só vai ter o respeito que quer / na realidade / no dia em que você souber respeitar / a minha vontade / meu pai! meu pai!”*). Mais uma vez o eu lírico posiciona-se contra toda forma de hierarquia (neste caso, a familiar).

No disco de Sérgio Sampaio, outros artifícios paródicos estão no estribilho do samba “Odete”⁴⁵: *“agora nesse avião, ou de ir embora / agora nesse caminhão ou mesmo viajar de trem / muito bem / que maravilha! / por entre bancários, automóveis / que maravilha!”*. Há uma proliferação paródica: aparecem “Viajar de trem” (já analisada neste trabalho); “Tropicália” (*“sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões”*) e também explicitamente “Que maravilha”, de Jorge Ben Jor, de 1971 (*“por entre bancários jatomóveis, ruas e avenidas / milhões de buzina tocando em harmonia sem cessar / (...) que maravilha!”*).

⁴⁵ Os dois sambas do disco são “Odete” e “Cala a boca, Zebedeu”, esta última composta pelo seu pai quando Sérgio Sampaio ainda era adolescente.

As relações paródicas no Tropicalismo, assim como no disco de Sérgio Sampaio, mostram-se em abundância. E o movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil passa a ser parodiado no disco *Eu quero é botar meu bloco na rua*. A polissemia dos textos abre espaço para interpretações que vão além da entrega simples e direta do significado.

Bakhtin fala da reutilização de um signo sob o prisma do “refletir e refratar” um texto em um novo texto, já que o mesmo signo retomado em contexto distinto aponta a retomada do significante (ou parte deste), mas fundando uma nova realidade, abrindo espaço para novos significados. Segundo Bella Jozef “o texto literário insere-se na história e na sociedade como textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las. O espaço textual é formado por um conjunto de elementos sêmicos ambivalentes” (JOZEF, 1980, p. 54).

Analisar relações paródicas no Tropicalismo e no trabalho de Sérgio Sampaio significa cair num campo de possibilidades inesgotáveis. Restringimo-nos, portanto, à menção de algumas, ante a impossibilidade de verticalização em tantas relações paródicas.

CONCLUSÃO

O Tropicalismo surgiu em meio a um período de intensas discussões acerca da função sócio-ideológica dos artistas e de suas produções. O contexto histórico nacional era de gradativo endurecimento na esfera político-econômica: os militares cada vez mais aumentavam o cerco sobre as manifestações que ameaçassem a “segurança nacional”. Tal confronto propiciava o embate entre a ditadura militar de um lado e a esquerda (ortodoxa ou não) de outro.

Em meio a tudo isso, um grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil propunha debater criticamente a arte produzida no país. O tempo era de dificuldades, o ambiente estava convulsionado politicamente. Os tropicalistas não apoiavam a ditadura, mas tampouco se entregavam aos trabalhos panfletários da ala esquerdista. Este “grupo baiano” estava antenado com o que havia de mais moderno nos movimentos contraculturais da Europa e dos Estados Unidos, seja em postura política, seja nas inúmeras experiências promovidas pelo rock. “Desbunde”, contracultura:

Como nos Estados Unidos e na Europa, a música popular, em particular o rock, fornecia uma linguagem e um contexto para a circulação de atitudes e práticas contraculturais no Brasil. Os tropicalistas foram os primeiros a fazer experiências com guitarras fortemente amplificadas e distorcidas, características do rock ácido e psicodélico. (DUNN, 2007, p.71-72)

Tais experimentos tropicalistas mostrariam para a cultura brasileira que o gesto da mistura estava na ordem do dia. A linguagem do “rock tropicalista” comportava o samba-canção, o bolero, a guitarra, a inventividade poética, a cafonice. A carnavalização proporcionava aos tropicalistas — num tempo de forte repressão — o riso, a ironia, o deboche. O pessimismo era substituído pelo riso, prazer e gozo na própria dor (cf. *id. ibid.*).

Aos poucos o governo militar percebeu que a ameaça ao regime não advinha da ala esquerdista e panfletária. A grande preocupação passou a ser os “cabeludos”, que chegaram ao grau máximo de contestação com “É proibido proibir”. O “fatídico AI-5” foi assinado e configurou o que muitos chamaram de “segundo golpe”, que elevou a repressão militar e “mergulhou o país em um período de trevas” (ZAPPA & SOTTO, 2008, p. 269-270). Caetano Veloso e Gilberto Gil partiram para o exílio, mas a lição de sua arte haveria de ficar para novas gerações.

Na década de 1970, o que caracteriza a música pós-tropicalista é o prosseguimento da “linha evolutiva”. Mas não há mais ruptura ou explosão. O Tropicalismo encerrara tal procedimento. A “intervenção tropicalista” abre espaço para o que Luiz Tatit nomeia de “o leque das dicções” (cf. TATIT, 2004). Cada música passa a ter o único compromisso de encontrar a melodia ideal para o seu texto e vice-versa. O mesmo artista que grava um bom samba é capaz de gravar um bom rock.

Uma ala denominada pós-tropicalista resolve prosseguir nos rastros da essência da estética tropicalista. Não foi dado um passo além, em termos de linguagem de construção das canções. Novos experimentos seguiam na linha do que o Tropicalismo já havia proliferado nos anos de 1967 e 1968. Não há grande evolução, mas também não há regresso.

Nos primeiros anos da década de 1970 o Brasil enfrenta os “anos de chumbo”, com todas mazelas instauradas pelo AI-5 sendo colocadas em prática: torturas, perseguições, censura, etc. Inseridos em tal conjuntura, os cancionistas, que faziam música de protesto, têm que se calar (foram censurados) ou produzem textos cifrados (valendo-se de procedimentos alegóricos e metafóricos). Em outra ala, encontramos os que tinham relação com o rock e pareciam ter maior interesse em curtir um envolvimento com drogas e sexo. Nesta conjuntura encontramos o trabalho de Sérgio Sampaio.

Entretanto, Sérgio Sampaio e os demais pós-tropicalistas não tinham como colocar-se totalmente à margem da situação sócio-política do país. Afastavam-se, é verdade, dos grupos de fácil identificação sociológica, isto é: a esquerda de um lado e a ditadura do outro. Sérgio Sampaio insere-se no bloco dos que não se identificam nem com um grupo nem com outro (empregamos o “estar à margem” neste sentido).

O ser é uno e, conseqüentemente — fazendo valer a ambivalência —, social. Bakhtin nos fala que “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo” (BAKHTIN, 1986, p. 31). Desta feita, procuramos identificar quais as relações entre as influências tropicalistas apontadas pela crítica no primeiro disco de Sérgio Sampaio.

Considerando a paródia como um “canto paralelo” (Haroldo de Campos), não necessariamente na acepção burlesca (Bakhtin) e considerando o caso de um texto dentro de outro texto (Sarduy), localizamos signos e procedimentos estéticos do Tropicalismo no disco *Eu quero botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio. A saber: os trabalhos tropicalistas analisados são os lançados no ano de 1968, com a produção de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes.

Em termos de linguagem, o disco de Sérgio Sampaio reforça o gesto de mistura músico-poético. Vale-se de procedimentos da estética tropicalista, como fragmentação, alegoria, princípio da montagem cinematográfica. No plano do conteúdo, retoma diversas imagens situadas em canções tropicalistas, mas é neste caso que encontramos o diferencial: o contexto já não era o mesmo. Cada imagem e citação tropicalista presentes nas canções de *Eu quero é botar meu bloco na rua* revela um novo olhar, a configuração de um novo contexto apresentado pelo eu lírico.

Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. (...)

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. (...) O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se *refrata*. (BAKHTIN, 1986, p. 33, grifo do autor)

Portanto, a paródia tropicalista que tomamos na presente pesquisa não pode ser reduzida a uma mera reprodução do movimento liderado por Caetano e Gil. A paródia não é cópia: “*depreende-se o caráter dinâmico da paródia como processo produtor de sentido, para modificação a significação e a função de um texto a outro. Os textos são carregados de conotação que podem ser entendida como a presença do ausente*” (JOZEF, 1980, p. 65).

Finalmente, ressaltamos que o texto poético pauta-se pela ambiguidade, e a paródia reforça o caráter polissêmico do significante. A ambivalência apresenta-se novamente como marca intrínseca à paródia; afinal de contas, estamos falando da obra de Sérgio Sampaio, “um poeta do riso e da dor”.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Caio Fernando. “Crônica”. Caderno 2. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 12 jun. 1994.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. “Fugir (pras veredas). In: MORAES, João. *Eu sou aquele que disse: estudos e impressões sobre a obra e a vida de Sérgio Sampaio*. Vitória: PPGL / MEL, 2007, p. 53-63.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB, Edusp, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. [Texto bilíngue grego-português] Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 6ª ed. São Paulo, HUCITEC/ EDNUB: 2008a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1994.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed., 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 17-50.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 4 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed., 2ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

_____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Augusto et alli. *Teoria da poesia concreta*. 4 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2004.

CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: _____ et ali. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

CICERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB”. In: DUARTE, Paulo Sergio, & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 201-214.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DUARTE, Paulo Sergio, & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

DUNN, Christopher. “Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 59-80.

ECHEVERRIA, Regina. “A volta do boêmio: o ótimo Sérgio Sampaio de cara limpa”. *Música*. Revista Istoé. 14 abr. 1982, p. 54.

EISENSTEIN, Siérguei. “O princípio cinematográfico e o ideograma”. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 149-201, 1977.

FABRIS, A. “A imagem como realidade: uma análise de Blow-Up”. In: _____. et al. (org.). *Estudos socine de cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 69-75.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Sacos de gatos: ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HARRIS, John. *The Dark Side of The Moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloisa B. de, & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22 ed. São Paulo: Culturix, 2007.

JOZEF, Bella. “O espaço da paródia”. In: *Tempo Brasileiro, Número especial sobre a paródia*. (62) jul./set. 1980. Rio de Janeiro, 1980, p. 53-70.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIVRO ABERTO. *MPB e Literatura*. Ano II, nº7. São Paulo: Cone Sul, 1998.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. 2 ed. São Paulo: Global, 2003.

MELLO, Zuza Homem de, & SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras; vol. 1: 1901-1957*. 2. ed., São Paulo: 34 Letras. (Col. Ouvido musical), 1998.

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras; vol. 1: 1901-1957*. 2. ed., São Paulo: 34 Letras. (Col. Ouvido musical), 2002.

MACIEL, Luiz. Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MONEGAL, Emir Rodriguez. “Carnaval, antropofagia, paródia”. In: *Tempo Brasileiro, Número especial sobre a paródia*. (62) jul./set. 1980. Rio de Janeiro, 1980.

MORAES, João (org.). *Eu sou aquele que disse: estudos e impressões sobre a obra e a vida de Sérgio Sampaio*. Vitória: PPGL / MEL, 2007.

MOREIRA, Rodrigo. *Eu quero é botar meu bloco na rua: a biografia de Sérgio Sampaio*. Niterói: Muiraquitã, 2000.

MOTTA, Nelson. “Deus, nossa mãe – a canção”. *Jornal O Globo*, 23 set. 1981, p. 28.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Col. Descobrindo o Brasil. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NAPOLITANO, Marcus. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo Sergio, & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003b, p. 127-132.

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Construção do futuro e preservação do passado: JK, o presidente”. In: DUARTE, Paulo Sergio, & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 68-79.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PASSOS, Sylvio & BUDA, Toninho. *Raul Seixas: uma antologia*. São Paulo: Martin Claret, 1992.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3ª ed. 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva: 1973.

_____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 25 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *O que é comunicação poética*. 8ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica & literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. 2 ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

POSSESSO, O. Revista Veja. Ano 09, n. 406, 16 jun. 1976, p. 104.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

RENNÓ, Carlos. “Poesia literária e poesia de música: convergências”. In: _____ et alii. *Literatura e música*. São Paulo: Editora São Paulo: Instituto Itáu Cultural, 2003.

RIBEIRO NETO, Amador (1993). *Errante folião viajante; uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso*. São Paulo: USP (Dissertação de Mestrado).

_____. “Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular”. In: *Conceitos - Revista da Associação de Docentes da Universidade Federal da Paraíba*. João Pessoa, v. 3, p. 21-27, 2000.

_____. “Caetano Veloso: Negações e Dissipações de um Compositor”. In: _____ (org.). *Literatura na universidade: ensaios*. João Pessoa: Ideia, 2001, p. 97-120.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

RISÉRIO, Antônio & GIL, Gilberto. *O poético e o político e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ROCHA, Jesus. “Um desses exemplos de valor à margem”. *Jornal Última Hora*, 02 mar. 1978.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva (Col. Elos, 1), 1976.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências. Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

_____. *Produção de linguagem e ideologia*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2004a.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004b.

_____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2007.

SARDUY, Severo. "O Barroco e o Neobarroco". In: MORENO, César Fernández (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, pp 161-178 (Col. Estudos, v. 52), 1979.

SCHNAIDERMAN, Boris. "Paródia e 'mundo do riso'". In: *Tempo Brasileiro, Número especial sobre a paródia*. (62) jul./set. 1980. Rio de Janeiro, 1980, p. 89-96.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Tárík de. *Tem Mais Samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003a.

_____. "João Gilberto e Tom Jobim – figuras paradigmáticas da Bossa Nova". In: DUARTE, Paulo Sérgio, & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003b, p. 51-55.

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

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha: 2007.

TATIT, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. *Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.

TEMPO BRASILEIRO. *Número especial sobre a paródia*. (62) jul./set. 1980. Rio de Janeiro, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular. Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática. (Col. Ensaios, v. 69), 1981.

_____. *Pequena história da música popular. Da modinha ao Tropicalismo*. 5. ed. rev. aum. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: 34 Letras, 1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34 Letras, 1998.

TORQUATO NETO. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Torquatália: Geleia geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TREEC, David. “Melodia, texto e o cancionista, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da música popular brasileira”. In: *Teresa: revista de literatura brasileira* 4/5. São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 332-349.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

WERNECK, Humberto. “Gol de letras”. In: HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9-272.

ZAPPA, Regina & SOTO, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.