

A música popular e sua crítica no Brasil – a canção crítica e outras canções

Santuza Cambraia Naves

Resumo

Apresentação dos resultados da pesquisa intitulada “A música popular e sua crítica no Brasil”, que trata das experimentações poético-musicais introduzidas na canção popular principalmente a partir da bossa nova. Discussão sobre o surgimento no país da “canção crítica”, ou seja, uma modalidade de canção popular que se tornou o veículo por excelência do debate intelectual, tanto com relação a questões textuais quanto a problemas contextuais.

Palavras chave: crítica musical, canção crítica, bossa nova, MPB, tropicalismo, desconstrução da MPB.

Abstract

A presentation of the results of the research project “Popular music and its criticism in Brazil,” on the poetical and musical experiments introduced in popular songs particularly since the bossa nova movement. A discussion of the rise of the Brazilian “critical song,” a kind of popular song that has become the favored vehicle for intellectual debate both of textual and contextual issues.

Key words: musical critique, critic song, *bossa nova*, MPB, tropicalism, MPB deconstruction.

A idéia inicial desta pesquisa — “A música popular e sua crítica no Brasil” — era a de ater-me aos critérios que norteiam a crítica musical a partir da análise dos discursos de jornalistas que se dedicam ao ofício e, de modo geral, de pensadores da cultura. Dediquei-me, num primeiro momento, ao período compreendido entre o final dos anos 50 ao final da década de 60, em que aconteceram várias manifestações musicais, desde o surgimento do estilo bossa-nova, a partir de 1958, à criação da MPB, em meados da década de 60, e, finalmente, à emergência do movimento tropicalista, que vigorou de 1967 a 69.

Numa certa etapa da investigação, entretanto, achei necessário estender o leque de temas a serem discutidos, incorporando a eles as canções, na medida em que passei a observar que elas próprias apresentavam componentes críticos. Passei, assim, a operar, em função desta descoberta, com a categoria “canção crítica”. E como definir a “canção crítica”? Poderíamos recorrer primeiramente a um recorte temporal, situando-a no final dos anos 50 e ao longo dos 60, em que a canção popular tornou-se o locus por excelência dos

debates estéticos e culturais. Este foi, a meu ver, o momento de sua constituição. Em palestra proferida em 2007¹, comentei o fenômeno da “canção crítica” da seguinte maneira:

A partir da década de 1960, os compositores passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião”. Na medida em que a canção popular, no Brasil, desenvolveu um estatuto peculiar, tornando-se um *locus* para onde passaram a confluir informações de diversas áreas, artísticas, culturais e políticas, o compositor criou a identidade de intelectual, num sentido mais amplo do termo. A canção popular tornou-se assim o veículo por excelência do debate intelectual, tanto com relação a questões textuais quanto a problemas contextuais. Por um lado, o compositor, como é comum ocorrer com o artista “moderno”, passou a atuar como crítico no próprio processo de composição da canção. Por outro, a crítica também era dirigida aos fatos culturais e políticos do país, de maneira congruente com a proposta destes compositores de articular *arte e vida*. O compositor popular, à maneira de Baudelaire, tornou-se um crítico. Ao operar criticamente no processo de composição, o compositor popular fez uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura.

Quanto à adoção da metalinguagem e de outros procedimentos instituídos pelas vanguardas artísticas, chamei a atenção para exemplos fornecidos por canções da bossa nova. “Desafinado” (1958) e “Samba de uma nota só” (1960), músicas de Tom Jobim e Newton Mendonça, tornaram-se paradigmáticas do momento heróico de criação do estilo bossa-nova por se estruturarem a partir de correspondências perfeitas entre música e letra, na medida em que uma e outra se comentam reciprocamente. E com relação à conduta de articular a arte com a vida, lembrei que era usual a sua adoção pelos compositores eruditos do cenário modernista, como é o caso de Villa-Lobos, que exercia o ofício de músico — uma musicalidade comprometida com o projeto nacional, diga-se de passagem — e atuava na vida pública como um intelectual da cultura. À medida, entretanto, que os compositores eruditos foram se fechando cada vez mais numa “câmara escura” — metáfora usada por José Miguel Wisnik (2006) para se referir à experiência contemporânea de afastamento do músico de concerto da esfera pública e ao seu confinamento nos redutos da intimidade —, os músicos populares passaram a ocupar o lugar de articuladores da cultura.

Não há como levar adiante essa discussão sem mencionar um fenômeno que marcou o cenário musical da década de 1960: a entrada em cena de um segmento jovem, intelectualizado, de classe média e com formação universitária. É o caso, por exemplo, de Chico

1 Palestra proferida na Semana do Patrimônio da Fiocruz, realizada de 21 a 25 de maio de 2007 na Fundação Oswaldo Cruz, em mesa-redonda intitulada “De Mário de Andrade a MPB e outras viagens musicais”. Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz, 25 de maio de 2007.

Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. Trata-se de uma geração que atualizou os repertórios, tanto musicais quanto poéticos, buscando, através da música, pensar o Brasil em termos culturais, sociais ou políticos. Algumas clivagens aconteceram, entretanto, no final da década, perturbando a hegemonia do projeto nacional-popular então vigente. Um grupo de compositores se alinhou, de certa forma, com a proposta musical de Mário de Andrade, buscando costurar o Brasil através da música; um outro segmento, por outro lado, procurou conectar a música com o cenário pop e da cultura de massas, mostrando-se próximo das idéias de Oswald de Andrade expressas em seus manifestos, notadamente o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924, e o *Manifesto Antropófago*, de 1928.

Distingui, na palestra mencionada, os legados de Mário e Oswald, chamando a atenção para o fato de que o projeto musical de Mário de Andrade, voltado para o ideal de “*formação*”, foi atualizado pelos mentores da idéia de MPB. Houve uma releitura do projeto cultural de Mário de Andrade, expresso principalmente no *Ensaio sobre a música brasileira*, segundo o qual esta deveria refletir as “características musicais da raça”, encontráveis, por sua vez, na música folclórica ou outras formas de “populário” não contaminadas pelo processo de modernização (Andrade, 1962). Outro aspecto importante do legado de Mário foi a incorporação, por compositores populares dos anos 60, da sua idéia de não só criar uma *nova estética* (no caso de Mário, da música “artística”, ou “interessada”) como também de transformar o músico em um *novo homem*: ou seja, os compositores deveriam desenvolver um espírito coletivista e direcionar seus trabalhos artísticos para o objetivo de “formar” o receptor. E é importante registrar que também a orientação universalista de Mário de Andrade foi seguida pelos músicos da MPB. Edu Lobo, por exemplo, em debate que participou nos anos 60, usou o argumento de Mário, exposto no *Ensaio sobre a música brasileira* — “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não como repulsa” — para criticar a “xenofobia musical” presente nos discursos de alguns músicos e críticos musicais (Napolitano, 2001).

Oswald de Andrade, por sua vez, após um longo período de ostracismo, foi recuperado em 1967 por José Celso Martinez Correa, com a montagem de *O rei da vela*. Oswald tornou-se, a partir da montagem desta peça teatral, uma referência importante para artistas que procuravam alternativas ao projeto nacional-popular. Argumentei, em trabalho anterior mencionado, que a canção tropicalista “Baby”, que Caetano Veloso lançou em 1968 no LP *Tropicália ou Panis et circensis*, seria bastante representativa do tipo de “sensibilidade avessa à idéia de formação”:

Em “Baby”, Caetano surpreendeu o ouvinte ao substituir as preleções morais típicas da canção da MPB por conselhos pragmáticos e banais, tais como: “Você precisa tomar um sorvete/ na lanchonete/ me ver de perto/ andar com a gente/ ouvir aquela canção do Roberto”, numa referência explícita à Jovem Guarda. De maneira bastante diferente de uma concepção do tipo adorniana, atenta para os

riscos de se contaminar com a indústria cultural, ou mesmo da preocupação de Mário de Andrade com a pobreza estética do “popularesco” (a música popular divulgada pelos meios de comunicação de massa), Caetano sugere, no início de cada estrofe, através da forma “Você precisa saber...”, que o interlocutor em questão, carinhosamente evocado por “Baby”, assumia os objetos descartáveis do lixo cultural e as experiências fragmentadas do tempo presente.

Terminei a preleção sobre o legado de Mário e Oswald na década de 60 argumentando que, se as “antinomias de faziam presentes nas discussões artísticas e políticas”, os projetos às vezes de mesclavam, “principalmente quando se tinha pela frente um inimigo comum que, na maioria das vezes, era o governo militar”. E prossegui:

Mário deixou como herança um modelo edificante, sério, e uma visão da arte como empreendimento didático e construtivo; Oswald, por outro lado, manifestou uma postura anárquica, zombeteira, descrente de qualquer intuito instrutivo, e tendente a desconstruir idéias cristalizadas. O que os dois tinham em comum era a consciência da necessidade de intervir na vida pública, de não apenas produzir obras literárias como também defender posições ideológicas, de não se fechar na “câmara escura” da arte, porém participar dos grandes debates do momento. Sob esse aspecto, os artistas que criaram a música popular dos anos 60, tanto a MPB engajada quanto a tropicália contracultural, foram herdeiros dos dois Andrades do modernismo.

Dei continuidade a esta pesquisa entrando pelas décadas seguintes e procurando averiguar, entre outras coisas, se haveria continuidade, nesses tempos “pós-utópicos” (Paz, 1984), do procedimento crítico na canção. E na medida em que novos tempos demandam novas questões, atualizei a problemática perguntando se, além da “canção crítica”, teria terminado o próprio ciclo da canção. Concluí, no entanto, que o problema não era exatamente o esgotamento da forma canção, ou de sua faceta crítica, mas da entrada de novos estilos no cenário musical, com a perda da hegemonia da MPB.

Iniciamos os anos 70, por exemplo, com a tórrida *soul music* de Tim Maia, inaugurando a fase de uma música mais dançante. É próprio da forma *soul* o estabelecimento de uma nova conjugação música e letra, em que a musicalidade pulsante é acompanhada por letras muitas vezes de teor *nonsense*, evocando, em alguns casos, um tipo de palavreado que corresponde ao “significante flutuante” de Lévi-Strauss. Entretanto, a despeito das diferenças poéticas e musicais que a *soul music* apresenta com relação à canção da MPB, não se pode dizer que ela seja descomprometida com questões culturais ou políticas. A incorporação da *soul music* por si só já é entendida como uma atitude política, no sentido de afirmar a bandeira do movimento negro. Nesse tipo de experiência, o próprio corpo é politizado, na medida em que os intérpretes passam a usar o cabelo, o figurino e a *performance* ao estilo *black power*. Assim, a *soul music* brasileira difere da canção politizada

dos anos 60 com relação à forma e ao conteúdo. Quanto aos aspectos formais, ela destoa, por exemplo, da canção bossa-novista, ao substituir o paradigma da equivalência perfeita entre música e letra por um estilo que privilegia a sonoridade, fazendo com que as palavras se submetam totalmente à música, sacrificando, portanto, a inteligibilidade da mensagem. Outra diferença: na *soul music* o ritmo (ou pulso) se torna soberano, deixando em segundo plano melodia e harmonia².

Há também outras sonoridades que lidam com o novo nesta década, como é o caso das canções informadas pela contracultura. Neste cenário que se constrói como “alternativo”, compositores com densa formação musical, a exemplo de Jards Macalé, fazem parcerias com poetas reconhecidos como “marginais”, ou afinados com um espírito transgressivo no plano comportamental, como Capinam e Waly Salomão. “Mal secreto” (1972), composição de Jards Macalé e Waly Salomão, é representativa da retomada do espírito da canção crítica. Música e letra se adequam de tal modo que a composição de Jards Macalé, concebida como *rock*, dialoga intensamente com o teor poético da letra. Assim, música e letra comentam, tanto o clima desesperançado do regime de autoritarismo político em pleno vigor no país quanto o momento de “fim de sonho”, ou do ocaso dos movimentos políticos e culturais, expresso pela frase “Não preciso de gente que me oriente”. Vejamos o teor da letra:

Não choro
Meu segredo é que sou um rapaz esforçado
Fico parado, calado, quieto
Não corro, não choro, não converso
Massacro meu medo, mascaro minha dor
Já sei sofrer
Não preciso de gente que me oriente
Se você me pergunta: “Como vai?”
Respondo sempre igual: “Tudo legal!”
Mas quando você vai embora
Morro meu rosto no espelho
Minha alma chora
Vejo o Rio de Janeiro
O morro não salvo, não mudo
Meu sujo olho vermelho
Não fico parado, não fico calado, não fico quieto
Eu choro, converso
E tudo o mais joga num verso
Intitulado mal secreto

(LP *Jards Macalé*, 1972)

2 Com relação à predominância do pulso, ver WISNIK (1999).

Tematiza-se a sujeira, nesta música, como uma reação ao estilo *clean* da vida burguesa, como analisei em ensaio intitulado “Arte e cultura: o elogio da contaminação” (2003):

O que está em jogo é o “sujo olho vermelho” de quem já sabe “sofrer”, sem afinidades com o olho inexpressivo do careta. Os instrumentos utilizados para o arranjo — baixo elétrico, violão e bateria — mantêm sintonia perfeita com a temática *gauche* de “Mal secreto”, que, não por acaso, é concebida como *rock*. O violão é tocado por Jards Macalé e o baixo elétrico por Lanny Gordin, que costumava manejar a guitarra à maneira de Jimi Hendrix. Macalé articula a letra destacando sua prosódia perfeita, e o arranjo primoroso faz uma espécie de comentário paralelo: assim, quando Macalé canta o verso “Vejo o Rio de Janeiro”, o ritmo de *rock* é substituído momentaneamente pela batida da bossa nova, numa clara alusão à associação entre a cidade e o estilo musical. Essa breve evocação da bossa nova tem o efeito de contrastar o clima solar da velha escola do barquinho e da praia com o clima noturno e depressivo do *rock* pós-tropicalista; e o “morro” da paisagem carioca cantada em tantos clássicos bossa-novistas aqui se alterna com a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “morrer.”

Na década seguinte, com o chamado “*rock* anos 80”, novas retomadas se fazem da canção crítica. Caso ilustrativo é o *rock* “Eduardo e Mônica” (1986), de Renato Russo, músico da banda brasileira Legião Urbana. Vários signos que marcam a vida cultural “moderna” dos séculos XIX e XX são incorporados à composição, da pintura de Van Gogh e a poesia de Rimbaud ao cinema de Godard. Júlio Naves Ribeiro argumenta, a propósito das “predileções do personagem feminino” de “Eduardo e Mônica”, que a alusão, na letra, à palavra “Bauhaus”, “permite uma dupla leitura, remetendo tanto à escola construtivista alemã, que inaugurou a concepção de *design* moderno, quanto ao conjunto inglês pós-punk da década de 80” (Ribeiro, 2005:35).

Também nesta década dá-se continuidade ao fenômeno inaugurado nos anos 60, no Brasil, de poetas atuarem como letristas, como é o caso de Antonio Cícero que, em companhia de Marina Lima, compõe “Virgem” (1987), canção que dialoga com diversos textos, poéticos e imagéticos. É ilustrativa deste procedimento a incorporação, feita por Cícero, da expressão “inocentes do Leblon”, que abre o poema do mesmo nome de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Sentimento do mundo* (1969):

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.
Trouxe bailarinas?
trouxe imigrantes?
trouxe um grama de rádio?
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem.

Vejamos a canção de Marina e Antonio Cícero:

As coisas não precisam de você
Quem disse que eu
Tinha que precisar?
As luzes brilham no Vidigal
E não precisam de você,
Os Dois Irmãos também não precisam
O Hotel Marina quando acende
Não é por nós dois
Nem lembra o nosso amor
Os inocentes do Leblon,
Esses nem sabem de você
Nem vão querer saber,
E o Farol da Ilha só gira agora
Por outros olhos e armadilhas
O Farol da Ilha procura agora
Outros olhos e armadilhas
Outros olhos e armadilhas

Nos anos 80, no Brasil, radicalizaram-se as experiências musicais que, segundo José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido* (1999), tiveram início em meados do século XX, no sentido de o pulso predominar sobre a melodia e a harmonia, como é o caso do *jazz*, do *rock* e do minimalismo. Foi a partir desta década que se criou o *hip-hop* em sua feição brasileira, assim como outras derivações do *funk* norte-americano. Hoje alguns ritmos se acham assentados em solo brasileiro e devidamente atualizados para as condições locais, do *hip-hop* ao *funk* carioca, dos ritmos ligados ao Mangubeat, em Recife, ao AfroReggae, em Vigário Geral. Esses novos ritmos, ao entrarem no Brasil, dão prosseguimento a elaborações diferentes da forma canção tal como configurada na bossa nova, assim como continuam o processo desconstrutivo da canção que teria início com o tropicalismo.

Argumentei a propósito, em artigo para o jornal *Plástico Bolha* (2008), que a canção perde a sua autonomia com a tropicália. Argumentei:

Não pretendo afirmar com isso que a conjugação música-letra se mostre cãpaga em sua versão tropicalista. Muito pelo contrário, a relação íntima, até “isomórfica”, que Augusto de Campos, em *Balanço da bossa* (São Paulo, Perspectiva, 1968) atribui à canção bossa-novista, também é observada na canção tropicalista, mas se estende, neste caso, aos arranjos, às capas dos discos, às performances. O que então estou dizendo é que é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais e dialogando assim com a literatura, as artes plásticas, o cinema e o teatro. É que

a canção tropicalista só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais) como também do corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética tropicalista opera com um conceito único, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita.

Seria possível pensar, em meio à diversidade que observamos hoje em dia, sobre o papel do compositor como intelectual ou crítico da cultura, como observamos na experiência da geração da bossa nova e dos anos 60? Acredito que seria necessário, antes de tudo, qualificar a noção de intelectual com a qual estou lidando, para que possa estendê-la — ou não — a outras configurações de artistas. No exemplo citado do criador da “canção crítica”, orientei-me pelos argumentos de Giulio Carlo Argan e alguns outros teóricos, segundo os quais o “artista moderno” seria, sobretudo, um crítico da cultura. Muito a propósito, Argan define a arte contemporânea como aquela que pretende ser do seu próprio tempo: “contemporânea e participante, em sentido positivo ou negativo, da situação não só política como cultural”. Esta atitude do artista contemporâneo lhe exige um diálogo constante com a ciência, a filosofia, a poesia e o teatro, entre outras áreas artísticas e culturais (Argan, 1988:55).

Com relação aos novos músicos-intelectuais — se é que existem —, para conhecê-los será necessário refinar e atualizar o instrumental teórico e elaborar uma sociologia, ou antropologia do artista-intelectual do século XXI. Se a categoria “intelectual”, como dizem os historiadores, só faz sentido a partir de um certo momento da história europeia, marcada sobremaneira pelo caso Dreyfuss (Leclerc, 2004), é importante pensar suas ressignificações no mundo atual, caracterizado pela emergência de novas questões e novos sujeitos. É isto que me proponho a fazer para dar prosseguimento a esta pesquisa.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- LECLERC, Gérard. **Sociologia dos intelectuais**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. “Arte e cultura: o elogio da contaminação”. In: Olinto, Heidrun Krieger; Schollhammer, Karl Erik (orgs.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2003, pp. 135-146.
- NAVES, Santuza Cambraia. “Entrando na conversa sobre o fim da canção (1)”. Coluna Por dentro do tom. *Plástico Bolha*, Ano 3, nº 21, maio de 2008 (Departamento de Letras, PUC-Rio).

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, Júlio Naves. “De lugar nenhum a Bora-Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do ‘rock brasileiro dos anos 80’”. Dissertação de mestrado em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, IFCS-UFRJ, 2005.

SIRINELLI, Jean-François. **Les intellectuels en France, de l’Affaire Dreyfus à nos jours**. Paris: Armand Colin Éditeur, 1986.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999,

WISNIK, José Miguel. “Um intelectual nativo”. *In*: Naves, Santuza Cambraia, Coelho, Frederico Oliveira e Bacal, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão**. Entrevistas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, pp. 197-220.