

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS**  
**INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E**  
**INFORMAÇÃO**

**JANAINA FAUSTINO RIBEIRO**

**A CRÍTICA MUSICAL DOS ANOS 1960 E O PROCESSO DE**  
**CONSTRUÇÃO DA MPB: UMA ANÁLISE DA COLUNA “MÚSICA**  
**POPULAR”, DE TORQUATO NETO**

**NITERÓI**  
**2008**

**JANAINA FAUSTINO RIBEIRO**

**A CRÍTICA MUSICAL DOS ANOS 1960 E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA  
MPB: UMA ANÁLISE DA COLUNA “MÚSICA POPULAR”, DE TORQUATO  
NETO**

**Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação,  
Imagem e Informação da Universidade  
Federal Fluminense, como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Comunicação.**

**Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Enne**

**NITERÓI  
2008**

**JANAINA FAUSTINO RIBEIRO**

**A CRÍTICA MUSICAL DOS ANOS 1960 E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA  
MPB: UMA ANÁLISE DA COLUNA “MÚSICA POPULAR”, DE TORQUATO  
NETO**

**Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação,  
Imagem e Informação da Universidade  
Federal Fluminense, como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Comunicação.**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Enne – Orientadora  
Universidade Federal Fluminense**

---

**Prof. Dr. Marildo José Nercolini  
Universidade Federal Fluminense**

---

**Profa. Dra. Santuza Cambraia Naves  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**

---

**Prof. Dr. João Freire Filho  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**NITERÓI  
2008**

*Aos Faustino Ribeiro por serem parte de mim.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sempre presentes, pelo amor, apoio e estímulo incondicionais; e à minha irmã Fernanda, a quem também amo, por me ensinar todos os dias a persistir. Aos meus queridos amigos da vida, que, em função das “afinidades eletivas” – para lembrar Mário de Andrade –, se tornaram parte da minha família. À minha orientadora Ana, cuja dedicação e diálogo foram decisivos na realização deste trabalho. Aos professores que contribuíram para a minha formação, principalmente os últimos que tive no mestrado do PPGCOM da UFF. Ao professor Dênis de Moraes, por ter me feito perseverar e acreditar na construção de um mundo melhor. À professora Simone Pereira de Sá, que, assim como o professor Dênis, colaborou com suas críticas na minha banca de qualificação. Aos professores Afonso de Albuquerque, Tunico Amâncio e Felipe Pena, por terem acreditado no projeto original selecionando-o para o curso de mestrado. A todos os colegas do mestrado, em especial ao Heitor – com quem dividi angústias, uma disciplina na graduação de Estudos de Mídia e muitas horas de conversas sobre música –; à sua namorada Fernanda, por ter sido também tão presente ao longo destes dois anos e ao Pedro Lopera, outro querido que, embora não sendo da mesma turma de mestrado, se aproximou e se transformou em imensa fonte de alegria. Ao não menos amigo Leonardo De Marchi, por sua interlocução, lealdade e companheirismo. Agradeço a vocês e a todos os meus outros amigos por terem sido tão importantes na recuperação da grave tendinite que tive neste ano, prejudicando o ritmo de minha produção. Aos colegas que compuseram o GRECOS e o LABCULT, grupos de estudos dos quais fiz parte no mestrado. À Silvinha e ao Élson, sempre tão gentis e dedicados funcionários da Pós-Graduação. À CAPES, por ter fornecido a bolsa durante o primeiro ano e à FAPERJ por ter concedido a Bolsa Nota 10 no segundo ano de mestrado, o que possibilitou que eu me dedicasse exclusivamente. A todos os pesquisadores de música que direta ou indiretamente me ajudaram ao longo destes dois anos. Àqueles que, também apaixonados por música, têm se esforçado pela legitimação de um campo de estudos que reflita sobre as relações entre música e comunicação. E aos que, compreendendo a importância e a urgência do debate em torno dos valores principalmente no mundo globalizado, permanecem fazendo perguntas sobre a crítica e o seu papel na atualidade.

*“Não é porque o mistério estético não é decifrável que não devemos considerar todos os fatos que o fizeram possível”.*  
*Borges*

## RESUMO

Tendo em vista a relevância da instituição crítica na construção e legitimação de toda uma história cultural no Ocidente, esta dissertação tem como objetivo central desenvolver uma investigação acerca das estratégias e mecanismos utilizados pela crítica musical brasileira dos anos 1960 na formação da categoria MPB. O objeto privilegiado para tal análise será a coluna “Música Popular”, publicada no “Jornal dos Sports” entre março e outubro de 1967, por Torquato Neto. Partimos da hipótese de que a atuação da crítica, guardadas as devidas proporções, compôs parte de um projeto intelectual ampliado que, desde finais do século XIX, buscou inserir o país na modernidade e, sobretudo, definir as bases da identidade nacional. Assim, como uma espécie de desdobramento desta hipótese, levantamos a segunda, qual seja, de que a crítica assumiu o papel de porta-voz legítimo na criação de um discurso sobre a música brasileira produzida na época. Consideramos que algumas questões estavam perpassando o debate em torno da construção da MPB, dentre elas, a elaboração de projetos distintos de brasilidade e a tentativa de “costurar” o país através da cultura e, mais tarde, por meio da canção. Neste processo, atentaremos para os critérios de valoração envolvidos, ou seja, os parâmetros que balizavam todos os julgamentos realizados pela crítica. Dentre as referências importantes para problematizar a questão dos valores, utilizamos Pierre Bourdieu e Steven Connor, entre outros. Acreditamos que, deste modo, poderemos compreender alguns processos: de que modo determinados artistas e sonoridades terminaram sendo consagrados adquirindo, a partir de então, prestígio e legitimidade na hierarquia sócio-cultural brasileira; e como os critérios distintivos estabelecidos desde os anos 1960 fizeram com que o ato de ouvir MPB se tornasse, mesmo nos dias atuais, sinal de status e “bom gosto” musical. Analisaremos, igualmente, de que maneira esta categoria genérica foi canonizada ancorada em nomes como os dos artistas da bossa nova, da chamada música de protesto e da tropicália, contribuindo expressivamente para a consolidação de uma memória identitária sobre a música popular no país.

**Palavras-chave:** Torquato Neto – Coluna “Música Popular” - crítica – MPB – valores – identidade nacional.

## ABSTRACT

Owing to the relevance of the critical nature of institutions for the construction of legitimate Western cultural history, this dissertation aims at developing an investigation on strategies and mechanisms utilized by the Brazilian music critics of the 60's within the MPB (Brazilian popular Music) category. The privileged object for such analysis will be the editorial column called "Popular Music" published in "Jornal dos Sports" between March and October of 1967 by Torquato Neto. The starting point of this work is the critique itself, at a certain extent since it constitutes a part of the broad intellectual project, which attempted to insert the country into the modernity as well as define its national basis since the 19th century. Thus, a second hypothesis is found, which is that critics assumed a role of legitimate representation channel of the produced Brazilian music at that time. It must be considered, though, that there were some debatable issues regarding the establishment of the Brazilian Popular Music. Some of these issues are the elaboration of distinct projects of "Brazilianness" and the attempt to connect the whole country through culture and eventually through music. In this very process, valuation criteria are carefully taken into consideration because they were the parameters for Torquato's judgement. Among the important references which deserve to be seriously explored for the problem investigation of values are Pierre Bourdieu and Steven Connor. By so doing it, it will be possible to understand some processes such as: how some artists eventually stood out from the others, how prestige arose from the Brazilian socio-cultural hierarchy and how distinctive criteria were established in the 60's in order to classify the Brazilian popular Music (MPB) a musical style of "good taste". An analysis of how this generic category was based on names and how the Bossa Nova artists contributed to the consolidation of the memory inherited from the identity of the popular music in the country will be conducted.

**Key-Words:** Torquato Neto – Editorial Column "Popular Music" – critique – Brazilian popular Music (MPB) – values – national identity.



## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I: Música, identidade e cultura.....</b>	<b>10</b>
1.1 Identidade e MPB: afirmação e gestação de um projeto difuso nos anos 1960.....	13
1.1.1 A ‘música popular’ como instrumento de reflexão sobre a identidade nacional em finais de XIX e início de XX.....	21
1.1.2 O projeto musical modernista: consolidando a idéia de valorização de uma música popular brasileira e mestiça.....	26
1.1.3 A música brasileira popular nos anos 1960.....	44
<b>Capítulo II: A crítica no Brasil: origens e deslocamentos.....</b>	<b>76</b>
2.1 A crítica cultural: surgimento no século XVIII.....	78
2.2 Índícios de crítica musical no Brasil: o debate em torno da nacionalização.....	102
2.2.1 A especialização da crítica no século XX e a permanência da busca pelo sentimento de brasilidade.....	120
<b>Capítulo III: Torquato Neto e a coluna “Música Popular”: redefinindo a identidade e as fronteiras da MPB.....</b>	<b>137</b>
3.1 Torquato Neto e o início de uma trajetória.....	146
3.2 A crítica e a complexa construção de um cânone: uma análise da coluna “Música Popular”.....	160
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>208</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>217</b>

# INTRODUÇÃO

- “ – Ele parece inofensivo.  
– Mas ele é ‘O inimigo’. Ele escreve o que vê”.

“O inimigo” é a maneira através da qual os integrantes de uma banda de rock em ascensão se referem a um jovem jornalista, William Miller, da prestigiosa revista “Rolling Stone”, em uma das cenas do filme “*Quase famosos*”<sup>1</sup>. Para os músicos da fictícia banda Stillwater, Miller, que se diz jornalista cultural, atuando como crítico musical, tem o poder de determinar parte significativa de sua carreira no mundo do showbizz e da indústria fonográfica norte-americana dos anos 1970, período em que se passa a ação do filme. “Faça com que a gente pareça legal”, solicita o guitarrista da banda a Miller, que acompanha os músicos em turnê para produzir sua matéria para a revista. O jornalista, contudo, opta por seguir os conselhos de seu “guru”, o experiente e conceituado crítico de rock Lester Bangs: “Você terá amigos como nunca, mas eles serão falsos amigos. Estão apenas tentando corromper você. Eles vão lhe pagar bebidas, você conhecerá garotas, viajará de graça, ganhará discos, vão lhe oferecer drogas. Sei que parece ótimo, mas eles não são seus amigos. Você tem que construir sua reputação sendo *honesto e impiedoso*”.

A mensagem elaborada e transmitida durante o filme sobre a crítica, os chamados jornalistas culturais e suas relações com os artistas, nos parece bastante pertinente por elucidar alguns aspectos relevantes sobre o campo artístico e a atividade crítica. Atuando como um especialista, o crítico musical é percebido, em diversos momentos, como um inimigo em potencial, detentor de poder e de um conhecimento específico suficientes para deliberar a respeito das possibilidades de êxito ou fracasso na trajetória de artistas. Isto porque, como uma atividade que, a partir de critérios valorativos estabelecidos no interior de seu campo<sup>2</sup> de atuação, *se constituiu historicamente como um instrumento basilar no processo de entendimento e assimilação do fenômeno artístico*, voltando-se para a

---

<sup>1</sup> *Almost famous*, EUA, 2001. Direção de Cameron Crowe. Com Phillip Seymour Hoffman, Billy Crudup, Frances McDormand, Kate Hudson e Jason Lee, entre outros. DreamWorks/Columbia Pictures.

<sup>2</sup> A noção de “campo” aqui empregada advém do conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu. Este será fundamental no decorrer do trabalho.

*realização de juízos de valor sobre ele*, a moderna crítica vem, desde o século XVIII, época de seu nascimento, exercendo um importante papel mediador.

Tendo em vista esta pressuposição geral, o objetivo central deste trabalho é desenvolver uma investigação acerca dos mecanismos utilizados pela crítica musical brasileira dos anos 1960 na construção da categoria MPB. Partimos, nesta fase, da hipótese de que sua atuação compôs parte de um projeto intelectual ampliado que, desde finais do século XIX, buscou inserir o país na modernidade e, sobretudo, definir as bases da *identidade nacional*. Assim, defendemos que a crítica assumiu o papel de porta-voz legítimo na criação de um discurso sobre a música brasileira produzida na época. Ressaltamos que entendemos a narrativa crítica como manifestação de uma concepção de mundo, uma fala da história capaz de elaborar significados a partir de algo real, palpável – que, no caso aqui, constitui a materialidade da obra musical. Ou seja, um tipo de discurso que nomeia, hierarquiza e classifica o mundo *material* a partir de determinados traços e parâmetros valorativos. Partimos do pressuposto de que algumas questões estavam perpassando o debate em torno da formação da MPB, quais sejam, a elaboração de projetos distintos de brasilidade e a tentativa de “costurar” o país através da cultura e, mais tarde, por meio da canção. Estes e outros aspectos serão levados em consideração em nossa análise. Desta maneira, refletiremos a respeito do desempenho da atividade crítica na constituição da idéia de MPB e atentaremos para os critérios de valor envolvidos no processo. Dentre os autores utilizados para problematizar a questão dos valores, citamos Pierre Bourdieu, Steven Connor e Simon Frith, entre outros. Acreditamos que, deste modo, poderemos compreender alguns processos: (1) de que forma determinados artistas e sonoridades terminaram sendo canonizados adquirindo, a partir de então, prestígio e legitimidade na hierarquia sócio-cultural brasileira; (2) e como os critérios distintivos estabelecidos desde os anos 1960 fizeram com que o ato de ouvir MPB se tornasse, mesmo nos dias atuais, símbolo de status e “bom gosto” musical. Pretendemos, através deste movimento, demonstrar ainda que, para além da consolidação de um cânone no campo da música, o que estava em jogo naquele contexto era um projeto de Brasil e de nacionalidade. Analisaremos, igualmente, de que maneira esta categoria genérica se consagrou ancorada em nomes como os dos artistas da bossa nova, da chamada música engajada e da tropicália, colaborando na fundação de uma memória identitária sobre a música popular, ou seja, na

legitimação de um grupo de artistas e um conjunto de canções que passaram a ter um lugar de destaque em nossa historiografia, sendo lembrados pelas novas gerações como referências essenciais na produção de música. Utilizamos Maurice Halbwachs para a reflexão sobre os processos de construção da memória.

O objeto privilegiado para tal análise, portanto, foi a coluna “Música Popular”, publicada no “Jornal dos Sports” entre março e outubro de 1967, por Torquato Neto. Dentre as “autoridades culturais” surgidas naquele período e apontadas nesta dissertação, optamos por recuperar a rica e complexa – apesar de indevidamente esquecida por pesquisadores de música em geral – produção narrativa deste que foi um dos mais relevantes artistas e intelectuais do país nos anos 1960 e início dos 1970. Neste sentido, sublinhamos que nosso intuito foi realizar uma espécie de resgate, redescobrir tal importância para a cristalização de uma memória sobre nossa música. Além disso, procuramos revelar que o papel desempenhado por Torquato neste processo não foi apenas o de poeta e letrista da tropicália – como freqüentemente ele aparece na historiografia –, mas, sobretudo, como um dos maiores idealizadores do movimento e, ainda, como crítico musical. Neste mergulho em suas fontes, pudemos notar que ele agiu não como um mero coadjuvante, mas como um dos principais fomentadores daquela cena cultural. Descobrimos uma face oculta de Torquato, o que nos fez reformular sua imagem – também comumente associada à do artista maldito e suicida – e nos esforçamos para compreender as peculiaridades de seu pensamento e da sua maneira bastante particular de conceber a Música Popular Brasileira. Alguns critérios analíticos foram decisivos para nossa opção pela produção jornalística de Torquato: (1) o ineditismo da pesquisa<sup>3</sup> e a notável relevância de seus escritos, todos contemporâneos dos complexos rearranjos que se davam no campo musical brasileiro em 1967, principalmente com a entrada em cena da tropicália subvertendo todo aquele ambiente da MPB; (2) o fato de Torquato ter sido um agente que terminou carregando em si mesmo, ou seja, na materialidade de *seu corpo*, os dois campos relativamente autônomos entre si, quais sejam, o da *crítica* e o da *arte* (ou, especificamente, da *música*), entendendo-o como um personagem que atuou como um artista produtor e, ao mesmo tempo, como um emissor de

---

<sup>3</sup> Em nossas pesquisas, a única referência encontrada sobre a coluna foi COELHO, Frederico. “A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto”. CPDOC/FGV, *Estudos Históricos, Arte e História*, n. 30, 2002/2. Através deste artigo tivemos o primeiro contato com os textos de Torquato e, conseqüentemente, despertamos para a riqueza daqueles escritos e a necessidade de estudá-los.

julgamentos de valor sobre aquilo que se produzia; (3) e por ter formulado, mesmo que de modo por vezes caótico, contraditório, nem sempre coerente ou sistematizado, um projeto mais amplo de conformação de uma identidade musical nacional ora identificada com parâmetros valorativos muito bem definidos e rígidos, ora marcada pela flexibilidade. Para que o próximo critério seja exposto, faz-se necessária uma explicação acerca da maneira através da qual acreditamos que se “desenhava” o cenário crítico nos anos 1960.

Ao longo do processo de estudos sobre a crítica naquele período, identificamos que não foi apenas para os artistas da canção engajada e da tropicália que a bossa nova constituiu uma espécie de mito da entrada do país na “modernidade musical”. Também para a crítica, a produção de João Gilberto funcionou como um “marco zero”, pois foi a partir da bossa que as principais linhas de força concernentes ao posicionamento crítico musical da época se delinearam. Como será apresentado no terceiro capítulo, de um lado estavam os defensores do padrão estabelecido nas críticas realizadas pela “Revista de Música Popular”, criada em 1954, fundamentado no nacionalismo de esquerda que balizou a cena político-cultural brasileira nos anos 1960 e em postulados construídos por Mário de Andrade em seu projeto musical nos anos 1920. Para estes agentes sociais, os elementos tidos como *populares* e “*autênticos*” da música brasileira deveriam ser extremamente valorizados constituindo fonte de preservação. No lado oposto figuravam aqueles cujos critérios de apreciação e interpretação musical – que consideraríamos mais próximos à perspectiva de Oswald de Andrade – demonstravam, novamente com base em alguns parâmetros, maior flexibilidade em sua avaliação. Ao primeiro grupo estariam ligados nomes como Lúcio Rangel, Sérgio Cabral e, sobretudo, José Ramos Tinhorão. Nelson Motta e Sílvio Túlio Cardoso, entre outros, seriam os críticos vinculados a esta segunda corrente crítica.

Podemos mencionar, portanto, o outro aspecto que justificou a escolha da coluna de Torquato como objeto de estudo. Durante o processo de prospecção de seus textos, percebemos que Torquato não se encaixava em nenhuma das duas vertentes críticas acima apontadas na medida em que endossamos a idéia de que ambas estavam perpassando, em conflito, sua produção jornalística. Seus escritos podem ser distribuídos – ainda que não seja nosso objetivo localizá-los tão rigorosamente no tempo, e que esta periodicidade não seja dotada de tanta rigidez em função do próprio pensamento do crítico, marcado por sutilezas, idas e vindas – em duas fases de produção. Na primeira – delimitada até por volta

do mês de julho –, ele, manifestando-se calorosamente a favor do que considerava a “boa música popular”, se atrelava ao projeto nacional-popular e se aliava à intelectualidade de esquerda da primeira metade dos anos 1960, que tinha como finalidade o resgate de nossas “autênticas” raízes nacionais, preservando-as de todo e qualquer elemento que se configurasse como um estrangeirismo alienante. É necessário assinalarmos que, como mostraremos no último capítulo, ainda que fizesse parte daquele grupo e compartilhasse de seus princípios ideológicos, a inserção de Torquato naquele conturbado contexto foi bastante peculiar, o que significa afirmar que algumas das questões que pareciam extremamente urgentes para aquela geração “engajada”, não adquiriam tanta importância para ele. A segunda fase – em torno de julho a outubro – é caracterizada por um momento em que, já em contato com novas perspectivas culturais e com o chamado “grupo baiano” (como os tropicalistas eram chamados pela imprensa até assumirem definitivamente a forma de movimento em 1968), o compositor reviu suas posturas ideológicas e estéticas passando a atacar os músicos do protesto por aquilo que imaginava ser sua ingenuidade e estreiteza nacionalista. Ainda nesta fase, o compositor já tomava para si a função de ser um dos mentores intelectuais da tropicália, revolucionando o ambiente cultural em que o projeto da MPB se tornara possível. Nossa hipótese aqui se apoiou na idéia de que a coluna “Música Popular” constituiu o espaço privilegiado onde se instaurou, em toda a sua complexidade, o dilema entre um paradigma *absoluto*, fundamentado em critérios de avaliação cujo rigor e austeridade analítica lembravam alguns dos ideais de Mário de Andrade; e outro mais *relativo*, flexível, adaptável, cosmopolita, baseado em uma atitude inclusiva e oswaldiana que, apesar desta abertura para a negociação, não deixava de estar também pautado por determinados parâmetros de valoração. Acreditamos que na coluna já estava presente, ainda que de maneira difusa e embrionária, uma inquietação que passaria a pautar a vida do crítico-compositor, qual seja, uma luta entre um Torquato baseado em postulados “modernistas” e outro que assumiria uma feição mais “pós-modernista”. Assim, no momento em que identificamos, em seus textos, um germe deste paradoxo – que se exacerba na contemporaneidade – em torno dos critérios, atentamos para a necessidade da realização de uma reflexão sobre o atual estatuto da crítica e aquilo que imaginamos ser um período decisivo não apenas para sua trajetória, mas para sua história no Ocidente: o da

busca pela definição de parâmetros valorativos para a apreciação dos novos artefatos culturais.

Esta dissertação foi, então, dividida em três capítulos que se interpenetram e seguem uma mesma linha argumentativa, qual seja, a de que a questão da formação nacional via música figurou como pano de fundo para o debate tanto entre os artistas quanto entre os críticos musicais. No primeiro capítulo, portanto, buscamos abordar as várias versões de modernidade que estiveram em disputa no nosso campo cultural nos anos 1960, focalizando o momento de construção da MPB e destacando algumas das lutas que circundaram seu processo de constituição. Lançamos luz sobre o caráter conflituoso das manifestações artísticas em questão, apontando as singularidades próprias e antagônicas dos movimentos musicais naquele período. Neste sentido, refletimos sobre até que ponto as propostas dos artistas da bossa nova, da música engajada (ou canção de protesto) e da tropicália – em jogo à época e expostas no trabalho através das falas dos personagens – almejavam, cada qual a seu modo, a legitimação interna no campo cultural brasileiro e, especialmente, a definição de projetos distintos de brasilidade e de construção nacional. O objetivo central deste capítulo é, assim sendo, para além da proposta de pensar a MPB como um gênero musical, entendê-la como um *projeto político* ou um “entrecruzamento de tradições”, apenas para lembrar a expressão de Eduardo Granja Coutinho, para o qual – em meio a um processo que implicou em lutas, consensos, arranjos e rupturas – acabaram convergindo vertentes estéticas diferenciadas. O que terminou compondo, anos mais tarde, um todo *aparentemente* homogêneo. Ainda nesta parte trabalhamos a idéia de que, guardadas as devidas proporções, alguns dos aspectos que serviram de alicerce para a composição do debate em torno da MPB mantêm suas origens nas teorizações de um grupo de intelectuais que, desde o final do século XIX – período pós-Abolição e pós-República –, reuniram esforços para forjar uma identidade nacional através da *valorização da música popular mestiça*. Tais pressupostos encontram ressonância, ainda, nos princípios desenvolvidos por Mário e Oswald de Andrade – expoentes do Modernismo Brasileiro na década de 1920 – cujas propostas acreditamos terem sido re-apropriadas por parcela significativa da elite intelectual e artística dos anos 1960. Dentre os autores que serviram como referencial teórico, mencionamos Marcos Napolitano, Santuza Cambraia Naves, Heloísa Buarque de Hollanda, Elizabeth Travassos, José Miguel Wisnik, Eduardo Granja Coutinho, Luiz Tatit,

Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas, entre outros. Colocamos, ainda, que procuramos fazer uso, ao longo da dissertação, de referências de diferentes campos de estudos – comunicação, antropologia, história, literatura comparada etc – com a finalidade de dialogar com teorias que parecessem pertinentes ao trabalho. Tendo em vista a complexidade do objeto – a crítica – e suas múltiplas possibilidades de inserção nos campos, acreditamos que este movimento contribuiu positivamente para a realização da dissertação.

Enquanto na primeira parte procuramos reconstruir um pouco da incipiente cena musical dos anos 1960, na segunda nos dedicamos exclusivamente à atividade crítica. Para que nossa hipótese de que a crítica desempenhou um papel importante – tendo seu discurso revestido de autoridade e validade na realização de julgamentos de valor – fizesse sentido, nos propusemos a traçar um panorama acerca de seu surgimento e da maneira através da qual esta agiu como um instrumento basilar no processo de formação da história cultural no Ocidente. Para tanto, em um primeiro momento, nos remontamos ao seu nascimento na Inglaterra a fim de destacar que sua história esteve vinculada a um projeto humanista e iluminista de construção da vida moderna. A principal referência neste exercício de reconstituição histórica da crítica foi Terry Eagleton. Ainda neste segundo capítulo, analisamos de que maneira a crítica e a literatura tiveram trajetórias e “conquistas históricas” semelhantes, configurando-se como frutos essenciais da revolução burguesa. O pensamento de Norbert Elias nos auxiliou na compreensão das particularidades históricas que caracterizavam o Estado inglês iluminista e sua concepção de cultura. Enfatizamos, do mesmo modo, que o nascimento da atividade crítica esteve relacionado ao debate público na Europa e à formulação daquilo que terminou orientando as narrativas culturais na modernidade dos séculos XVIII e XIX: a formação dos Estados nacionais e de suas respectivas identidades. Os autores Stuart Hall e Kathryn Woodward serviram de base para debatermos as concepções de identidade. Neste percurso, nos empenhamos em mostrar que, naquele período, apesar de suas bases já estarem relativamente estabelecidas e esboçadas principalmente a partir das idéias de “cultivo” e “formação” do indivíduo moderno, o perfil do crítico não se fundamentava, ainda, na imagem do *especialista*. Isto ocorreu em fins do século XIX e início do XX através da consolidação e posterior esvaziamento da esfera pública em função do processo de autonomização e profissionalização da arte e da literatura



de modo geral. Desta maneira, na primeira metade do século XX a crítica passou a ter um espaço específico dentro do jornalismo. O amplo referencial teórico de Pierre Bourdieu foi utilizado para pensarmos os pressupostos de autoridade a partir de então alicerçados.

No caso brasileiro, o projeto intelectual, embora defasado em relação àquele desenvolvido na Inglaterra do século XVIII, conservou algumas características do programa europeu original. Procuramos esclarecer que, obviamente atentando para as particularidades de cada contexto histórico e cultural, a crítica e a literatura, tanto na Inglaterra quanto no Brasil, tiveram trajetórias similares. Isto porque, como será apresentado, em nosso país a crítica nasceu – mesmo em sua acepção “erudita”, de forma não-sistematizada e não-especializada – nos folhetins críticos dos jornais do período pós-Independência, o que evidencia que ambas as instituições tiveram caminhos análogos em seu processo de constituição. Corroborando o *modus operandi* de toda uma tradição da intelectualidade brasileira, a crítica musical também passou a existir com uma finalidade bem definida: *fundar, através da música, um sentimento de nacionalidade* naquele contexto em que a colônia se tornava independente da metrópole portuguesa e lutava – mesmo de maneira contraditória e conflituosa já que o modelo de civilização a ser alcançado ainda era o europeu, notadamente o francês – para produzir um sentido de identidade e pertencimento na nação do século XIX. A única – e importante – referência encontrada sobre os primórdios da crítica musical no Brasil foi o trabalho de Luís Antônio Giron. Em sua fase mais, diríamos, *especializada*, com o aparecimento de Oscar Guanabara – considerado o primeiro crítico musical brasileiro – no início dos 1900, passando por Mário de Andrade – cuja hegemonia foi exercida no decorrer da primeira metade do século XX, através da preocupação em sistematizar um pensamento crítico sobre a música no Brasil – e pelos folcloristas dos anos 1950, o objetivo da crítica permaneceu intocado: forjar uma identidade nacional através da música.

No terceiro e último capítulo nos dedicamos aos anos 1960 e à coluna de Torquato Neto. Como partimos do pressuposto de que as identidades são relacionais, marcadas pela idéia de diferença, e implicam em uma definição daquilo que se encontra dentro e fora dela, ou seja, acarretando em uma operação de *inclusão* e *exclusão*, nosso objetivo foi compreender de que maneira Torquato Neto, baseado em determinados parâmetros valorativos, terminou atualizando uma corrente de pensamento que, como será

demonstrado, ambicionou, a partir de um longo, rico e contraditório processo histórico, fundar uma espécie de brasilidade musical. Organizadas em livro por Paulo Roberto Pires, as críticas foram avaliadas a partir de alguns eixos analíticos. Optamos por (1) compreender o que Torquato entendia como MPB nas duas fases da coluna; 2) debater seus pressupostos de autoridade; e 3) pensar sobre os critérios de valor e gosto que norteavam sua fala na construção de uma memória e de uma identidade musical brasileira. É importante sublinhar que Torquato tratava de diversas questões em seus escritos e sua riqueza possibilitaria a escolha de várias outras linhas para avaliação. Entretanto, em função da proposta da pesquisa, terminamos restringindo-as. Vale destacar, contudo, que as categorias selecionadas se mesclam e se intercambiam, compondo instrumentos analíticos abertos. Durante todo o tempo, estas temáticas se encontram e se relacionam dando corpo ao texto.

Por fim, optamos por elaborar uma conclusão propositiva visando contribuir para a discussão acerca dos parâmetros que norteiam o exercício da crítica musical na atualidade. Para isso, discorremos sobre os postulados da crítica cultural, privilegiando os dilemas que se instauraram no momento de ruptura com os antigos cânones de análise estética, fundados na modernidade a partir das vanguardas históricas. E problematizamos tanto a mencionada perspectiva moderna baseada em pressupostos literários, sociológicos e caracterizada por um olhar universalista e hierarquizante, quanto a postura dita “pós-moderna”, de registros relativistas, antropológicos e pautada pela valorização da diferença. Partimos do pressuposto de que a valoração constitui um instrumento ao qual constantemente recorre-se para realizar a apreciação estética. Por isso, a análise dos critérios que regem tais juízos de valor parece fundamental como forma de pensar a cultura contemporânea.

Antes de finalizarmos esta introdução, ressaltamos que esta dissertação – tendo sido realizada dentro das possibilidades do tempo oferecido pelo curso de mestrado – não se pretende conclusiva. Além disso, tem plena consciência de ser marcada – como qualquer outro trabalho – pela subjetividade que envolve a atitude do pesquisador ao longo do processo. Esta dissertação, como poderá ser notado, assume determinadas *posições*. Como um dos pontos centrais deste trabalho é a valoração, sustentamos que não nos furtamos em defender tais posições, mesmo entendendo que todas são construídas, compondo, como expusemos em outro momento, uma fala da história ou uma interpretação da realidade.

# CAPÍTULO I –

## MÚSICA, IDENTIDADE E CULTURA

Os anos 1960 ficaram marcados, historicamente, pela emergência de relações conflituosas entre setores diferenciados da sociedade que refletiam acerca da cultura e da política no país. A formação de nossa identidade, a busca pela construção de uma nação integrada aos pressupostos de modernidade e a proposta de resgate das “autênticas raízes” brasileiras surgiam como questões centrais deste debate que constituía “uma espécie de subsolo estrutural que [alimentava] toda a discussão em torno do que [era] nacional”<sup>4</sup>. O golpe de 1964, fundador da ditadura militar, inaugurou um dos períodos mais conturbados da nossa recente história, o que motivou uma tomada de posição por parte de extratos privilegiados da sociedade. Diversos artistas e intelectuais, entre outros, se envolveram no processo de luta contra o regime tentando a ruptura com o modelo autoritário-subdesenvolvido e a interrupção do movimento de modernização conservadora, dependente de padrões internacionais implantados.

Os movimentos artísticos tiveram um papel basilar na formulação do pensamento de esquerda naquele contexto. A música, o teatro e o cinema constituíram vigorosos elementos de aglutinação de forças políticas contrárias ao sistema de governo. Pode-se afirmar que propostas estéticas como o Concretismo de Augusto e Haroldo de Campos – lançado nos anos 1950, mas re-apropriado nos 1960 –, o Cinema Novo e o projeto plástico de Hélio Oiticica, entre outras, refletiam as contradições decorrentes do momento histórico vivido. Não sem, contudo, passarem por um acirrado debate interno que pretendia problematizar os propósitos da arte, ora defendida como instrumento valioso de preservação de peculiaridades da chamada cultura nacional e de conscientização política do povo, ora como expressão pura e livre de amarras ideológicas. O campo da criação artística musical, especificamente, compôs uma *instância privilegiada* onde todos estes dilemas se instauraram e os movimentos surgidos à época terminaram se configurando – para estudiosos, pesquisadores de música popular e historiadores em geral – como uma espécie de “corte epistemológico” para a compreensão da trajetória da música brasileira e para a

---

<sup>4</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 7.

análise de uma hierarquia sócio-cultural que acreditamos ter sido legitimada a partir de então.

Este capítulo enfocará a década de 1960, momento de construção da categoria genérica MPB, lançando luz sobre algumas das lutas que circundaram seu processo de formação. Daremos destaque ao caráter conflituoso das manifestações artísticas que estiveram em disputa salientando, ainda, peculiaridades próprias e antagônicas dos movimentos musicais naquele período. Pretendemos refletir sobre até que ponto as elaborações e propostas estéticas dos artistas da bossa nova, da chamada música engajada e da tropicália – em jogo naquele contexto – almejavam, cada qual a seu modo, a legitimação interna no campo cultural brasileiro e, especialmente, a definição de projetos distintos de brasilidade e de construção nacional. O objetivo central deste capítulo é, portanto, para além da proposta de pensar a MPB como um gênero musical, entendê-la como um *projeto político* para o qual, em meio a um processo, acabaram convergindo, a partir de lutas e disputas, vertentes estéticas diferenciadas. O que terminou compondo, anos mais tarde, um todo *aparentemente* homogêneo. Este capítulo recuperará um pouco deste processo analisando de que modo estes grupos desejaram se consagrar e exercer sua hegemonia no meio musical brasileiro por meio da reivindicação de um lugar privilegiado não apenas para emitir julgamentos de valor sobre a produção musical da época, como, ainda, para desfrutar do aparato mercadológico fornecido pelos embrionários espaços de mídia – notadamente a televisão – e da indústria fonográfica. Mostraremos que, guardadas as devidas proporções, alguns dos aspectos que serviram de base para a composição do debate em torno da construção da MPB resguardam suas origens nas teorizações de um grupo de intelectuais que, desde o final do século XIX, reuniram esforços para forjar uma identidade nacional com base na *valorização da música popular*. Através da apresentação destes autores que compõem parte de uma tradição de estudos do pensamento social brasileiro, procuraremos sustentar que os artistas dos anos 1960 terminaram atualizando, obviamente a partir de perspectivas *bastante* diferenciadas, uma produção intelectual que, desde o período pós-Abolição e pós-República, vinha investindo na idéia de construção de uma brasilidade musical fundada na mistura ou, para utilizar uma palavra mais específica, na *mestiçagem*. Lembraremos, da mesma forma, as idéias desenvolvidas por Mário e Oswald de Andrade, expoentes do Modernismo Brasileiro na década de 1920. Acreditamos que o pensamento de

ambos os autores foi re-apropriado – para ser negado, reafirmado, reinventado ou atualizado – por parcela significativa da elite intelectual e artística dos anos 1960, o que acabou por se refletir na musicalidade produzida e nas inúmeras contradições e ambigüidades que caracterizaram os projetos formulados por estes artistas.

Assim, uma das questões sobre a qual se buscou pensar no decorrer da pesquisa para a dissertação, diz respeito à investigação acerca da existência, em termos de pensamento social brasileiro, de um eixo que perpassa todos os discursos – dos artistas e, logicamente o da *crítica musical*<sup>5</sup>, foco de análise dos próximos capítulos – produzidos por pesquisadores de música popular que ratifica uma evolução desta musicalidade por meio dos processos de mestiçagem ou daquilo que seria a incorporação do ‘outro’. Este desenvolvimento teria se dado através da relação com elementos externos digeridos, apropriados, reinventados etc. Este texto endossa, desta maneira, a idéia da permanência de um discurso – esboçado em fins do século XIX e início do XX, e constituído sob a forma sistematizada de *projeto* por Mário de Andrade na década de 1920 – a respeito da ‘história da música popular’ e de uma espécie de ‘brasilidade musical’, que estaria focado nesta forma relacional ou neste diálogo tenso, conflituoso e, ao mesmo tempo, inclusivo, negociado, ‘amigável’ entre o elemento ‘nacional-popular’ e o externo ou estrangeiro.

Desta maneira, alguns eixos serão mencionados e discutidos ao longo deste capítulo, desde o debate entre os intelectuais do início do século XX até seus desdobramentos já na década de 1960: *a elaboração de projetos, a tentativa de “costurar” o Brasil e fundar uma tradição através da cultura e, mais tarde, por meio da canção, o ideal de construção nacional, a ideologia nacional-popular e o papel fundamental da música.*

Em um primeiro momento, contextualizaremos historicamente o período de surgimento da MPB através da narração dos eventos relacionados aos movimentos musicais e às lutas travadas entre os artistas em torno do campo cultural, levando em consideração os discursos dos nomes envolvidos no processo. De modo concomitante a esta reconstituição, levantaremos a discussão sobre as acepções modernistas buscando ressaltar a importância que tiveram nos anos 1960 e de que maneira estas categorias foram re-apropriadas. O objetivo será demonstrar as diferentes reconfigurações e dinâmicas assumidas na cena

---

<sup>5</sup> A crítica será analisada nos próximos capítulos. E nosso objeto, a coluna “Música Popular”, escrita por Torquato Neto em 1967, será trabalhado no terceiro capítulo.

musical que se construía. A análise se encaminhará de maneira a esclarecer as atribuições de sentido a cada um dos eixos expostos, localizando, deste modo, quem fala, em qual momento e contexto, ilustrando os debates e a luta discursiva daí decorrentes.

O nascimento da música popular urbana também na década de 1920, sua consolidação nos anos 1930 – com o surgimento das primeiras tecnologias de gravação – e seu desenvolvimento nas décadas subseqüentes merecerão destaque. Discutiremos o lugar que esta sonoridade ocupou no pensamento destes intelectuais ‘*pré-modernistas*’, por assim dizer, que forjaram a unidade nacional através da música e, ainda, no projeto marioandradiano. Pensaremos também sobre a importância que assumiu no processo de legitimação daquele que se transformou no modelo sonoro brasileiro hegemônico na década de 1960: “o formato canção”.

Iniciaremos, então, com a exposição em torno do debate sobre o processo de construção da MPB.

### **1.1 Identidade e MPB: afirmação e gestação de um projeto difuso nos anos 1960**

Como destacamos, os anos 1960 passaram por importantes transformações, em várias partes do mundo, que marcaram tanto o campo da política quanto o da cultura. Os artistas e intelectuais brasileiros absorveram e acompanharam um processo, de grandes proporções, que pretendia fundar um novo modo de vida através do questionamento do sistema de produção capitalista. Contra a ordem estabelecida que impunha a guerra do Vietnã e lançava os EUA como potência mundial, irromperam diversos movimentos de esquerda que se propunham a elaborar formas de resistência e de mobilização política.

Internamente, os artistas, cada qual a seu modo, foram motivados a uma tomada de posição diante do golpe que instaurou a ditadura militar em 1964. Para que possamos compreender as complexas articulações que se davam no campo da música popular refletindo aquele período, consideramos necessário rememorarmos o final dos anos 1950, momento de nascimento daquela que seria forjada como uma das três variantes do que comporia a chamada MPB<sup>6</sup>; aquela que seria vista tanto pelos músicos do protesto quanto pelos artistas da tropicália como o ‘marco zero’ da *modernização* musical no país: a *bossa nova*, lançada ‘oficialmente’ com o álbum “*Chega de saudade*”, de João Gilberto, em 1958.

---

<sup>6</sup> Além da bossa nova, abordaremos, ainda, a chamada ‘música engajada’ e a tropicália.

Segundo Vinícius de Moraes, os contatos iniciais entre ele, Tom Jobim e João Gilberto aconteceram no *Clube da Chave*, em Copacabana, seu lugar de origem. Naquele local os artistas se reuniam para trocar informações sobre música e conversar a respeito do país dos anos de desenvolvimentismo. Em 1956, Vinícius, preparando-se para montar sua peça “Orfeu da Conceição”, começou a procurar um compositor para elaborar as peças musicais do espetáculo e, por sugestão do crítico e pesquisador de música popular Lúcio Rangel, convidou Tom Jobim<sup>7</sup>. Depois do trabalho, a amizade entre os compositores permaneceu e novas parcerias surgiram. Neste mesmo ano, criaram “Chega de Saudade”, interpretada e executada por João Gilberto. Naquele momento, a bossa nova começava, então, a tomar forma<sup>8</sup>. Veementemente criticada por uns e venerada por outros, a bossa foi canonizada e tomada como revolucionária, influenciando artistas de diferentes posturas estéticas e políticas, e sendo considerada, por eles, fundamental para se compreender o que foi produzido antes e depois em termos melódicos e harmônicos na música brasileira. Edu Lobo, um dos ícones da chamada canção de protesto que nasceria mais tarde, afirma que “a primeira grande revolução em termos das estruturas harmônicas, melódicas e, realmente, a primeira linguagem nova que se usou para fazer música no Brasil, foi a Bossa Nova. (...) Foi realmente a grande abertura para que a música brasileira pudesse enveredar por esse caminho moderno em que está hoje em dia”<sup>9</sup> [grifos nossos]. Caetano Veloso, por outro lado, um dos representantes da tropicália, quando expôs sua proposta de retomada da chamada “linha evolutiva” – sobre a qual falaremos mais adiante – no interior da música popular brasileira, estava referindo-se ao pontapé inicial que, segundo ele, teria sido dado pela bossa nova. Reiterando a ascendência da sonoridade bossanovista sobre ele e seus parceiros de movimento naquele período, Caetano disse: “O gesto de João Gilberto é um gesto radical (...). O João desfez um nó, abriu um universo, é um ponto de mutação, uma revolução epistemológica. (...) O Tom Jobim tal como o conhecemos tornou-se possível porque João fez isso”<sup>10</sup> [grifos nossos].

---

<sup>7</sup> Ver CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 116-118.

<sup>8</sup> In: MELLO, Zuza Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1976. Ainda sobre o início das articulações entre Tom Jobim, Vinícius de Moraes e outros artistas nos clubes e bares de Copacabana, consultar CASTRO, Ruy. *Op. Cit.*, p. 92-103.

<sup>9</sup> MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>10</sup> In: “A petulância de viver a verdade tropical”. *Jornal O Globo*, 22/11/1997.

Apesar de alguns desentendimentos internos em relação à definição ideológica do estilo<sup>11</sup>, a pesquisa musical em níveis formais e a busca por novidades estéticas correspondiam, em grande medida, a transformações políticas e culturais pelas quais já passava o país em 1950. Isto porque no Brasil daquele final de década, a urgência por ser moderno alastrou-se por toda a sociedade havendo ecos na esfera da vida cotidiana. No panorama externo, a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial simbolizara a hegemonia da democracia liberal, influenciando, deste modo, os países que lutaram a favor desta aliança. Assim, o contexto histórico de 1945 a 1964 constituiu um período crucial na formação de nossa democracia: um momento propício para participação e reivindicações. Na base de sustentação da proposta de criação de um Brasil novo e moderno estava o ideário nacionalista<sup>12</sup>. Desenvolvia-se e consolidava-se uma cultura política identificada com o “nacional-estatismo”. Para Daniel Aarão Reis Filho, o nacional-estatismo se configurava como um

Projeto ambicioso de construir um desenvolvimento nacional autônomo no contexto do capitalismo internacional, baseado nos seguintes elementos principais: um Estado fortalecido e intervencionista; um planejamento mais ou menos centralizado; um movimento, ou um partido nacional, congregando as diferentes classes em torno de uma ideologia nacional e de lideranças carismáticas, baseadas em uma íntima associação, não apenas imposta, mas também concertada, entre Estado, patrões e trabalhadores<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Havia uma divergência interna ao movimento bossanovista que dizia respeito ao posicionamento ideológico dos músicos: de um lado figurava o grupo mais identificado com as propostas de Carlos Lyra que, já flertando com alguns integrantes do CPC da UNE no início dos anos 1960, desejava criar uma sonoridade (o que Marcos Napolitano chama de “bossa participante”) mais voltada para a batida do samba e comprometida com um projeto de transformação. O próprio Lyra salienta: “nessas buscas da realidade nacional acabei encontrando tanto o Villa-Lobos como o Nelson Cavaquinho, Cartola, João do Vale, *os verdadeiros valores nacionais* [grifos nossos]. E o negócio era ir às escolas de samba e ver qual era a realidade nacional em todos os seus aspectos. Eu procurava mesmo esse pessoal de escola de samba e também os caras que tinham leitura, como [Geraldo] Vandré (...). Começou a se fundar uma outra coisa chamada Música Popular da UNE”. In: MELLO, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, 1976, p. 114. O grupo liderado por Ronaldo Bôscoli, por outro lado, reivindicava a produção de uma música que não carregasse necessariamente um conteúdo ideológico evidente e que tendesse, em termos formais, para a sonoridade jazzística. Como menciona Marcos Napolitano, “a tensão entre a “música-como-veículo-ideológico” e a “música-como-produto-comercial”, tão potencializada pelo contexto dos festivais, já estava embutida nesse “racha”, ainda sem a dramaticidade adquirida mais tarde”. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 31-32. Este aspecto será retomado mais adiante.

<sup>12</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 38. (Dissertação de Mestrado).

<sup>13</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 13-14 *apud* LAMARÃO, Luisa Quarti. *Op. Cit.*



Aquele período foi, ainda, caracterizado por uma polarização de interesses, pela proliferação de organizações políticas, sociais e por marcantes transformações históricas<sup>14</sup>. A postura bossanovista, assim como as vanguardas construtivistas e a arquitetura de Oscar Niemeyer, exprimia a maneira através da qual as classes médias tomavam para si a função de traduzir uma utopia modernizante e desenvolvimentista que ambicionava “atualizar” o país frente às alterações que se davam no campo musical internacional. Tal procedimento pretendia harmonizar-se com o otimismo do governo JK e seu plano de metas que propunha a superação da posição de país meramente agro-exportador e subdesenvolvido pela de nação desenvolvida e industrializada. O *slogan* “Cinquenta anos em cinco”, deste governo, refletia este clima de euforia e resumia exatamente a principal meta daqueles tempos: o desenvolvimento econômico. Ao longo dos anos de 1950, sindicatos, partidos políticos e veículos de imprensa uniram esforços em torno do projeto nacionalista, cujo principal mentor ideológico era o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A defesa da construção de uma cultura brasileira ‘autêntica’, produzida originalmente pelas classes populares e distanciada das consideradas imitativas manifestações estrangeiras compunha a base do então nacionalismo restaurado e elaborado pelos intelectuais do Instituto. Fundamentados em uma concepção quase aritmética que sugeria que o ideário nacionalista, aliado a um projeto de desenvolvimento social e econômico, automaticamente desencadearia um processo de crescimento e libertação nacional, estes intelectuais acreditavam que nossa cultura ‘autêntica’ seria resgatada e nossa integridade resguardada<sup>15</sup>. Sobre a marcante influência do pensamento isebio nos anos 1950 e, ainda, nos 1960, Renato Ortiz constata:

Quando, nos artigos de jornais, nas discussões políticas ou acadêmicas, deparamos com conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”, agimos com uma naturalidade espantosa, esquecendo-nos de que eles foram forjados em um determinado momento histórico, (...), produzido pela intelligentsia do ISEB. *Penso que não seria exagero considerar o ISEB como matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão da questão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje*<sup>16</sup>[grifos nossos].

---

<sup>14</sup> Ver DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 151 *apud* LAMARÃO, Luisa Quarti. *Op. Cit.*

<sup>15</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002, p. 86.

<sup>16</sup> ORTIZ, Renato. *Op. Cit.*, p. 46.

Faz-se necessária uma breve explicação aqui. Como buscaremos demonstrar ao longo do capítulo, a discussão em torno de questões relacionadas à autenticidade e à formulação de uma identidade cultural brasileira a partir da música possui uma história e não nasce exatamente com o ISEB, remontando ao final do século XIX. Todavia, sabemos que uma das fontes teóricas dos artistas do período era a ideologia isebiana e, por isso, consideramos inquestionável sua influência sobre os movimentos artísticos nos anos 1960<sup>17</sup>. Por isso sustentamos que ainda que não exista um caminho direto entre o pensamento dos folcloristas do século XIX e o dos ideólogos dos anos 1960 na medida em que diversas nuances bastante específicas estavam balizando o debate, há uma raiz genealógica perpassando todos estes discursos, qual seja, a de refletir sobre a identidade nacional a partir da cultura e, especificamente, da música. Além disso, como mostraremos, as idéias modernistas, esquematizadas a partir da década de 1920, tiveram bastante ressonância naquele contexto, o que evidencia uma certa continuidade histórica entre tais formulações teóricas e sua aplicabilidade nos anos 1960. Este aspecto possui singular importância e precisa ser levado em consideração para a compreensão deste capítulo e, ainda, dos discursos críticos que analisaremos posteriormente.

Em depoimento a Almir Chediak para o Songbook “Bossa Nova”, as palavras de Tom Jobim refletem este momento de busca pela modernização em franco contato com o ideário nacionalista:

*A música brasileira vinha tomando um caminho em direção do modernismo, ao moderno. (...). O fato é que a música brasileira ia em direção a algo novo, na direção do progresso, daquilo que Juscelino fazia, quando o Brasil começou a fabricar automóveis, construir estradas, tinha a Petrobrás com o petróleo é nosso, aquela coisa toda. A gente era jovem e tinha vontade de fazer as coisas<sup>18</sup> [grifos nossos].*

---

<sup>17</sup> Analisando a influência das teorias isebianas na esfera cultural nacional, Renato Ortiz coloca que “toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira”. *Ibid*, p. 47. Ortiz menciona, ainda, que Carlos Estevam, um dos maiores ideólogos do ISEB, permanecia integrado ao grupo quando assumiu a direção do CPC da UNE já nos anos 1960.

<sup>18</sup> In: CHEDIK, Almir. *Songbook Bossa Nova – Tom Jobim*. Volume 2, 1990. Neste trecho, Tom Jobim demonstra a influência dos modernistas na criação do projeto bossanovista. É importante destacar que Vinícius de Moraes, quando jovem, conviveu com os grandes intelectuais modernistas da década de 1930, sobretudo, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Hollanda, pai de Chico Buarque, que viria a se tornar um dos ícones da MPB mais tarde.

Na época da famosa apresentação dos músicos bossanovistas no Carnegie Hall<sup>19</sup>, em Nova York, 1962, o compositor também destacou:

*Já não vamos “vender” o aspecto exótico do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico<sup>20</sup> [grifos nossos].*

Fazendo clara alusão ao projeto modernista brasileiro, Vinícius de Moraes reitera:

O movimento da Bossa Nova está ligado ao processo de desenvolvimento do país. *A partir de 1922, o movimento modernista rompeu formalmente com a cultura européia. Houve uma grande busca de criações nacionais na poesia, na pintura, em tudo. O grande Villa-lobos é prova disso. Um tremendo músico, um erudito que tinha raízes populares, que tocava violão e fazia serestas nos bairros boêmios do Rio. Na música popular, o desenvolvimento foi diferente. O samba tradicional começou com os carnavais do princípio do século. Houve um grande êxodo de escravos, que se estabeleceram no Rio e começaram a trabalhar ritmos e danças. Nisso, a música brasileira se parece muito com o jazz. A contribuição da cultura africana é importantíssima. Devemos a eles toda a parte de ritmo. Nós tivemos a influência católica. Os primeiros cantos de jazz tiveram a influência protestante. (...). Não obstante, se preservou a pureza do ritmo africano. O que há de importante no Brasil é uma unidade de sentimentos que vem da mistura do português com o negro e o índio. Criou-se, com isso, uma espécie de tristeza do povo, de melancolia, que explode nas festas tribais, como o carnaval. O português é muito romântico. O negro também, mas com ritmo e vitalidade enormes<sup>21</sup>[grifos nossos].*

Deste modo, ao redefinir harmônica e melodicamente a música produzida até então, introduzindo um registro musical considerado mais intimista – através da incorporação de influências do *be-bop*, primeiro estilo de jazz moderno produzido nos anos 1940 e representado por Thelonious Monk e Charlie Parker, entre outros –, a bossa nova terminou se adaptando a esse ideal de racionalidade e desenvolvimentismo. Isto porque antes do surgimento da bossa nova, outro estilo ocupava o espaço das rádios: o samba-canção. Autores como Ruy Castro<sup>22</sup> e Julio Medaglia<sup>23</sup> endossam a idéia de que a bossa surgiu a partir de uma postura de rompimento com o samba-canção, sem qualquer diálogo. Todavia,

---

<sup>19</sup> Foi a partir deste espetáculo, comandado por João Gilberto e Tom Jobim, entre outros, que a bossa nova apareceu para o mundo. À época, o Itamaraty recebeu a notícia de que cerca de 300 críticos musicais, repórteres e fotógrafos da imprensa norte-americana e mundial compareceram ao show, o que fez com que a bossa alcançasse enorme notoriedade e despontasse no mercado fonográfico internacional.

<sup>20</sup> In: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986, p. 242.

<sup>21</sup> In: CHEDIK, Almir. *Songbook Bossa Nova – Vinícius de Moraes*. Volume 1, 1993.

<sup>22</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. *Op. Cit.*

<sup>23</sup> MEDAGLIA, Julio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 2003.

é fundamental lembrarmos que o samba-canção forneceu algumas das bases para as sofisticadas harmônicas implementadas pela bossa nova mais tarde. Marcos Napolitano é categórico ao salientar que

Um aspecto constantemente omitido nas análises históricas da bossa nova é a complexidade da passagem do panorama musical que vai do imediato pré-1959 à consagração pública do movimento, entre 1959 e 1960, bem como a relação com a tradição musical. *Nem a bossa nova apagou do cenário musical o samba tradicional e o samba-canção bolezado, comercialmente fortes nos anos 50, nem se constituiu sem dialogar com estes estilos. (...) a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60.* Tomemos dois exemplos: através de elementos estéticos oriundos da bossa, Elis Regina assimilou o estilo de Ângela Maria, sua inspiradora. Foi também por meio da bossa nova que Chico Buarque ouviu e incorporou a obra de Noel Rosa em seu estilo de composição. A “nova batida” de João permitia a incorporação de certos elementos da tradição musical urbana, *mesmo aquela rejeitada pelo primeiro ciclo de criação do movimento*<sup>24</sup>. [grifos nossos]. [O primeiro grupo de músicos a que Napolitano faz alusão é aquele composto por Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal].

Esta citação de Napolitano ilustra bem esta idéia de interlocução permanente, de contato com elementos exteriores que estaria permeando as criações musicais. E a relação da bossa nova com o chamado samba tradicional, principalmente com o citado samba-canção, é percebida como um exemplo da evolução da musicalidade brasileira na medida em que, mesmo distinta do gênero, a bossa advém dele e o re-apropria<sup>25</sup>. De acordo com Luiz Tatit<sup>26</sup>, os músicos da bossa nova apuraram o samba-canção suprimindo os “excessos passionais, temáticos ou enunciativos”. Para tanto, substituíram “a oratória passional pela linguagem coloquial”, abreviaram ou neutralizaram a potência vocal em benefício da melodia e elaboraram novos acordes sugerindo, desta forma, novos sentidos e direções melódicas, eliminando do acompanhamento “toda sorte de notas supérfluas que não contribuíssem diretamente para a caracterização da função harmônica”. Assim, segundo o autor, o *formato canção*, originado nos terreiros do início do século XX, adquiria uma importância espantosa na formação social e cultural brasileira. E o movimento, através da

---

<sup>24</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>25</sup> Um exemplo deste diálogo entre os gêneros é a grande quantidade de artistas da bossa que iniciaram a carreira fazendo samba-canção. Dentre eles, Dick Farney (criador de outra canção considerada um “divisor de águas” – “Copacabana”, de João de Barro e Alberto Ribeiro), o erudito Radamés Gnattali, Maysa (também chamada de expoente da “fossa” nova em uma nítida referência ao seu estilo de entoar as palavras, tamanha era a influência do samba-canção sobre sua musicalidade e expressividade artística) e um de seus maiores ícones – Tom Jobim.

sofisticada elaboração formal que resultava de sua *mistura*, demolia a idéia dominante de que “música artística” existia apenas no campo erudito<sup>27</sup>.

Ao analisar os aspectos formais inscritos na obra de João Gilberto, José Estevam Gava identifica aquilo que seria um “ideal de leveza e desprendimento” inerente à sua sonoridade. Para ele, *este ideal estaria atrelado a uma linha evolutiva ligando os ideais artísticos formulados pelos modernistas nos anos 20 e 30*, retomados no movimento concretista da década de 1950 e, finalmente, cristalizados pelo projeto bossanovista. Tais ideais artísticos se traduziriam pelo maior controle racional sobre a obra, clareza formal, sutileza, domínio técnico, economia de elementos e enfeites<sup>28</sup>. Portanto, estas características da bossa não apenas legitimam, segundo o autor, a posição de destaque na história da música brasileira popular como também avalizam que “o espírito bossanovista se instale na memória musical das pessoas (...) jamais permitindo que [seja] abandonado ou esquecido por completo”<sup>29</sup>.

Há a reiteração aqui de um argumento que reivindica um lugar distintivo para a bossa nova posicionando-a como um produto *novo e legítimo* porque resultante de um tipo de *mestiçagem* entre o samba e o jazz onde o terceiro elemento surge como síntese reformulada do particular/universal, da tradição/modernidade. Como também endossa Brasil Rocha Brito<sup>30</sup>, uma das contribuições mais significativas da sonoridade bossanovista seria a “ruptura da dualidade entre música universal e particular”. Segundo ele, a bossa atualiza – e se deve enfatizar que, mesmo através da canção – o projeto marioandradiano sobre o qual falaremos mais adiante, ao produzir um tipo de música onde o universal (o qual é relacionado com a tradição tonal – característica da música erudita) se integra ao particular (o nosso “populário”, para utilizar um termo de Mário de Andrade). Assim, Brito pontua:

Segundo o conceito de bossa nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita, o que

---

<sup>26</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 49-50.

<sup>28</sup> GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Unesp, 2002, p. 34.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 72.

<sup>30</sup> BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 25.

enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade<sup>31</sup>.

A partir dos argumentos de Luiz Tatit e José Estevam Gava, algumas questões relevantes podem ser sublinhadas aqui sobre a categoria *popular*. Em primeiro lugar, se a idéia original modernista figurava como pano de fundo para tais transformações implementadas pela bossa nova – e imaginamos que de fato havia diversas convergências neste sentido, bastando que observemos as palavras dos artistas envolvidos no processo –, acreditamos que o franco objetivo de modernizar a música brasileira naquele momento, além de estar vinculado a um contexto político e social mais amplo, relacionava-se, ainda, com uma re-apropriação da concepção de *popular*. Isto porque, como pode ser notado no discurso de Tom Jobim, o popular não deveria estar totalmente identificado com o “folclore” marioandradiano. Em segundo lugar, a partir da observação de Tatit, podemos deduzir que, ao realizar uma mistura dos elementos externos com os nacionais, a bossa nova terminou reivindicando para a música popular o status de arte equiparável à música erudita, submetendo-a a apreciação estética e não mais ao estudo folclórico. Tratar-se-ia, deste modo, de uma adaptação dos pressupostos modernistas àquele contexto de criação artística.

Assim, antes de já localizarmos a concepção cepecista dos engajados e vanguardista dos tropicalistas, consideramos necessário discorrermos sobre alguns significados que a *música popular terminou carregando desde a esquematização teórica elaborada pelos intelectuais em finais do XIX e início do XX e, posteriormente, por Mário de Andrade nos anos 1920 no Brasil*. Procuraremos demonstrar que as propostas de construção e definição de projetos nacionais via música não surgiram nos anos 1960.

### **1.1.1 A ‘música popular’ como instrumento de reflexão sobre a identidade nacional em finais de XIX e início de XX**

“É possível afirmar que a idéia de uma “música popular brasileira” tem uma história”. Através desta máxima, Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas<sup>32</sup> produzem uma

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 24.

análise que, em diversos pontos, converge com algumas das hipóteses construídas neste trabalho. Segundo as autoras, embora a idéia da valorização de nossa música popular tenha sido legitimada a partir dos anos 1930 com o governo Vargas e, ainda, com as teorizações anteriormente esboçadas pelo modernismo, há uma tradição de estudos sobre pensamento social brasileiro que, envolvida em uma série de disputas, buscou, desde finais do século XIX e início do XX, construir uma visão *positiva* da música popular fundamentada nos pressupostos de *mestiçagem*. Esta abordagem parece, à primeira vista, bastante equivocada, pois, como sabemos, naquele período diversas teorias foram elaboradas sob um ponto de vista bastante *negativo*, propondo-se a esclarecer o que tomavam como a recém-descoberta singularidade cultural brasileira. Nomes como os de Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Oliveira Vianna, entre outros, despontaram como referências paradigmáticas que ambicionavam compreender o caráter do “atraso” brasileiro. O evolucionismo, o darwinismo social e o positivismo constituíam o alicerce de todas as teorias aspirantes ao cientificismo que sugeriam o estudo concreto da sociedade brasileira, seja com base em suas manifestações literárias ou nas tradições e contribuições culturais das “três raças”.

Formuladas na Europa em meados do século XIX, estas doutrinas, apesar de distintas, eram regidas por um axioma comum: o da evolução histórica dos povos, ou seja, da crença na existência de povos primitivos e simples que evoluiriam naturalmente para um estágio mais complexo. Vivia-se o período republicano no Brasil, já marcado por uma busca pelo “progresso”, pela construção de um sentido supremo de nacionalidade e pelo alcance do desenvolvimento atingido pelas outras sociedades ocidentais. O modelo de civilização e de modernização capitalista a ser seguido era fornecido pela Europa Ocidental. De acordo com esta proposição, afirmava-se a “superioridade” dos europeus que já teriam atingido o mais alto patamar da escala evolutiva em nítida oposição ao estágio “inferior” ocupado pela sociedade brasileira. Estes autores procuravam apontar um futuro para o Brasil e justificar as causas do tão ressaltado *atraso*, considerando as possibilidades de o país crescer e seus habitantes se constituírem dentro de um sentido de unidade, como povo, isto é, como nação civilizada. O pensamento *predominante* da época encontrou tais

---

<sup>32</sup> ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo de. *Nação e cidadania no Império: Novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

argumentos explicativos da especificidade brasileira principalmente nas questões do meio e da raça.

Pretendendo relativizar este olhar sobre a intelectualidade do período, Abreu e Dantas colocaram em xeque duas importantes perspectivas: (1a) a de que *toda* esta tradição intelectual da chamada *Belle Époque* estava, de fato, voltada *unicamente* para costumes externos e europeizantes, desvalorizando o Brasil negro e mestiço; (2a) a que ratifica a *inexistência* de estudos intelectuais valorizadores das manifestações populares naquele momento. A partir da recuperação destes autores que escreveram durante o período pós-Abolição e pós-República, as historiadoras lançaram luz sobre “um tipo de produção intelectual que investiu na (...) construção de uma *versão musical mestiça* da suposta identidade nacional brasileira”<sup>33</sup> [grifos nossos]. Isto porque, para Ângela de Castro Gomes, citada pelas pesquisadoras, ao lado do (verdadeiro) compartilhamento das mencionadas idéias racistas que apostavam na impossibilidade de o país se constituir como nação em função de suas características e traços marcadamente *mestiços*, aumentavam, naquela época, “as divergências quanto à avaliação dos efeitos da miscigenação existente no Brasil, francamente constatada, *mas nem sempre mais tão condenada*”<sup>34</sup> [grifos nossos]. Martha Abreu e Carolina Dantas explicam:

*Pretendemos evidenciar o quanto a produção de folcloristas sobre a música brasileira e a canção popular (...) também criou um espaço que reconhecia e valorizava a presença ativa dos descendentes de africanos na nação projetada. (...) O folclore nacional, a poesia e a música popular, em especial, tornaram-se bandeiras de intelectuais que investiam na descoberta e na divulgação de manifestações culturais mestiças*<sup>35</sup> [grifos nossos].

Entre os nomes citados pelas pesquisadoras, encontramos os dos autores Mello Moraes Filho, Silvio Romero, Afonso Arinos, Francisco Pereira da Costa e José de Sant’Anna Nery, entre outros, e dos maestros Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy. Levantemos, neste momento, alguns de seus pontos de vista.

Valorizando o caráter *mestiço* e *nacional* da música popular e ambicionando despertar na população “o amor pelos cantares brasileiros”, Afonso Arinos publicou, em 1905, na revista “Kosmos”, um artigo intitulado “Música Popular”. Neste texto, o autor

---

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 125.

<sup>34</sup> GOMES, Ângela de Castro. *Ibid*, p. 128.

<sup>35</sup> *Ibid*, 129.



afirmava que esta constituía a “*expressão espontânea de gênio de nosso povo*” [grifos nossos], a “musa popular”, resultado da presença do português e do africano. Para o autor,

(...) A toada brasileira, desde o tempo de Gregório de Mattos, no século XVII (...), já teria mostrado seu cunho particular: misturava os tons nostálgicos da musa peninsular com os acentos bárbaros e cheios de desesperança dos cantares africanos e punha-lhes em cima um sainete todo seu: o langor, o requiebro e os momos da mestiça petulante<sup>36</sup>.

Conforme Abreu e Dantas, mesmo Olavo Bilac, intelectual que não se dedicava exatamente aos estudos do folclore, elegeu, em 1906, a música como o espaço privilegiado de formação de nossa originalidade cultural através da miscigenação. Ao rejeitar aquilo que entendia como o artificialismo dos bailados originados nas danças européias e solicitar a valorização do maxixe e do samba, Bilac sustentava que “(...) as três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho”, promovendo o aniquilamento do “conflito das raças” e absorvendo “(...) ódios da Cor”<sup>37</sup>. Segundo ele, “o samba é – se me permitis a expressão – uma espécie de bule, onde entram, separados, *o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite*”<sup>38</sup> [grifos nossos].

Uma outra iniciativa de criar uma identidade musical brasileira mestiça foi implementada por Guilherme de Mello, bibliotecário do Instituto Nacional de Música. O autor escreveu, em 1908, a obra “A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República”, em que sustentava não ter dúvidas sobre a vitalidade da “*música popular brasileira*” [grifos nossos]. “Nosso estilo característico” – o autor cita a modinha, o lundu e a tirana –, não havendo diferença se na cidade ou no campo, teria, para ele, se conformado a partir da “fusão do elemento indígena com o português, o africano e o espanhol”. Mello afirmou ter escrito o livro “(...) com o desejo ardente de mostrar-vos com provas exuberantes, de que *não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional*”<sup>39</sup> [grifos nossos].

Ao publicar, também em 1908, na “Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro”, aquela que, segundo as pesquisadoras, é sua mais significativa obra sobre o folclore, o historiador e político pernambucano Francisco Pereira da Costa registrou danças,

---

<sup>36</sup> ARINOS, Afonso *apud* ABREU & DANTAS, *idem*, p. 133.

<sup>37</sup> BILAC, Olavo *apud* ABREU & DANTAS, *idem*, p. 134.

<sup>38</sup> *Ibid.*

músicas, poesia popular, superstições, quadras populares etc, dando amplo destaque à contribuição africana. Martha Abreu e Carolina Dantas colocam que, “por mais que tenha considerado “monótonos e bárbaros” os cantos africanos e que previsse uma vida histórica curta para o maracatu, ele reconheceu a originalidade e o grande interesse no estudo desses assuntos”<sup>40</sup>. Seguindo a perspectiva de Afonso Arinos e Guilherme de Mello, o escritor concluiu

(...) que são transformações dos batuques e maracatus africanos, constituindo assim uma *especialidade brasileira e de generalização em todo o país*, afigurando-se-nos, contudo, que têm eles o norte como ponto de partida de sua irradiação... A adoção dessas danças africanas vinha de fins do século XVIII, pelo menos...<sup>41</sup> [grifos nossos].

Já no início dos anos 1920, o intelectual Coelho Neto, também investindo na construção de uma identidade nacional através da busca por tradições, privilegiou os ritmos de origem africana, a poesia popular e a capoeira. Para ele, o compartilhamento de uma identidade entre todos os brasileiros consolidaria um sentimento de patriotismo. Deste modo, escolheu o *samba* como exemplo da “*cristalização de uma tradição musical própria para o Brasil*” [grifos nossos]. De acordo com Abreu e Dantas,

O escritor acompanhava de perto o sucesso de público que os músicos negros faziam com as gravações e apresentações (...), *aprofundando um já longo investimento intelectual na celebração de uma música popular e mestiça brasileira*. A tendência de avaliar a música e a canção populares – e o samba em particular – como símbolos positivos da nação marcaria toda a vasta produção de folcloristas e músicos até os nossos dias<sup>42</sup> [grifos nossos].

Ainda segundo as pesquisadoras,

(...) em meio aos elogios e entusiasmos em relação ao resultado musical da mestiçagem, os autores das formulações sobre a “música popular brasileira” não conseguiram escapar de determinados preconceitos, especialmente no que diz respeito à influência africana. Isso fica mais nítido quando procuraram demarcar (...) as características gerais da música popular, ou melhor, das marcas musicais mestiças, pois acabaram criando versões sobre “tons nostálgicos”, “acentos bárbaros” e “cheios de desesperança”, “sátiras picantes e petulantes”; sobre o “langor e melancolia das canções”, a “afetividade e a doçura da alma”, a “suave e lânguida melodia” da música mestiça<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> MELLO, Guilherme de *apud* ABREU & DANTAS, *idem*, p. 134-135.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>41</sup> COSTA, Francisco Pereira da *apud* ABREU & DANTAS, *idem*, p. 136.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Além disso, mesmo que, como elas sustentam, estes autores não tenham proposto estender aos negros “*algum tipo de cidadania ou inclusão política que fosse além da comunhão numa pretérita cultura musical nacional*” [grifos nossos], já “antecipando a perspectiva lançada pelos consagrados modernistas nos anos 1920”, estes intelectuais “circunscreveram um local específico para a inclusão dos descendentes de africanos: *na cultura e na alma nacionais*”<sup>44</sup> [grifos nossos].

### **1.1.2 O projeto musical modernista: consolidando a idéia de valorização de uma música popular brasileira e mestiça**

Neste sentido, o movimento modernista, ao qual fez menção Martha Abreu e Carolina Dantas, apesar de diversificado<sup>45</sup>, deu continuidade a esta tradição de pensamento invocando – também a partir da década de 1920 – uma reorientação cultural marcada pela valorização destes aspectos que entendia como formadores de nossa identidade nacional. Autores como Eduardo Jardim<sup>46</sup> e Elizabeth Travassos<sup>47</sup> destacam que o modernismo brasileiro pode ser dividido em duas fases: a primeira, que segue de 1917 a 1924, onde há uma preocupação eminentemente estética, de procura pela renovação e atualização de nossa arte através da apropriação das transformações engendradas pelas vanguardas européias; e a segunda, entre 1924 e 1929, caracterizada por uma espécie de “*redescoberta do Brasil*” e pela elaboração por parte dos intelectuais de um *projeto* de formação de nossa identidade.

Mário de Andrade se destacou exatamente por construir uma interpretação de brasilidade focada nestas bases mestiças. Seu objetivo era pensar nossa realidade a partir daquilo que percebia como suas especificidades histórico-culturais. Para ele, a revolução brasileira se daria através da valorização do que tomava como o “puro ser nacional” e da mediação simbólica entre o nacional e o popular a partir de um critério de *combate*<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid*, 141.

<sup>45</sup> Sobre o modernismo brasileiro, Monica Velloso afirma que “durante a década de 1920, em Belo Horizonte, Cataguazes, Salvador, Teresina, Porto Alegre e Belém, pipocaram manifestos, jornais e revistas. Apesar de defenderem idéias diferentes, essas publicações expressavam uma inquietação social – o que era muito positivo. Todos se debruçavam sobre uma mesma questão: *o caráter nacional brasileiro*” [grifos nossos]. VELLOSO, Monica. *Que cara tem o Brasil?* As maneiras de pensar e sentir o nosso país. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 34 *apud* LAMARÃO, Luisa Quarti. *Op. Cit.*

<sup>46</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

<sup>47</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

<sup>48</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p. 15.

Assim, através de uma disposição ordenada e seqüencial que pretendia dispor uma realidade nacional fragmentária dentro de um sentido de totalidade, e repensar nosso passado histórico por meio da cultura, o autor trouxe para o campo da música popular a discussão acerca das teorias evolucionistas e positivistas até então em voga. A música brasileira foi contextualizada de forma dicotômica, introduzida naquele debate intelectual que oscilava entre a reprodução dos modelos europeus (pensados como representantes do *erudito*) e a descoberta de um caminho próprio, “autêntico” (concebido como o *popular*). Portanto, sua proposta de intervenção intelectual e de formação de uma identidade brasileira esteve íntima e diretamente vinculada a este *projeto musical*, ao desejo de apropriação e reconhecimento do que considerava a “verdadeira música popular”<sup>49</sup>, ou seja, a sonoridade que compunha, para ele, a “fisionomia oculta da nação”, chamada positivamente de “populário”.

Este termo não teria propriamente o sentido de música popular tal como concebemos hoje. O “populário” seria a sonoridade folclórica, considerada matéria-prima, o manancial cultural resguardado – encontrado no meio rural – onde o compositor extrairia todos os elementos e procedimentos estruturais para, através da *incorporação* e da *negociação* com informações externas, criar uma musicalidade nacional e artística. Sob este aspecto, é importante ressaltar que a palavra “*popular*” não assinalaria uma realidade natural e estanque, mas constituiria uma “*categoria nativa*” *construída historicamente*, revestida de certas especificidades, expressando noções do mundo da música particulares aos que as empregam<sup>50</sup>. Deste modo, o que pretendemos expor é que a concepção de *popular* criada pelos intelectuais entre os séculos XIX e XX, e organizada por Mário de Andrade em seu projeto, mesmo preservando algumas das premissas existentes nesta definição original, terminou adquirindo outro sentido já nos anos 1960 – período de gestação e consolidação da MPB –, dizendo respeito a outro tipo de sonoridade. Entretanto, este tipo de música a que aludiam os artistas dos anos 1960 preservou esta idéia, já bastante solidificada, que propunha o *resgate da ‘autêntica’ música popular e sua valorização nacional*.

---

<sup>49</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 10-11.

<sup>50</sup> A noção de “popular” será retomada mais adiante quando abordarmos as conotações que esta passará a assumir para outros músicos e artistas em outro momento.

A base epistemológica do projeto musical marioandradiano se pautava pelas seguintes proposições: (1a) de que a música é a expressão legítima da alma dos povos que a criam; (2a) de que a mera imitação dos modelos europeus tende a tolher os compositores nacionais, então forçados a vivenciar uma experiência inautêntica; (3a) de que sua verdadeira emancipação representará definitivamente uma “desalienação” da sociedade mediante a recuperação do contato com a genuína música brasileira, isto é, do encontro da sociedade consigo mesma; (4a) de que esta música nacional se encontra em processo de formação no ambiente popular (e rural) e neste espaço deve ser buscada e, por fim, (5a) de que quando estiver elevada artisticamente através da integração com os compositores eruditos, estará finalmente pronta para participar ao lado de outras manifestações estéticas no meio internacional, dando sua contribuição singular ao desenvolvimento artístico-estético da humanidade<sup>51</sup>. Como pretendemos mostrar mais adiante, diversos destes aspectos – re-apropriados, re-significados ou atualizados – estiveram presentes nas disputas travadas em torno da música popular nos anos 1960.

A militância de Mário de Andrade no meio cultural refletia um objetivo de cunho *pedagógico* (evidenciando, aqui, seu projeto), qual seja, o da *ilustração simultânea do povo e das elites*, e um desejo de produzir valores e uma musicalidade que fundassem um sentimento de pertencimento e brasilidade. Tendo em mente a base epistemológica de seu projeto musical, o autor supunha que, para que esse sentido de nacionalidade fosse construído, o processo de esclarecimento deveria atingir todas as classes sociais: as elites, por vivenciarem um falso sentimento de pertencimento (considerado inautêntico), nutrirem uma indiferença em relação ao folclore – repositório do músico erudito – e à arte popular e se identificarem com o modelo civilizador francês, alienadas das tradições populares e voltadas para o bacharelismo que as mantinha afastadas do público. E as classes populares que, apesar de preservarem traços culturais tidos como ‘tradicionais’ e ‘autênticos’ – o que, para Mário, era fator decisivo neste seu projeto de construção nacional –, precisavam também passar por um processo de aprendizado exercendo seu papel no movimento de democratização da cultura<sup>52</sup>. Para Mário de Andrade, era urgente um encontro do Brasil

---

<sup>51</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música popular*. *Op. Cit*, p. 33-34.

<sup>52</sup> Para um aprofundamento nos projetos intelectuais e na participação pública de Mário de Andrade, ver FACINA, Adriana. *Artífices da reconciliação*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/Departamento de História, 1997. (Dissertação de mestrado).

consgo mesmo, com suas manifestações culturais do passado – pensando aqui a tradição –, do presente e um comprometimento por parte dos músicos nacionais com a criação da música brasileira artística. E, para tentar viabilizar tal “encontro”, o escritor fez uma série de viagens<sup>53</sup> ao interior do país em que realizava etnografias coletando e catalogando sonoridades populares das mais diversas origens, assumindo sua vocação para a vida pública. Em seu manifesto do nacionalismo musical, o autor afirma:

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: *essa nossa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbada e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalmente pura. Ninguém pode concordar, ninguém pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira pra nós um imitador frouxo. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bêbada, concordo. Todas estas constatações dolorosas me fazem matutar que será difícil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira.* O lema do modernismo no Brasil foi “*Nada de escola!...*”. *Coisa idiota. Como se o mal estivesse nas escolas e não nos discípulos*<sup>54</sup> [grifos nossos].

Ao fazer referência à expressão “*Nada de escola!*” questionando-a, Mário estava também produzindo uma crítica vigorosa a Oswald de Andrade, autor da citação cujas idéias foram desenvolvidas em seus Manifestos “Antropofágico” e “Poesia Pau-Brasil”. Isto porque, a exemplo da mencionada diversificação das propostas do movimento modernista, a postura adotada por Oswald de Andrade<sup>55</sup> no período se distanciou desta vertente nacionalista. Podemos afirmar que havia, dentro do movimento, uma disputa entre ambos pela autoridade da fala no campo literário. E Mário, ambicionando ocupar uma posição de liderança, e espalhar suas idéias acerca da necessidade de participação ativa e engajada, iniciou o processo de disseminação de seu *projeto pedagógico* através do envio

---

<sup>53</sup> Arnaldo Contier discorre sobre algumas das atividades de Mário a fim de implementar seu projeto de nacionalização musical: “Na qualidade de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, iniciou as suas primeiras pesquisas de matizes científicos no campo do folclore. Criou a Discoteca Pública Municipal, em 1935, promoveu a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, patrocinou a Missão de Pesquisas Folclóricas, a qual em 1938 realizou um levantamento de caráter etnográfico nas regiões Nordeste e Norte do Brasil. Essa Missão registrou, em 169 discos (78 rpm), as mais diversas formas de cantigas do folclore brasileiro; registrou também em 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm (12 manifestações folclórico-musicais), 1.060 fotografias (arquitetura popular e religiosa), 7.000 páginas contendo o registro de melodias/poesias que foram coletadas, 689 objetos diversos, entre outros documentos”. In: CONTIER, Arnaldo. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 1 – Ano 1 – n. 1 – Outubro/Novembro/Dezembro 2001, p. 2.

<sup>54</sup> ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.* p. 55.

<sup>55</sup> Para um aprofundamento no pensamento de Oswald de Andrade, ver NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

de cartas. O autor estabeleceu contato com parcela significativa da *intelligentsia* brasileira buscando recrutar intelectuais que cooperassem na implementação do programa. As cartas se tornaram o espaço privilegiado de difusão e explicação dos fundamentos de seu nacionalismo de cunho crítico<sup>56</sup>.

Oswald de Andrade, ao contrário, além de não ter escrito sobre música, não se propôs a elaborar nenhum projeto de construção – *embora acreditemos que suas concepções de brasilidade tenham tomado, sim, a forma de projeto obtendo bastante ressonância entre intelectuais e, certamente, entre os artistas nos anos 1960, principalmente os tropicalistas* – e este constituiu um dos motivos das inúmeras divergências que os envolveram. Diferentemente de Mário, Oswald defendia que o país deveria assumir a modernidade e os dilemas de seu tempo. E esta admissão implicaria, segundo ele, na aceitação do processo de *especialização crescente*, em saber lidar com a *vida brasileira “recortada” e fragmentária* e, ainda, na *“assimilação espontânea”* – uma forma de apropriação dos códigos culturais baseada no instinto, na abertura às experiências sensoriais. Tal proposição se opunha ao ideal de “cultivo”<sup>57</sup> em que se baseava Mário de Andrade. Por isso, a recusa de Oswald às escolas, às universidades e à tradição bacharelesca – esta crítica ao bacharelismo também foi feita por Mário – que, para o autor, impediam a vivência brasileira em sua plenitude.

Além disso, diferentemente de Mário de Andrade, que apostava na construção de uma nacionalidade fundamentada no interior, nos lençóis submersos do ‘populário’, Oswald não tinha como referência o meio rural. Para ele, *o urbano e o industrial seriam os definidores por excelência dos pressupostos de brasilidade*, englobando, desta maneira, as diferenças que emergissem desta vida industrial. O autor desenvolveu uma proposta

---

<sup>56</sup> Diferentemente dos intelectuais de fins do século XIX, que não propuseram qualquer tipo de intervenção na realidade social, Mário de Andrade se engajou no serviço público buscando concretizar seus projetos. Para um aprofundamento na produção epistolar de Mário de Andrade com outro importante intelectual modernista, ver MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência 1 – Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

<sup>57</sup> As raízes da noção de “cultivo” advêm do ideal humanista da *Bildung* – “construção de si”. Originária do Romantismo Alemão e representada por autores como Schiller e Goethe, entre outros, esta tradição se iniciou em finais do século XVIII, atingindo o século XIX. Fundada na crença da existência de um *self* ou um centro interior a ser alcançado e, ainda, em um novo tipo de individualismo, esta concepção constituiu-se a partir de características próprias como a ênfase na interioridade, no autoconhecimento, na elevação espiritual e no refinamento. Buscava-se, ainda, o processo de tomada de consciência de si, a singularidade, a distinção, o combate ao filisteísmo, o desencantamento e estranhamento do indivíduo frente à cultura burguesa e

*anárquica* baseada naquilo que considerava um esforço de destruição e recriação – o processo de deglutição cultural ou canibalismo – que daria, segundo ele naturalmente, origem ao *novo*, sem a necessidade de qualquer intervenção por projetos. Ele entendia que a sociedade brasileira era dotada de uma espécie de “motor” que acomodaria e daria equilíbrio às contradições internas.

Este é o princípio norteador de seu manifesto antropofágico, em que sugere o *universalismo*, uma relação dialética entre o elemento nacional e o europeu técnica e formalmente elaborado. Influenciada pelas concepções de canibalismo, a antropofagia oswaldiana rejeitava a idéia de imposição cultural fundando-se, então, no conceito nietzschiano de “síntese”, caracterizado pela composição entre os elementos mais antigos e os mais modernos – daí sua proposta no “Poesia Pau-Brasil” de fusão entre “A floresta e a escola”<sup>58</sup>. A antropofagia reivindicava, ainda, uma revolução sócio-cultural *permanente* como: (1) estratégia decisiva no processo de constituição de uma linguagem autônoma em um país de economia periférica; e (2) alternativa entre o nacionalismo conservador e a cópia dos valores ocidentais. Para ele, através dela seria possível a produção de uma arte nacional não estabelecida como simples mimese de correntes europeias, mas como forma deglutida, tendo como tempero elementos tradicionais nacionais que, a partir de sua subversão, originariam o novo.

No entanto, apesar de todas as visíveis diferenças entre as abordagens, um critério de valor perpassa o pensamento de ambos: a crença de que as manifestações artísticas devem se desenvolver e se modificar constantemente. E, tanto para Mário quanto para Oswald, tal movimento ou evolução se daria *através do contato com o outro, o elemento externo, escolhido e assimilado a partir das atribuições de sentido que nos fossem próprias*. Como salientou o próprio Mário: “(...) *A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa*”<sup>59</sup> [grifos nossos].

Mário de Andrade, assim, discordava da posição oswaldiana em relação à escola na medida em que julgava bastante problemática, em termos políticos, uma proposição que

---

massificada. Isto porque no ideal romântico o *indivíduo* é encarado como processo, movimento, é um ser passível de *aperfeiçoamento* e crescimento.

<sup>58</sup> ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

<sup>59</sup> ANDRADE, Mário de. *Op. Cit.* p. 21.



desqualificasse o papel da instituição como espaço de redistribuição simbólica em um país que possuía altos índices de analfabetismo. Para o autor, ainda que a crítica à tradição bacharelesca fosse imprescindível, “não se devia chegar ao exagero pau-brasil (...) que negava radicalmente a erudição e a civilização ocidental”<sup>60</sup>. Do mesmo modo – e este constitui um aspecto central de seu programa –, uma população sem formação e alienada daquelas que seriam suas tradições culturais e musicais colocaria em risco a realização de seu projeto de construção de uma cultura nacional e popular.

A noção de *projeto* em que se baseia este trabalho diz respeito a um tipo de formulação teórica *consciente* construída dentro de um campo de possibilidades, aludindo sempre a uma perspectiva de *construção do futuro, o que significa dizer que o projeto é elaborado a partir de um conjunto de operações e meios destinados a atingir determinado fim prático*. Todos os projetos são criados levando-se em consideração os aspectos históricos, sociais e culturais presentes na sociedade em que está sendo gerado. Ao tomar como base a definição de Alfred Schutz como uma “conduta organizada para atingir finalidades específicas”<sup>61</sup>, Gilberto Velho afirma que

Em qualquer cultura há um repertório (...) de preocupações e problemas centrais ou dominantes. Há uma linguagem, um código através dos quais os projetos podem ser verbalizados com maior ou menor potencial de comunicação. (...) O projeto é algo que pode ser comunicado. A própria condição de sua existência é a *possibilidade de comunicação*. Não é, nem pode ser fenômeno puramente subjetivo. (...) O projeto, para existir, precisa expressar-se através de uma linguagem que visa o outro, é potencialmente público<sup>62</sup> [grifos nossos].

Neste sentido, sendo seu elemento motor a cultura, ou seja, “uma produção simbólica e um sistema de símbolos que dão as indicações e contornos de grupos sociais e sociedades específicas”<sup>63</sup>, o projeto necessita “*fazer sentido*” num processo de interação com aqueles que partilham os mesmos códigos. Deste modo, ainda que seja para ser negado, o projeto precisa ser primeiramente compreendido. Para Velho,

Os projetos constituem, portanto, uma dimensão da cultura, na medida em que sempre são expressão simbólica. Sendo *conscientes e potencialmente públicos*,

---

<sup>60</sup> SANTIAGO, Silvano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. *ALCEU* – v. 5 – n. 10 – Jan. /Jun 2005, p. 15.

<sup>61</sup> SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979 *apud* VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 101.

<sup>62</sup> VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 27.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 105.

estão diretamente ligados à organização social e aos *processos de mudança social*. Assim, *implicando relações de poder, são sempre políticos*. Sua eficácia dependerá do instrumental simbólico que puderem manipular, dos paradigmas a que estiverem associados, da capacidade de contaminação e difusão que for utilizada (...). Nem tudo nos projetos é político, mas, quando são capazes de aglutinar grupos de interesses, há que procurar entender *sua riqueza simbólica e seu potencial de transformação*<sup>64</sup> [grifos nossos].

Portanto, o projeto de Mário de Andrade se funda em uma *perspectiva de futuro*, de construção, que necessita da *atualização da tradição*. Esta constitui uma das mais importantes contribuições de seu programa: embora sejam perceptíveis alguns resquícios de um folclore baseado em uma abordagem tradicionalista quase metafísica, este trabalho acredita que a ‘modernização’ da tradição e sua conseqüente preservação significam que, para ele, o passado se faz atual não como algo imobilizado e fossilizado, mas sim como vir-a-ser, como mudança permanente e transformação<sup>65</sup>. A tradição, de acordo com seus pressupostos valorativos, é presentificada quando reaproveitada, re-apropriada para dar origem a outros elementos e, neste sentido, concordamos com Eduardo Granja Coutinho quando ele sustenta que o pensamento de Mário de Andrade não pode ser visto como tradicionalista conservador<sup>66</sup>. Isto porque, como salientamos anteriormente, para o autor, é através do contato com este ‘outro’ selecionado, “adaptado” e “deformado” a partir de atribuições de sentido que nos são próprias, que a tradição ‘vive’. Assim, a maneira de se relacionar com signos culturais do passado e a construção de uma historicidade adequada a seu projeto de nacionalização sugerem uma plena interlocução com o tempo presente. A célebre expressão modernista “*só seremos modernos se formos nacionais*” torna evidente que a concepção de modernidade, endossada não apenas por Mário como também *em parte* pelos outros intelectuais de finais do século XIX, não implicava em ruptura com este passado, mas sim na recuperação de traços entendidos como *nacionais* e *populares* tradicionais. É importante enfatizar, todavia, que estas raízes seriam, para *todos*, fundamentalmente *mestiças*.

Aqui a questão da *mestiçagem* e do contato com o outro aparece como tema central: em outra obra<sup>67</sup>, Mário de Andrade sustenta que foi de uma complexa mistura de elementos

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 33-34.

<sup>65</sup> Para discussão sobre uma concepção metafísica e outra dialética da tradição, ver COUTINHO, Eduardo Granja. *Op. Cit.*

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 54.

<sup>67</sup> ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1967.

estranhos entre si que se formou a nossa música popular. O argumento é permeado pela idéia de formação da raça<sup>68</sup> e da música brasileiras – ou da nacionalidade – através dos processos de mestiçagem. E esta musicalidade só se tornaria *legitimamente* nacional quando, desta mistura, resultasse algo *novo*. Novamente aparece em seu projeto uma visão programática de futuro que implica em movimento, em práxis cultural. Ou seja, a “reação espertalhona” ao externo, sobre a qual discorria o autor, poderia demandar uma absorção destas contribuições estrangeiras desde que não houvesse uma transladação direta dos demais elementos os quais deveriam ser necessariamente transformados, *sem que o caráter nacional fosse dissolvido no processo*.

De acordo com a argumentação, a tolerância e a receptividade atenta em relação ao “outro” seria justificada, assim sendo, em função de uma característica constitutiva da sociedade brasileira. Já na primeira página de seu manifesto, Mário coloca que “a nação brasileira é anterior à nossa raça”<sup>69</sup> e que por ser um “país novo”, de uma “raça indecisa”, os elementos portugueses, ameríndios e africanos se conservaram por longo tempo em estados “puros”, sem se misturarem uns com os outros, originando aquilo que seria, para ele, o *novo*, o *mestiço* – *elemento nacional por excelência*. Segundo o autor, “o próprio povo ainda turtuveava, desmanchando entre influências e exemplos irreduzíveis. O amálgama de tendências ibero-africanas, que hoje caracteriza a musicalidade nacional só se torna evidente dos fins do século XIX para cá”<sup>70</sup>. Então, ao rechaçar qualquer iniciativa de construção de uma musicalidade nacional pautada pelo que chamava de “exotismo” – definido como uma sonoridade onde aparecem elementos facilmente identificáveis como portugueses, africanos ou ameríndios e não o *novo* resultante desta mestiçagem –, o escritor forja um momento da história em que a música nacional teria começado a se originar. Este trabalho endossa que o argumento de Mário de Andrade e dos demais intelectuais sobre a

---

<sup>68</sup> É necessário destacar que, algumas vezes, “raça” não possui conotação biológica na obra de Mário de Andrade. Durante o estudo de seus textos, pudemos constatar que, em determinados momentos, o autor utiliza o termo “raça” para dizer respeito à cultura. Posto isto, interessa afirmar, ainda, que Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda são autores que também estabeleceram forte contato com os modernistas. A concepção sobre uma *raça mestiça brasileira* – aí já abordando especificamente o sentido biológico, mas também o cultural – desenvolvida pelo primeiro, é considerada fundamental em função daquilo que se toma como uma inversão valorativa do papel do mestiço na formação da identidade nacional. Martha Abreu e Carolina Dantas também citam Gilberto Freyre como um dos autores paradigmáticos na construção de um discurso de nacionalidade focado na posituação da mestiçagem e na busca pela integração e unidade nacional. Ver FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>69</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. *Op. Cit.* p. 11.

<sup>70</sup> ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. *Op. Cit.* p. 176.

forma de uma brasilidade musical e seu momento de surgimento irá encontrar ecos nos discursos posteriores transformando-se em um “fato histórico”. E o papel da mestiçagem no processo de formação da sonoridade brasileira assumirá uma importância sem precedentes na década de 1960, momento em que a questão da ‘identidade musical nacional’ será retomada pelos artistas compondo um dos pontos em disputa no processo de gestação da MPB.

Ainda para Mário de Andrade, esta música nacional necessitava passar por desenvolvimentos ou estágios, “na medida em que a [via] destituída de maiores elaborações formais, espontânea e descompromissada com quaisquer propostas de cunho construtivo”<sup>71</sup>. Não se deve perder de vista que de acordo com seus parâmetros valorativos, a música artística é a música erudita e a realização do projeto musical estava condicionada à integração do compositor intelectual e erudito com os músicos populares. Um dado fundamental deve ser sublinhado: a música nacional por excelência não era, portanto, a *música popular urbana* representada pelos sambas, choros e maxixes – gêneros em evidência no período que compreendia as décadas de 1920 e 1930 – e criada no Rio de Janeiro nas casas de tias como Ciata pelos descendentes de escravos que buscavam proteger suas origens e fundar uma nova identidade<sup>72</sup>. Em seu esquema teórico e programático, o autor deu pouca importância àquela música que representava a urbanidade, e sua aposta foi na música folclórica. Este aspecto merece atenção na medida em que ele será fundamental para entendermos as apropriações que acreditamos ter se dado quando da formulação do ideário de esquerda dos anos 1960.

Ao valorizar este material folclórico e elaborar o projeto nacionalista com base neste, Mário de Andrade e Villa-Lobos (outra personalidade central neste programa pedagógico) deram pouca atenção àquele que, a partir das primeiras gravações efetuadas ainda na década de 1930 pelo gramofone – a primeira forma de registro sonoro –, terminou por se consolidar como o modelo sonoro brasileiro hegemônico no século XX: *o formato canção*. Segundo Luiz Tatit, as origens do formato – fundado na junção da melodia com a letra ou canto falado –, remontam, mais uma vez, à *mestiçagem* entre a sonoridade

---

<sup>71</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 21-22.

<sup>72</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. Op. Cit, 2004.

“espontânea e basicamente percussiva dos batuques”<sup>73</sup> trazida ao Brasil pelos africanos desde o século XVI, a musicalidade indígena, de características semelhantes, e a melodia do canto falado, tipicamente portuguesa. Mário nutria certa simpatia pela musicalidade de Pixinguinha (embora o compositor seja pouco citado em seus textos e críticas de música popular), entre outros artistas, e admirava alguns elementos da música popular urbana<sup>74</sup>. Contudo, ele não visualizava nesta sonoridade peculiaridades próprias do comprometimento necessário com o projeto de construção nacional. Como bem destaca José Miguel Wisnik,

*A oposição é clara entre a arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas. Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do modernismo musical bateu nessa tecla: (re) negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detenção pura da fisionomia oculta da nação<sup>75</sup> [grifos nossos].*

Tal rejeição se dava porque a música urbana não “cabia” em sua concepção de arte e em sua definição daquilo que seria a “música interessada”, isto é, a referida música comprometida com o projeto de nacionalização. Pautado por uma noção moralizante e por critérios valorativos bastante rigorosos, Mário prescrevia – e, neste aspecto, notamos uma certa perspectiva evolucionista da qual o autor, mesmo desenvolvendo um pensamento progressista, não conseguiu se distanciar totalmente, já que esta corrente era uma das matrizes dos discursos formulados à época – que apenas seria compreensível e aceitável a criação de uma música “desinteressada” quando o país ultrapassasse o momento de formação da identidade nacional. No momento posterior a tal constituição, o artista deixaria de ser “um operário das necessidades líricas do povo”, como ele próprio conceituava, passando a produzir sua obra de acordo com “suas impulsões líricas individuais”<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 24.

<sup>74</sup> Segundo Carlos Sandroni, Mário apreciava alguns aspectos da música popular urbana e foi o autor daquele que talvez seja o primeiro ensaio dedicado à música na era das primeiras tecnologias de gravação (“A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, escrito em 1937 – In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991).

<sup>75</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 133.

<sup>76</sup> Ver, ainda, NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Op. Cit, p. 21-76.

Entretanto, como veremos, foi exatamente através deste formato rejeitado por Mário que os músicos dos anos 1960 refletiram sobre a cultura e a identidade nacionais. Ele explica sua proposição:

Faz muitos anos que, escutando amorosamente o *despontar da consciência nacional*, cheguei à conclusão de que *se esta alguma vez já se manifestou com eficiência na arte, unicamente o fez pela música*. (...). A arte musical brasileira, se a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e *ouvir os suspiros melódicos do povo para ser nacional*, e por conseqüência ter direito de vida independente no universo. *Porque o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente que enriquece a consciência humana. O querer ser universal desgraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo*<sup>77</sup> [grifos nossos].

Notadamente, esta relação entre o nacional e o popular, já delineada em finais do século XIX e início do XX, se tornou temática central nos anos 1920, aprofundando-se ao longo da década de 1930. As recorrentes mudanças sociais e de valores no cenário internacional fizeram com que a vida brasileira também se alterasse havendo transformações nas relações entre campo e cidade, agricultura e indústria, Estado e sociedade. A emergência do governo Vargas, com a Revolução de 1930, contribuiu para consolidar esta idéia de que o *nacional*, para ser considerado como tal, necessitava ser *popular*. A ampliação dos mecanismos de intervenção estatal – que contava com a participação de diversos intelectuais – e o aprofundamento das ações autoritárias originou o Estado Novo (1937-1945), que se autoproclamava “salvador da nacionalidade”. Agente promotor da industrialização e interventor nas várias esferas da vida social, o Estado Vargas passou a trabalhar em duas frentes distintas, porém, complementares: a implementação da modernização econômica por um lado, e a construção de um forte sentimento de nacionalidade por outro. Estas – a modernização da economia e o sentimento de pertencimento comum – seriam as condições essenciais para o fortalecimento e o sucesso do Estado autoritário. Desta forma, além de construir novas relações com a classe trabalhadora e procurar investir em cultura e educação, o regime também se apropriou de

---

<sup>77</sup> ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1976, p. 115.

uma série de manifestações culturais originárias das classes populares visando inseri-las no projeto de nacionalidade que ambicionava concretizar<sup>78</sup>.

E, neste movimento, dentre as manifestações apoiadas irrestritamente figuraram a capoeira, o futebol e o *samba* – o governo passou a financiar e organizar o carnaval e as escolas de samba no Rio de Janeiro. Isto fica evidente nos depoimentos de sambistas que na década de 1920 e, sobretudo, nos anos 1930, já relatavam a presença de diversos agentes políticos nas sedes das escolas, momento que se distingue bastante dos anos de discriminação sofrida em um passado não muito longínquo<sup>79</sup>. Iniciava-se o processo de transformação do samba em grande símbolo de nossa identidade. E foi exatamente neste contexto, ou seja, em um momento de modernização e ampliação dos meios de comunicação no país, principalmente através das emissoras de rádio – que viriam a se firmar nas décadas subseqüentes – e do surgimento de novas tecnologias como o microfone e o gramofone, que esta sonoridade urbana se desenvolveu. A expansão do até então emergente mercado de discos dependia da simplicidade e popularidade das pequenas peças musicais, além da disponibilidade de seus intérpretes, que vislumbravam no *registro* de suas canções a possibilidade de sustento. Os artistas oriundos da chamada “tradição escrita” – onde estavam, além dos músicos eruditos, alguns setores do choro e da modinha – não encontravam dificuldades na ausência de registro sonoro, pois suas composições eram registradas em partituras e executadas ao vivo. Diferentemente dos músicos populares que, alheios à formação musical ou literária, retiravam suas composições e versos da fala cotidiana, alterando-os por meio do improviso e da linguagem oral. Assim, o receio pela internacionalização e, ainda, pela perda de referências para a chamada cultura nacional fez com que todas as atenções se voltassem para a valorização de uma linguagem *nossa* para a canção e, neste movimento, “(...), o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular”<sup>80</sup>.

Com os sambistas, surgia, então, a “*era dos cancionistas*”, fundando uma concepção de estética associada ao entretenimento e ao gosto imediato do público consumidor. E a

---

<sup>78</sup> Há uma vasta literatura sobre a participação dos intelectuais neste processo. Dentre elas, citamos FACINA, Adriana. *Artífices da reconciliação*. *Op. Cit.* (Dissertação de mestrado) e SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984.

<sup>79</sup> SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

<sup>80</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. *Op. Cit.*, p. 35.

canção efetuou o seguinte percurso: de execução ao vivo e ainda sem registro, atingiu as suas múltiplas camadas de mediatização técnica. E no mesmo momento em que nascia a canção popular massiva ou midiática no Brasil, elaborada de acordo com as regras estabelecidas pelas ainda rudimentares diretrizes políticas e econômicas das gravadoras, o samba se cristalizava na memória nacional como *símbolo de nossa identidade*. No entanto, almejando o reconhecimento por parte da sociedade, as classes populares fizeram algumas concessões aceitando adaptar-se a uma conduta mais harmonizada com a cultura política que se instalava, e o samba acabou tendo algumas de suas características originais sacrificadas. O chamado “samba malandro”, por exemplo, produzido por nomes como Ataulfo Alves e Wilson Batista, crítico da exploração cotidiana, foi considerado inapropriado na medida em que tal temática tinha, para o regime, potencial destabilizador. Novas formas de composição popular, como “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, e “O bonde São Januário”, dos mesmos Ataulfo Alves e Wilson Batista, foram, então, criadas.

Como uma representação metafórica deste período de busca pela fixação de símbolos que expressassem a nacionalidade e de legitimação do samba como tal, podemos citar a revista-opereta “Canção brasileira”<sup>81</sup>, de 1933. Na narrativa, a personagem-título, ou seja, a Canção brasileira, é filha da Modinha e do Lundu. No entanto, ainda recém-nascida, ela é seqüestrada pelo trio Flauta, Cavaquinho e Violão, que a levam para o morro acreditando que sua felicidade estaria entre os populares. A Canção, por sua vez, se apaixona pelo Samba, filho de Maxixe. Quando reencontrada por sua mãe Modinha, anos depois, Canção tem sua história de amor ameaçada pelo Tango, sedutor latino. Convencida a retornar para a cidade, apesar de sua paixão pelo Samba, ela emociona os moradores do morro, que se empenham para resgatá-la. O Samba, entretanto, consegue reconquistá-la fazendo o papel de mediador entre o morro e a cidade. Como frisa Marcos Napolitano: “De maneira despretensiosa, mas nada ingênua, essa opereta expressava uma *tradição inventada, uma ideologia de nacionalidade musical*, uma forma de pensar e fazer música”<sup>82</sup> [grifos nossos]. Como podemos notar, os gêneros musicais e os instrumentos mencionados na opereta, representativos dos séculos XVIII e XIX, já eram encarados como parte da

---

<sup>81</sup> Opereta de Luis Iglesias e Miguel Santos *apud* NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 10.

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 9.



tradição musical brasileira. Conseqüentemente, nesta cruzada pela demarcação de uma linguagem musical que simbolizasse o nacionalismo idealizado, e de confirmação do samba, esta obra estabelecia, de forma bastante perspicaz, um elo com as manifestações culturais do passado.

Segundo Hermano Vianna<sup>83</sup>, este movimento de valorização do samba, implementado tanto pelas elites culturais de esquerda quanto de direita, o elevou à condição de mais pura e representativa música nacional, o que cooperou para a identificação sobre “o que era ser brasileiro” em um período histórico em que havia um profundo interesse pelas “coisas nacionais”. O autor endossa, ainda, que sua ascensão se deveu, na prática, aos esforços realizados por “mediadores culturais” que teriam estabelecido uma interlocução entre fragmentos da “cultura popular” e da “cultura de elite”. Marcos Napolitano concorda com tal afirmação e salienta que este processo de mediação – primordial para a invenção daquilo que se convencionaria chamar de moderna música popular brasileira – “não esteve”, no entanto, “[isento] de tensões, encontros e desencontros construtivos”<sup>84</sup>.

Antes de prosseguirmos, parece necessária a explicação de um aspecto importante. Partimos do pressuposto de que estas tentativas de construção de uma identidade nacional via música não permaneceram circunscritas ao meio intelectual – ou aos artistas mais destacados à época como, por exemplo, Pixinguinha – e às políticas da ditadura de Vargas. Entendemos que a cidade do Rio de Janeiro vivenciava tal debate intensamente e houve um esforço ativo e coletivo por parte de diferentes segmentos sociais no sentido de legitimar o samba como um símbolo de nacionalidade. Carlos Sandroni<sup>85</sup> e Adalberto Paranhos<sup>86</sup> mostram que esta discussão sobre os elementos definidores de nossa identidade não apenas atingia a *intelligentsia* nacional como motivava uma tomada de posição por parte dos *próprios músicos e sambistas* que forjavam, no interior das canções, ideais de nacionalização, fazendo com que o gênero fosse estabelecido como ‘coisa nossa’. No projeto modernista, todavia, esta música era rechaçada na medida em que indicava a redução das classes populares, portadoras da tradição cultural brasileira, à condição de

---

<sup>83</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

<sup>84</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. *Op. Cit*, p. 27.

<sup>85</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

<sup>86</sup> PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. São Paulo: *História*, 22 (1): 81-113, 2003.

meras consumidoras e reprodutoras de modismos. Desta forma, como pontua José Miguel Wisnik,

[Estava] formada a cadeia conflitual bem típica da discussão brasileira: a conjugação entre o nacional e o popular na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva conta o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela vanguarda estética e múltiplas e pelo mercado cultural (onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular)<sup>87</sup>.

Assim, se o debate em torno da questão nacional-popular e da música-recém-inserida-no-mercado já ocupava um lugar de destaque naquele contexto – com Mário de Andrade e Villa-Lobos assumindo a posição de autoridades paradigmáticas –, na década de 1960, esta disputa se avolumou tornando-se decisiva no processo de criação artística da MPB. Até os anos 1940, a expressão ‘música popular’ aludia à chamada música folclórica ou ao que Mário chamava de “populário”<sup>88</sup>. Quando a sonoridade em questão era a urbana, persistia uma categorização pejorativa que a identificava ao que se convencionou chamar de música “popularesca”, considerada contaminada pela urbanidade e pelos modernos meios de comunicação. É preciso ressaltar que, no entanto, certamente os atores sociais envolvidos e os músicos que viviam naquele ambiente musical não qualificavam sua musicalidade como “popularesca”. Ao contrário, imaginamos que utilizariam o termo “popular” pra defini-la. Um dos movimentos realizados para modificar tal sistema classificatório ocorreu quando Oneyda Alvarenga – ex-aluna de Mário de Andrade –, participando de um congresso sobre o folclore brasileiro em 1950, sugeriu que se adotasse a divisão distintiva entre “folclore” e “popular”. Ainda que permanecesse reservando à “música folclórica” o papel de repositório exclusivo do caráter nacional e à “música popular” o lugar da contaminação e do cosmopolitismo não-comprometido com qualquer projeto, a autora passou a atribuir à música gravada “um lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”<sup>89</sup>, o que vem esclarecer o abandono da denominação “popularesca” para tratar da música urbana gravada.

---

<sup>87</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>88</sup> Em “Adeus à MPB”, Carlos Sandroni traça um breve panorama histórico sobre a concepção do termo “popular” associado à música brasileira. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa. (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1. p. 23-35.

<sup>89</sup> ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: IEB/USP, 1989.

Não podemos esquecer que esta nova forma de classificar a música produzida no país acompanhou também o processo de consolidação do rádio, ocorrido entre os anos 1940-50. Diante do avanço das músicas veiculadas pelas rádios, era necessária a alteração do sistema valorativo. Já em meados da década de 1930, cerca de catorze emissoras ocupavam o dial das rádios cariocas. Segundo Maria Izilda de Matos e Fernando Faria<sup>90</sup>, as emissoras regulares se instalaram no país desde 1923, mas somente a partir de 1932, com o aparecimento da publicidade, começaram a abrir espaço para a música popular. Nesta fase se disseminava a prática do registro de autoria musical e o rádio promovia gravações dos artistas, impulsionando a comercialização do disco e o crescimento da indústria fonográfica. A Rádio Nacional, criada em 1936 e produtora de astros de imensa popularidade como Marlene, Emilinha Borba, Ângela Maria e Cauby Peixoto, entre outros, além de fornecer informações ao público e ter se constituído como palco principal para o surgimento destes artistas, estabelecia contato com a Capital Federal, o que evidencia a preocupação das elites políticas com aquilo que era veiculado pelos meios de comunicação. As rádios passaram a ocupar um espaço cada vez maior na vida da população, utilizando e difundindo padrões de comportamento. Como frisa Marcos Napolitano,

Com a popularização do rádio, a partir de meados dos anos 1940, (...), os programas de auditório aumentaram seu espaço na grade de programação, trazendo para as emissoras os trabalhadores, ou melhor, as trabalhadoras pobres do subúrbio (...). Tal popularização, já em curso desde o início dos anos 1930, fez com que mesmo aqueles que defendiam a música popular se preocupassem com as demandas musicais consideradas de “mau gosto”. A presença das classes populares e seus padrões de gosto e conduta diante dos seus ídolos radiofônicos era perturbadora para aqueles que defendiam a boa tradição do samba “higienizado” e o decoro do rádio<sup>91</sup>.

Durante este período, então, o samba permaneceu hegemônico nas rádios e nas gravações de discos, sendo ouvido e apropriado de maneiras diversas. Como sublinha Napolitano, “muitos grã-finos, como se dizia na época, adotavam o samba como trilha sonora de suas recepções, numa mistura de gosto pelo exótico e “aproximação com as massas”, conforme as novas regras do populismo nascente”<sup>92</sup>. Esta afirmação do autor é importante por indicar o quanto este esforço pela eleição de símbolos nacionais estava

---

<sup>90</sup> In: MATOS, Maria Izilda S. de & FARIA, Fernando A. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues – O feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

<sup>91</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. Op. Cit, p. 53.

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 58.

profundamente atrelada a uma reinterpretação deste *popular* por diversos extratos sociais e, ainda, à própria construção do Estado brasileiro. Ocorre que, com o tempo, o samba começou a perder espaço nos *dials* cariocas, posto que o mercado de música popular e seus principais veículos de divulgação – cinema, rádio e disco – estavam cada vez mais abertos a outros gêneros musicais vistos como concorrentes à sua hegemonia. Ainda segundo Napolitano, dois caminhos opostos foram potencializados naquela cena musical pós-1946: a internacionalização – marcada pela entrada de gêneros como o jazz, o mambo e o bolero; e a disseminação de estilos que, ao contrário do samba, um gênero *carioca* que foi elevado à categoria de símbolo de brasilidade, permaneceram sendo categorizados como “regionais”, especialmente o baião, a moda de viola, o xaxado e o coco, entre outros<sup>93</sup>. Como destacamos em outro momento, as rádios passaram a divulgar também um tipo de samba que influenciaria nomes respeitáveis da bossa nova. Conhecido como *samba-canção*, rotulado como sentimental, “derramado”, excessivo e incontido, com menos batuque, de predomínio melódico e aproximação sonora com a modinha, a seresta e principalmente o já citado bolero, o gênero alcançou enorme sucesso de público naquele período.

Como exemplo destas mudanças e construções de sentido em relação à música popular daquela cena, fazemos referência ao surgimento, nos anos 1950, de uma publicação – a “Revista da Música Popular”, sobre a qual falaremos nos próximos capítulos – voltada para a divulgação da música veiculada nas rádios e gravada em discos. Entre os critérios valorativos em questão, a revista preservava, entretanto, algumas formulações teóricas marioandradianas como a busca pela conservação do que tomavam como “folclore musical”, e a contenção do impulso de imitação do elemento estrangeiro que, segundo aqueles que lá escreviam, estaria avançando entre os músicos brasileiros. Todavia, apesar da conservação de algumas premissas modernistas, é possível notar que, neste projeto, a sonoridade que deveria ser resguardada da influência excessiva externa era aquela representada pela *música popular urbana e gravada*, rejeitada por Mário de Andrade algumas décadas antes por não possuir, segundo ele, caráter reformador. Frente à consagração do samba como símbolo nacional, os críticos operaram uma adaptação do projeto original entendendo que o “*popular*” a ser conservado, canonizado e exaltado nas

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

páginas da “Revista da Música Popular” já era simbolizado por nomes como Pixinguinha, Sinhô e Noel Rosa, entre outros, todos ilustres integrantes da geração do choro e do samba cariocas dos anos 1920 e 1930. Estes seriam, para os intelectuais da “Revista”, a representação máxima da mais autêntica e genuína brasilidade musical. E esta versão do *popular*, resignificada e reinterpretada, se tornaria a tônica nos anos 1960 através das disputas pela construção de uma música que refletisse nossa identidade.

### 1.1.3 A música brasileira popular nos anos 1960

A partir dos mencionados esforços para se forjar uma identidade nacional através da música, podemos formular a seguinte questão: estas categorias de “*popular*”, “*alienação*”, “*autenticidade*”, “*povo*” e “*cultura*”, entre outras, passam a assumir quais sentidos na década de 1960, quando são re-apropriadas? Neste período, “*música popular brasileira*”, as três palavras, empregadas sempre juntas como se constituíssem uma unicidade, passaram a designar inequivocamente *as músicas urbanas tocadas no rádio, gravadas nos discos e veiculadas pela TV*. Além disso, as palavras “música popular brasileira” começaram a carregar um sentido ideológico reconhecível na medida em que não contemplavam *toda e qualquer* sonoridade urbana. O *rock*, com sua origem norte-americana e inglesa, assim como outras sonoridades como aquela que posteriormente seria classificada como música “brega” ou “cafona”, eram totalmente excluídas da nova concepção de música brasileira popular que se fazia presente, e de alguns dos projetos de identidade nacional em disputa naquela conturbada década no Brasil.

Deste modo, para começar, recuperemos um pouco do período histórico em que foi forjada a categoria “MPB”. Como expusemos no início deste capítulo, os anos 1960 foram marcados pela tomada do poder pelos militares e pela continuidade das teses relacionadas às abordagens desenvolvimentista e nacionalista no debate político e cultural. E os anos pré-1964 foram caracterizados por uma intensa efervescência política e cultural no campo da esquerda que atualizava o clima de nacionalização instaurado nos anos 1950. A União Nacional dos Estudantes (UNE), almejando participar das discussões sobre os rumos da cultura no país, criou, entre 1961 e 1962, os Centros Populares de Cultura – espaços da esquerda marxista em que se instituiu uma concepção revolucionária do *popular*.

Diretamente influenciado pela produção intelectual do já citado Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) – que promoveu, nos anos 1950, uma politização do conceito de cultura –, o CPC empreendeu uma radicalização do pensamento reformista isebiano conservando, entretanto, seu ideário nacionalista com resquícios de populismo. De acordo com a perspectiva cepecista, a cultura popular era entendida como uma cultura para o povo ou “ação política junto às massas”<sup>94</sup> capaz de ampliar sua consciência e transformar a sociedade. Neste sentido, duas premissas emergem do esquema: (1a) a ação política era percebida como um instrumento através do qual se poderia levar às classes populares uma consciência crítica acerca dos problemas políticos e sociais que o país vivia; e (2a) a cultura popular não era exatamente a cultura do povo, mas aquela construída pelos centros de cultura, pois não havia qualquer organicidade entre seus intelectuais e as massas. Isto caracteriza uma relação de exterioridade na medida em que os intelectuais buscavam falar *sobre e para* o povo, mas permaneciam exteriores a ele. A influência do ISEB é notada, ainda, quando a questão envolve a dependência cultural. Sobre isto, Eduardo Granja Coutinho ressalta que

(...) A partir da perspectiva teórica do ISEB, o CPC compreende a cultura feita pelo povo como “*falsa cultura*” – na medida em que reflete a alienação da cultura dominante – e *contrapõe a ela a “autêntica” cultura popular, ontologicamente “verdadeira” ou “desalienada”, produzida por intérpretes esclarecidos dos sentimentos populares: artistas, intelectuais e políticos revolucionários que optaram por ser povo e acreditaram encontrar a essência do popular em sua própria consciência revolucionária. Desse modo, coexistem na ideologia populista de esquerda duas noções de cultura popular: aquela produzida pelo povo alienado (...); e a que conduz o “bom povo”, o povo consciente e avançado à ação revolucionária*<sup>95</sup> [grifos nossos].

Diante da intrínseca relação identificada entre ação política e cultura, destacamos também que a política cultural do CPC da UNE refletia sobre a cultura popular do ponto de vista eminentemente político-ideológico. Tornou-se conhecida a afirmação do sociólogo do ISEB Carlos Estevam Martins, autor do anteprojeto do Manifesto do CPC – escrito em 1962 –, de que “*em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular*”<sup>96</sup>. Não havia espaço aqui, portanto, para artistas que defendessem causas das chamadas “minorias” ou que sugerissem uma temática que não contemplasse o público

---

<sup>94</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Op. Cit, p. 58.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 59.

entendido em termos de “povo”. Heloisa Buarque de Hollanda observa que, neste projeto, “a dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconseqüente se a ela não se chegar pelo problema social”<sup>97</sup>. Assim, de acordo com o esquema valorativo desta “arte popular revolucionária”, o intelectual e o artista deveriam assumir o compromisso de “clareza com seu público”, o que não implicaria, em tese, em uma “negligência formal”. O Manifesto estabelecia que uma das funções do artista era realizar um grande esforço no sentido de adequar suas habilidades formais a um projeto comum capaz de tornar os conteúdos originais inteligíveis às massas. Claramente, observamos que, guardadas as devidas proporções na medida em que consideramos que o projeto foi adaptado aos novos tempos que se anunciavam, tanto o plano isebiano quanto o ideário cepecista apresentam semelhanças com o projeto marioandradiano. Como demonstramos, Mário determinou, nos 1920, que caberia ao artista – enquanto um “operário das necessidades líricas do povo” – produzir uma “música interessada”, ou seja, comprometida com o programa de nacionalização. Para atingir este fim, ele deveria conter suas “impulsões líricas individuais” – as quais poderiam ser manifestadas apenas quando o país ultrapassasse esta fase de construção – em favor deste projeto.

Adotando postura semelhante, o Manifesto do Centro Popular de Cultura endossava, ainda, a necessidade da “atitude revolucionária conseqüente” do artista, e disciplinava sua criação, o que não deixa de evidenciar uma espécie de estreiteza estética – o que constituiu um dos pontos de discórdia entre os artistas “engajados” e os tropicalistas –, pois embora a arte *pudesse e devesse* ser utilizada em projetos políticos, esta não poderia perder sua autonomia sendo reduzida a simples mecanismo de propaganda ideológica. Posto isto, o que queremos enfatizar é que era em torno destes centros e neste ambiente cultural, que uma parcela significativa de artistas jovens e universitários – dentre eles vários dos que se consagrariam como membros da MPB – comprometidos com uma proposta de mudança e conscientização da sociedade se aglutinavam<sup>98</sup>. Este era o pensamento que pautava as ações culturais implementadas pelas esquerdas naquele contexto. Contudo, é interessante

---

<sup>96</sup> In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 21.

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 23.

sublinharmos que estes critérios valorativos indicados para servir como alicerce no processo de criação artística, se comparados às influências musicais daqueles jovens da classe média, implicavam em certa contradição com o tipo de canção engajada que seria produzida. Isto porque “a submissão da “forma” ao “conteúdo” e da “expressão” à “comunicação””<sup>99</sup> representava uma cisão com as bases elementares da bossa nova que, como colocamos em outro momento, era apontada como grande inspiradora e influenciadora de seus principais criadores.

Um dos objetivos da cultura “nacional-popular”, desta forma, era encontrar referências estéticas que possibilitassem a afirmação ideológica da esquerda na música popular. O impasse político-ideológico por ela vivido em função da frustração causada pelo golpe de 1964 serviu como estímulo à procura pela definição de novos modelos culturais em uma cena musical por um lado emergente e difusa, e por outro, crescentemente organizada e orientada pelo mercado. Este constituiu um dos desafios que figuraram como pano de fundo naquele contexto de nascimento da MPB: conformar um estilo musical *brasileiro, engajado* e ao mesmo tempo *comercial* para um público renovado e inserido no contraditório e periférico ambiente de modernização nacional. Algumas perguntas foram inequivocadamente postas para a canção brasileira engajada àquela altura: onde, como e para quem cantar naquela época? Onde estaria o “povo brasileiro”, este idealizado receptor das mensagens esclarecedoras? Onde e como aqueles artistas poderiam encontrá-lo?<sup>100</sup> Como mostraremos mais à frente, este quadro foi acompanhado pela reestruturação de nossa indústria cultural – televisão e indústria fonográfica, fundamentais em seu processo de consolidação – e por mais um re-ordenamento acerca do sentido da tradição musical e cultural para os artistas de esquerda.

Foi neste ambiente cultural que a sigla MPB nasceu. Esta “Música Popular Brasileira”, naquele contexto também chamada de ‘canção engajada’ ou ‘música de protesto’, foi forjada pelos artistas identificados com esta esquerda revolucionária a fim de contribuir no processo de “esclarecimento” das massas e de resgate de valores nacionais que consideravam “autênticos”. Esta perspectiva política, denominada por Michael Löwy

---

<sup>98</sup> Ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000.

<sup>99</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Op. Cit, p. 43.



“romantismo revolucionário”, exaltava a busca pela transformação e pela formação de um “*homem novo*” cuja origem estaria no passado, no homem do povo com origens rurais e supostamente não afetado pela modernidade urbana capitalista. As semelhanças e interlocuções com os projetos anteriormente citados de construção de nossa identidade através da cultura parecem evidentes. Acreditamos que a máxima modernista “*só seremos modernos se formos nacionais*” poderia ser perfeitamente utilizada neste momento. Como explica Marcelo Ridenti,

*O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades (...)*<sup>101</sup> [grifos nossos].

Desta maneira, a MPB emergiu fazendo alusão a um grupo de universitários que começou a fazer esta música “engajada” sem, entretanto, negar o cosmopolitismo e as contribuições estéticas que, segundo eles (como bem atestam as citadas falas de Edu Lobo e Caetano Veloso, no início deste capítulo), a bossa nova trouxera. Neste esforço por sua construção, uma vertente mais étnica e politizada, voltada para elementos que pudessem conformar alguns traços de nossa identidade, tomou espaço. Como sustenta José Miguel Wisnik, naquele momento, a denominação “Música Popular Brasileira” estava associada a um *purismo defensivo* contra a cultura internacional (representadas pela música pop, o rock e a Jovem Guarda) e a imobilização das massas<sup>102</sup>. Ainda segundo o autor, “mais do que uma simples abreviação prática, não por acaso aparentada com alguma sigla de partido ou frente, [a MPB supunha] um pacto (...) entre aqueles que a [usavam]”<sup>103</sup>. Isto significa que a sigla se transformou em uma espécie de senha distintiva da cultura da canção universitária então emergente. Bastava referir-se à MPB para que todos soubessem do que se tratava, mesmo que não conseguissem exprimir em palavras. Para Paulo César de Araújo<sup>104</sup>, esta

---

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>101</sup> RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit*, p. 25.

<sup>102</sup> WISNIK, José Miguel. “Rótulo não serve para classificação musical”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 8 jan. 1996, p. 1.

<sup>103</sup> *Ibid*, p. 1.

<sup>104</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

denominação começou a ser difundida a partir de 1965, sendo utilizada para referir-se exatamente a uma sonoridade considerada moderna inspirada pela bossa nova. Para ele, a MPB

[Era usada] inicialmente apenas como referência à “moderna música popular brasileira”, de origem universitária, que surgia da influência direta da bossa nova e que, naquele momento, disputava espaço com uma outra música popular – aquela produzida por Roberto Carlos e a turma da Jovem Guarda – que partia de influências do *rock’n’roll* inglês e norte-americano<sup>105</sup> [grifos do autor].

Assim poderíamos caracterizá-la: uma sonoridade gerada nos programas e festivais de TV, possuidora de um sentido ideológico reconhecível, produzida por esta geração de classe média, universitária e politizada que valorizou as inovações estéticas propostas pela bossa nova; que ambicionava se legitimar através da conservação e preservação de traços da nossa musicalidade considerados tradicionais ou folclóricos e, por fim, que almejava realizar-se como um produto comercial plenamente viável. Além disso, salientaríamos que, como resultado de um conjunto de interesses – comerciais e ideológicos – que, sintetizados nesta sigla com letras maiúsculas, a MPB ilustrava a busca pela conciliação mesmo tensa entre *tradição e modernidade*.

Para classificá-la, alguns autores chegaram a usar a sigla MMPB, isto é, “moderna música popular brasileira”<sup>106</sup>. Não se tem a informação precisa acerca do momento em que a sigla MPB foi empregada pela primeira vez para produzir este recorte bastante distintivo em relação às manifestações musicais anteriores. Sabe-se, todavia, que a Revista “Realidade” foi um dos primeiros meios de massa encarregados de disseminar tal termo para dizer respeito a “*um tipo de música que se preocupava com os problemas políticos, sociais e econômicos de seu tempo*”<sup>107</sup> [grifos nossos]. O texto da revista ainda ressaltava: “Nestes oito anos de vida a bossa nova mudou até de nome. Agora é a moderna música popular brasileira – MPB (...). Hoje é a própria música popular, influenciando e recebendo influências das manifestações musicais de todas as regiões do Brasil”<sup>108</sup>. Como é possível identificar, as alusões à bossa nova como uma espécie de “marco zero” são frequentes.

---

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>106</sup> Para uma clássica análise ideológica da canção popular nos anos 1960, ver GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

<sup>107</sup> *Realidade*, número 8, 11/1966; 116-125.

<sup>108</sup> *Ibid*.

Dentro deste conturbado contexto de disputas em torno dos sentidos da música popular, destacou-se, entre outros, a figura singular de Nara Leão. Musa inspiradora e uma das criadoras da bossa, no início do movimento – ainda em finais da década de 1950 – a cantora enalteceu a transformação estética realizada pela bossa afirmando que esta, ao produzir uma sonoridade arrojada e contida, rompeu com o *excesso* que marcava os sambas-canção, o que teria ocasionado a modernização da música brasileira. Contudo, o desligamento de Nara Leão da bossa se deu quando a cantora terminou assimilando, ao lado de Carlos Lyra, a ideologia “nacional-popular” do CPC da UNE. Como resultado de tais influências, a cantora lançou, em 1964, o disco “Opinião de Nara”. O show foi inteiramente composto por sambas de morro de Zé Kéti, um músico de extração urbana, carioca e favelado; músicas de Baden Powell e canções de João do Vale, nordestino de origem pobre e rural<sup>109</sup>. Dentre as canções, várias que seriam consagradas como “hinos” da música de protesto como “Carcará”, de João do Vale e José Cândido – também interpretada mais tarde por Maria Bethânia – e “Opinião”, uma composição de Zé Kéti, em que cantava: “Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião”. Na contracapa do LP, Nara escreveu: “Este disco nasceu de uma descoberta, importante para mim: a de que canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite”. Para Napolitano,

A escolha de uma jovem de classe média, de um camponês do norte (João do Vale) e de um “sambista do morro” (Zé Kéti) como protagonistas do espetáculo [Opinião] sugere o *microcosmo social que fundamentava a “frente nacionalista”*. (...) Colocando-se como uma autocrítica ao campo musical e teatral de esquerda, o espetáculo procurou desenvolver formas populares de comunicação, negando tanto o “teatro de autor” quanto a “música de elite”, de acordo com os termos da época<sup>110</sup> [grifos nossos].

Como destaca Ruy Castro<sup>111</sup>, o álbum “Opinião de Nara” promoveu um “racha” na bossa nova e alguns membros do movimento acusaram-na de traição. O já veterano músico Jacob do Bandolim e seu filho, o crítico Sérgio Bittencourt, detestavam a voz de Nara e consideravam que a cantora estava “assaltando a *pureza da autêntica música popular* ao

---

<sup>109</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 38.

<sup>110</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>111</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. *Op. Cit.*

intrometer-se nela”<sup>112</sup> [grifos nossos]. Em entrevista a Juvenal Portela, na revista “Fatos & Fotos”, Nara Leão reagiu às críticas afirmando:

*Chega de bossa nova. (...) Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho. E essa história de dizer que a Bossa Nova nasceu na minha casa é uma grande mentira. Se a turma se reunia aqui, fazia-o em mais de mil lugares. Eu não tenho nada, mas nada mesmo, com um gênero musical que não é o meu e nem é verdadeiro*<sup>113</sup> [grifos nossos].

Ela continuou:

Se estou me desligando da Bossa Nova? Há algum tempo fiz isto, mas ninguém quis acreditar. Espero que agora compreendam que não tenho mais nada a ver com ela. A Bossa Nova me dá sono, não me empolga. Pode ser que, no passado, eu tenha sido uma tola, aceitando aquela coisa quadrada, que ainda tentam me impingir. Eu não sou isso que querem fazer parecer que eu sou: uma menininha rica, que mora na Av. Atlântica, de frente para o mar<sup>114</sup>.

Em outra entrevista, comportando-se de forma ainda mais combativa em função das críticas recorrentes, ela sustentou: “Na Bossa Nova o tema é sempre na mesma base: amor-flor-mar-amor-flor-mar, e assim se repete. (...) Precisa-se ouvir sessenta vezes o que se diz para se entender. (...) *Quero ser compreendida, quero ser uma cantora do povo*”<sup>115</sup> [grifos nossos]. É facilmente perceptível na fala da cantora uma idealização e essencialização do *popular* bastante característicos do pensamento cepecista. Seus ex-companheiros, por outro lado, furiosos pela desmoralização pública do movimento, responderam à altura. Conforme a também cantora Sylvinha Telles,

Nara quer dar um pulo muito grande, quando ainda está na idade do amor-flor-mar. Por mais que queira sonhar, *ela é autêntica Bossa Nova*. Está subestimando a inteligência do público ao dizer que, na Bossa Nova, é preciso repetir um punhado de vezes para se fazer entender. A Bossa Nova é a música da época em que todo mundo mora em apartamento<sup>116</sup> [grifos nossos].

Como podemos notar, uma concepção de identidade essencializada, ou seja, cristalizada, baseada na imutabilidade ou, para utilizar as palavras das cantoras, na autenticidade, perpassa os discursos de ambas. Se Nara parte do pressuposto da existência de um povo idealizado, intocado e portador de verdadeiros e puros sentimentos nacionais,

---

<sup>112</sup> *Ibid*, p. 347.

<sup>113</sup> *Ibid*, 348.

<sup>114</sup> *Ibid*.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 349.

<sup>116</sup> *Ibid*.

Sylvinha Telles, por sua vez, também se fundamenta nesta idéia para afirmar a impossibilidade de Nara se interessar por outras manifestações estéticas por representar a “autêntica Bossa Nova”. “Não sei *qual é o povo* de Nara Leão” [grifos nossos], chegou a ironizar o produtor e compositor bossanovista Aloysio de Oliveira. Segundo ele, a canção “Garota de Ipanema” foi composta para ser apreciada por todos os tipos de público e Nara estava equivocada ao negar *sua história e sua origem* de “típica cantora de apartamento”. E a acusou de querer se passar por algo que nunca foi. Ronaldo Bôscoli, ex-noivo da cantora, também saiu em defesa do movimento:

Não é bonito o que ela está fazendo conosco. Nara é muito jovem para entender que ninguém pode negar seu passado. Se ela renega a Bossa Nova, está renegando a si própria e está sendo ingrata com quem tanto a promoveu. Para notar sua incoerência, basta lembrar que ela viajou (...) continentes cantando “Garota de Ipanema” em inglês. Portanto, foi ela quem espalhou a *mentira* da Bossa Nova pelo mundo. E ganhou bom dinheiro<sup>117</sup> [grifos do autor].

Esta “guerra” travada entre Nara Leão e os artistas da bossa nova ilustram um período de procura por novos materiais estéticos – vinculados à adesão a uma perspectiva bastante idealizada e essencializada do *popular* –, e de reivindicação de um lugar de fala privilegiado para a esquerda naquele processo de formação da MPB. Notadamente, diversos agentes estiveram envolvidos em sua constituição, dentre os quais o público, os empresários, os próprios artistas e os patrocinadores. E estas disputas ideológicas e mercadológicas foram *potencializadas* pelo aparecimento e crescimento da TV. Surgida em 1963, a Record – que desde o início dedicou-se aos programas musicais – nasceu pretendendo “fazer frente” à hegemonia da TV Tupi, primeira emissora brasileira. Se durante os anos 1950 a televisão permaneceu como um meio de comunicação voltado para a elite, a partir da década de 1960 houve uma já conhecida expansão – bastante estimulada pelos militares<sup>118</sup> – e um aumento da audiência. Como menciona Marcos Napolitano, um dos primeiros programas que trouxeram artistas da nova MPB, na TV Record, foi o “Primeira audição” no qual se apresentou a até então desconhecida cantora Elis Regina, acompanhada do recém-lançado grupo Zimbo Trio. Os novos “O fino da bossa”, liderado pela mesma Elis Regina e Jair Rodrigues – lançado em maio de 1965 –, “Bossaudade”, com Elizete Cardoso e Ciro Monteiro – em julho – e “Jovem Guarda”, com Roberto Carlos,

---

<sup>117</sup> *Ibid.*

Erasmão Carlos e Walderléa – em setembro – se tornaram líderes de audiência em seus horários. Abordando o momento de transição pelo qual passava o meio de comunicação naquele tempo, Napolitano destaca ainda que as TVs já buscavam o planejamento e a racionalização em suas ações. Entretanto, este empenho

Se dava em meio a um estágio de produção na TV *em que o improvisado ainda tinha espaço*. É nesse sentido que se pode falar num *laboratório de novos produtos e linguagens (televisivas e musicais), que não se chocava com a paulatina industrialização da cultura*, sendo, ao contrário, um momento importante para consolidar essa tendência<sup>119</sup> [grifos nossos].

Deste modo, para o autor, a relação entre música e televisão pode ser entendida a partir de dois focos: por um lado, esta consolidou a mudança do lugar social da canção iniciada com o nascimento da bossa nova; por outro, fez com que as fronteiras distintivas entre as faixas de consumidores se tornassem menos rígidas, aumentando a audiência no plano quantitativo e modificando suas formas de composição em termos qualitativos. A televisão teve um papel basilar no desenvolvimento do panorama musical brasileiro, sobretudo do ponto de vista mercadológico, representando não apenas uma ampliação de determinada faixa etária consumidora desta MPB renovada, como também um crescimento em todas as faixas como um todo. Napolitano explicita, ainda, que o antigo público das rádios, que se voltava cada vez mais para a televisão em meados dos anos 1960 – sem que, em nossa avaliação, abandonassem o veículo radiofônico – acabou trazendo uma série de experiências e expectativas musicais, originárias dos sambas-canção e boleros. Este fato, contudo, não chegou a causar um impacto de efeito estético entre a audiência e os “grandes fenômenos musicais da TV brasileira e dos vários gêneros direcionados para o público jovem – Elis Regina, Roberto Carlos e, (...), Chico Buarque”<sup>120</sup> porque, segundo ele, velhos padrões relacionados à escuta musical e aos aspectos performáticos dos artistas estavam presentes no meio televisivo, transformando em imagens estas experiências culturais vivenciadas através do rádio.

Mas se uma faceta dos artistas os colocava em *sintonia com o passado*, ao mesmo tempo experimentavam novas formas de performances de palco e de composição de canções, traduzindo uma *vontade de “modernização”* que se colocava como herdeira da bossa nova e da música “jovem” (incluindo aí o

---

<sup>118</sup> Ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

<sup>119</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 81.

próprio rock, no caso de Roberto Carlos). *Antes de ser um paradoxo, esse contraste de séries culturais e tradições históricas diferentes pode ser visto como um cruzamento de temporalidades e códigos culturais dos quais a TV não poderia abrir mão (...)*<sup>121</sup> [grifos nossos].

Entre estes novos produtos que figuravam na programação da TV Record, “O fino da bossa” alcançou imenso destaque. Tal importância pode ser explicada por dois fatores especificamente: (1) o programa conseguiu atrair públicos distintos – o estudantil-universitário, que reivindicava a recuperação do “samba autêntico”, o ajustamento e a valorização das contribuições da bossa nova às novas demandas políticas, ou seja, que desejava uma tomada de posição por parte dos artistas em relação àquele momento político – e a faixa etária mais velha, identificada com o rádio e originária de outros extratos sociais, embora houvesse uma predominância das classes médias; e (2) frente à afirmação da vertente bossanovista de viés “nacionalista” ou “participante” e do samba como gênero-matriz de nossa identidade a ser conservado e preservado, o programa consolidou, no âmbito da *audiência massiva*, uma idéia de modernidade na MPB que preservava alguns traços da bossa, mas sem se limitar aos seus padrões artísticos e musicais caracterizados, por exemplo, pela baixa intensidade vocal, a economia dos gestos, o estilo performático *cool* etc. Sob este aspecto, ao fazer uso de uma tradição musical de compositores cujo estilo remetiam ao período pré-bossa nova<sup>122</sup>, a MPB tomou para si a função de defender e preservar uma “raiz” cultural e musical pensada a partir do paradigma nacional-popular, contra a invasão da música estrangeira nos meios massivos – sobretudo a chamada música “jovem” representada significativamente pela Jovem Guarda. Paradoxalmente, o mercado terminava se constituindo como *o espaço* de realização de um projeto de construção

---

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Vale lembrar que, como salientamos no início deste capítulo, a bossa nova não nasceu sem dialogar com uma tradição musical anterior a ela, e isto terminou sendo também potencializado no âmbito da MPB engajada. Elis Regina, por exemplo, em início da carreira, imitava Ângela Maria – ícone do rádio e do sambacanção dos anos 1950 –, sua grande inspiradora. Notadamente, esta forma interpretativa – o hot-jazz era outra forte influência da cantora – pôde ser sentida em seu estilo de cantar. Caetano Veloso, por exemplo, considerava Elis “culturalmente anterior a João Gilberto” porque em “O fino da bossa” a cantora alterou o paradigma interpretativo instaurado pela bossa nova. Assim, acredita-se que, embora dialogasse todo o tempo com o estilo, seu alto padrão de afinação, sua forte interlocução com o público e o senso rítmico bastante apurado, fizeram com que ela conseguisse, ao lado de Jair Rodrigues, solucionar o impasse da comunicabilidade ou do tipo de efeito estético causado, posto que este constituía um dos problemas entre os artistas da bossa. Para Napolitano, “Elis não se caracterizava pela sobriedade interpretativa, esbanjando sua ampla tessitura de voz, seu domínio de ornamentos e sua afinação perfeita, mas sem pretender a “limpeza” vocal: o ataque silábico, as mudanças de andamento, as divisões rítmicas sugeriam uma volta ao som “sujo” das gafieiras e dos clubes de hot-jazz”. *Ibid.*, p. 109-110.

nacional que, como vimos, guarda suas raízes na década de 1920, no programa formulado por Mário de Andrade. Como elucida Napolitano,

*Cruzando linguagens típicas da fase semi-artesanal do produto televisivo com estratégias de promoção e performances altamente sofisticadas, O fino da bossa articulou um novo sentido para a idéia de MPB, no qual elementos da tradição do samba e da vontade de ruptura bossanovista mesclavam-se a um engajamento cultural e ideológico difuso. O nacional-popular ganhava espaço num veículo imprevisto que, a princípio, parecia resolver o impasse da “popularização” do produto musical e da consolidação de um espaço de resistência cultural de ampla penetração social<sup>123</sup> [grifos nossos].*

Ainda que tenha existido *oficialmente* por um período curto – entre 1965 e 1968 –, a Jovem Guarda se configurava, à época, como o grande inimigo a ser combatido pelos artistas da MPB. Como salientamos, o programa de mesmo nome apresentado por Roberto, Erasmo Carlos e Wanderléa, estreou em setembro de 1965 – ou seja, no mesmo ano de estréia de “O fino da bossa” e também na TV Record. Convertendo-se em fenômeno instantâneo, especialmente entre o público feminino jovem, o “Jovem Guarda” inaugurava um período em que se assistiu à construção de uma nova cultura *pop* e jovem de consumo que não cessava a produção de códigos próprios e de novos padrões e comportamento. Transformada em marca rentável, a Jovem Guarda criou produtos para serem comercializados em submarcas reconhecíveis àquela demanda jovem consumidora: “Calhambeque”, para Roberto Carlos, “Tremendão”, para Erasmo e “Ternurinha”, para Wanderléa, dentre outros exemplos.

Liderada pelo trio, a Jovem Guarda caracterizava-se, do mesmo modo que os demais, como um movimento *urbano*, que se pretendia *jovem* e *moderno*. Seu maior público – principalmente as classes populares jovens e urbanas – teve contato com diversos nomes internacionais do rock a partir das versões de seus sucessos que constituíam parte majoritária das canções. Esta investida dos artistas e da gravadora nas versões de rocks e canções estrangeiras gerava, àquela altura, grandes embates. Pedro Alexandre Sanches<sup>124</sup> relata um episódio bastante ilustrativo da “guerra” ideológica vivida naquele período entre os que se auto-intitulavam defensores da “música nacional” e aqueles que eram apontados como “alienados repetidores de fórmulas internacionais”. Em 1966, ano de consolidação da

---

<sup>123</sup> *Ibid*, p. 86-87.

<sup>124</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*. Roberto, Erasmo & Wanderléa. São Paulo: Boitempo, 2004.



Jovem Guarda e também dos grandes Festivais<sup>125</sup> de música popular brasileira (onde a MPB seria consagrada), Roberto Carlos teve participação expressiva no II Festival da Canção ao interpretar “Anoiteceu”, de Vinícius de Moraes e Francis Hime, e “Flor maior”, de Célio Borges Pereira. Esta chegou à etapa final, mas a vitória foi de “A banda”, de Chico Buarque (interpretada por Nara Leão), e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros (defendida por Jair Rodrigues). Na data em que se realizaria a final, Roberto, Chico e Vandré concederam uma entrevista conjunta à revista “Manchete”, publicada em 10 de dezembro. Temerosos em relação à posição ocupada no mercado por Roberto Carlos e receosos diante da visibilidade por ele alcançada, Vandré e Chico elogiaram seu talento, mas solicitaram que ele passasse a cantar músicas “brasileiras” e que aceitasse sugestões de repertório dadas por Nara Leão. Chico Buarque pedia, ainda, para que Roberto fosse “jogar no nosso time” – palavras do compositor. Roberto, em resposta, perguntava a Vandré por qual motivo ele e seus companheiros não elaboravam canções com “letras mais simples”. Contudo, sentindo-se pressionado, Roberto acabou afirmando: “Eu já falei com a gravadora para lançar um disco meu, totalmente dedicado à música brasileira”. “Ótimo”, exultou Geraldo Vandré. No momento em que Chico já concluía a conversa dizendo “acho que chega, não?”, Roberto suspirava, aliviado: “Graças a Deus”<sup>126</sup>.

Marcelo Fróes<sup>127</sup> discorre sobre vários outros eventos que contribuíram para acirrar a disputa entre os membros da MPB e os integrantes da Jovem Guarda. Dentre os conflitos travados, o autor cita aquele entre Erasmo Carlos e Elis Regina. Segundo o autor, Erasmo reclamava que os críticos musicais costumavam se referir a ele e aos seus companheiros da Jovem Guarda como “debilóides e submúsicos”. Convencido de que, em geral, eram os defensores da bossa nova e da MPB os autores de tais comentários, em entrevista Erasmo reagiu:

Em primeiro lugar, se a Bossa Nova continuar *esnobe* e tão *afastada do povo*, vai pifar. Eles são sistematicamente contra nós, mas deviam era atihar fogo numa panelinha que já está esfriando. *Como é que têm coragem de nos acusar de cantar versões e músicas estrangeiras, se eles enfiaram o jazz na sua musiquinha nacional?*<sup>128</sup> [grifos nossos].

---

<sup>125</sup> Ver MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

<sup>126</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. *Op. Cit.*, p. 61-62.

<sup>127</sup> In: FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda – em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 89.

Elis Regina, já tomando para si a tarefa de tornar-se um dos “baluartes” da MPB, respondeu ao ataque do cantor quando, ao voltar de uma excursão internacional, descobriu que o iê-iê-iê ocupava lugar de destaque nas rádios e na TV.

De volta ao Brasil, eu esperava encontrar *o samba mais forte do que nunca*. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de iê-iê-iê, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são desencaminhados. *Esse tal de iê-iê-iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja a música que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso torna todas fáceis de cantar e de guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério nem é bom. Então, por que manter essa aberração? (...) Nós, brasileiros, encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar para rocks, twists, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba*<sup>129</sup> [grifos nossos].

Como os discursos dos atores sociais revelam, havia uma luta *evidente* por espaços no mercado, e isto fazia com que os artistas engajados tivessem plena noção acerca de suas regras de funcionamento. De um lado estavam os artistas da Jovem Guarda, considerados instrumentos de alienação e braço político da direita no poder. Do outro, os músicos nacionalistas que se aglutinavam em torno d’ “O fino da bossa” – que em 1967 ganharia o sugestivo nome de “Frente Única da Música Popular Brasileira”, reiterando o que constituía parte da MPB e, especialmente, aquilo que *não* compunha – engajados neste resgate da “autêntica” música nacional. Notadamente, os empresários e produtores enxergavam na rivalidade entre os artistas uma extraordinária propaganda para a TV Record já que, como destacamos, ambos os programas eram transmitidos pela emissora que também realizava os Festivais. Deste quadro, podemos deduzir que o processo de legitimação da MPB ocorreu em uma fase de reorganização da indústria cultural, a qual agiu tanto como *fator estruturante* quanto *estruturado* de grande importância, e não como elemento externo capaz de cooptar a cultura musical do país em um segundo momento. Neste sentido, os interesses comerciais tanto da indústria fonográfica quanto da TV não eram percebidos como uma espécie de “mal necessário” para a circulação social da música popular, o que significa dizer que houve, de fato, uma “convergência entre os interesses do empresariado e da intelectualidade à esquerda”<sup>130</sup>. No entanto, como salienta ainda Leonardo De Marchi,

---

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>130</sup> DE MARCHI, Leonardo. *O significado político da produção fonográfica independente brasileira*. In: E-Compós. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/ecompos/>>. Acesso em: agosto de 2007, p. 11.

*Isso não equivale a dizer que a MPB foi um produto manipulado pelo empresariado, mas que a estruturação da televisão comercial no país foi um elemento contingencial e fundamental na cristalização desse gênero musical. A televisão se tornava, em outras palavras, o espaço privilegiado de organização da empresa musical e do embate ideológico na música*<sup>131</sup> [grifos nossos].

Posto isto, parece necessário frisarmos um ponto aqui: da mesma maneira que não devemos pensar aquele contexto do ponto de vista *exclusivamente* político, ou seja, imaginando que se tratava apenas de uma guerra heróica e desinteressada entre esquerda e direita, não podemos, por outro lado, chegar ao extremo oposto de reduzir estes embates a mera disputa mercadológica. Isto porque, como sabemos, a crítica *estético-ideológica* nunca deixou de constituir um dos elementos balizadores de tais conflitos. Entendemos, desta forma, que havia uma tensão permanente entre estes dois pólos e optamos por analisar aquele panorama em sua complexidade, à luz de ambas as perspectivas que se mostram, em nossa opinião, complementares. Portanto, corroboramos esta afirmativa de Marcos Napolitano:

(...) A “moderna” MPB, desde o seu início, se firmava sobre um *estatuto ambíguo: disseminar uma determinada ideologia nacionalista que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição*. Entende-se, a partir dessas perspectivas, porque os festivais foram pontos de convergência entre os interesses do mercado e as tarefas ideológicas assumidas pelos músicos nacionalistas. Tratava-se de redefinir o popular, arrastando consigo a definição de nacional<sup>132</sup> [grifos nossos].

Uma das críticas dos engajados, assim, em relação aos artistas da Jovem Guarda referia-se ao caráter supostamente conservador e conformista em relação ao momento histórico vivido. Para eles, distintamente das peças de seu projeto nacional-popular, as canções de Roberto e Erasmo não demonstravam qualquer posicionamento frente à ditadura militar e apresentavam idéias suavemente transgressivas e libertárias. Tratava-se de uma “rebeldia conformista”<sup>133</sup>, como sugere Pedro Alexandre Sanches. O autor destaca, ainda, que “enquanto o iê-iê-iê suspirava romantismo e dançava rock (...), a música popular brasileira estava inventando a canção de protesto, para a qual a juventude pop era o demo

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>133</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. *Op. Cit.*

reencarnado”<sup>134</sup>. Por outro lado, Nara Leão, apesar de reconhecer o recrudescimento da disputa pelo mercado, não enxergava na Jovem Guarda, ao contrário de seus parceiros, um elemento que pudesse ameaçar a hegemonia da MPB, e buscava encontrar justificativas para o sucesso retumbante do iê-iê-iê. Para ela, tratava-se de um erro de estratégia na ocupação dos espaços na mídia e, ainda, de preconceito:

Não acho que o iê-iê-iê faça concorrência (...). Os discos de *música brasileira* continuam a vender – tenho certeza disso. O que há realmente é muito pouca produção de discos de bossa nova. (...) Também não é verdade que só querem divulgar o iê-iê-iê. Toda vez que vamos a um programa de rádio nossas músicas são tocadas. *Enquanto Roberto Carlos vai a todos os programas, todos os dias, o pessoal da música brasileira, talvez por comodismo, não vai. Existe aí o preconceito – quando vou ao programa do Chacrinha os bossanovistas me picham*<sup>135</sup>[grifos nossos].

Contudo, é interessante mencionar que nem todos os intelectuais e músicos encaravam a Jovem Guarda do ponto de vista depreciativo. Muitos deles consideravam Roberto Carlos e seus parceiros um episódio “saudável” na história da música brasileira. Ronaldo Bôscoli, por exemplo, louvava a “sinceridade” do iê-iê-iê em oposição à “demagogia” que, segundo ele, imperava nas canções engajadas compostas por aqueles que chamava de “esquerdotas românticos e frustrados”<sup>136</sup>. O maestro Julio Medaglia – que se tornaria um dos responsáveis pelos arranjos tropicalistas – também enaltecia o que entendia como uma espontaneidade por parte dos artistas do iê-iê-iê:

Enquanto a turma de *O fino da bossa* entrava em pânico, motivada pela queda de prestígio, os meninos da jovem guarda apresentavam-se cada vez mais à vontade, sem lançar mão de nenhuma peripécia vocal. (...) se formos realmente coerentes, chegaremos facilmente à conclusão de que as interpretações de Roberto Carlos são muito mais despojadas, mais “enxutas” e, por incrível que pareça, aproximam-se mais das interpretações de João Gilberto do que os gorjeios dos que se pretendem sucessores do “bossanovismo”<sup>137</sup> [grifos do autor].

Gilberto Gil que, ao lado de seus parceiros do “grupo baiano” – como os tropicalistas eram chamados pela imprensa antes de assumirem a forma de movimento –, tornaria ainda mais complexa aquela cena musical com a tropicália, também refletiu sobre a cisão representada por Roberto Carlos:

---

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>135</sup> *Revista de Civilização Brasileira*, 7/5/1966; 383 *apud* NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 99.

Uma música como “Que tudo mais vá para o inferno” pode não ficar na *história musical do público brasileiro como uma coisa viva, ou seja, sempre cantada*<sup>138</sup>. Mas evidentemente, ficará marcada como uma coisa forte que marcou uma época importantíssima, que marcou o surgimento e deflagração da única carreira moderna de um cantor popular brasileiro, que é Roberto Carlos (...) *A arte naquele sentido acadêmico, com seus valores determinados e mantidos é uma coisa que está praticamente deixando de existir*<sup>139</sup>[grifos nossos].

Antes mesmo do surgimento da tropicália, Caetano Veloso, já em contato com parceiros e amigos como o próprio Gilberto Gil e Torquato Neto, entre outros, colocava em xeque os pressupostos dos músicos engajados, esboçando partes de seu projeto vanguardista e sugerindo a retomada da “linha evolutiva” para refletir sobre a MPB. A famosa proposição<sup>140</sup> foi exposta em um debate – promovido e publicado pela “Revista de Civilização Brasileira” – ocorrido em maio de 1966. O objetivo do encontro, que reuniu diversos críticos e artistas<sup>141</sup>, era problematizar seu papel na elaboração de um projeto de construção nacional e, ainda, pensar sobre quais eram as possibilidades da música brasileira jovem e engajada frente ao avanço comercial da Jovem Guarda. Ao iniciar o debate, Flavio Macedo Regis sintetizou qual era o impasse vivido pela MPB naquele conturbado 1966: elaborar uma sonoridade que tivesse condições de disputar espaços no mercado com a JG sem que isto implicasse, entretanto, em uma perda do comprometimento com o projeto de construção de nossa identidade. Ele explicou:

(...) É de suma importância procurar ver o que havia antes dessa crise e o que há agora, (...), *tentando descobrir o que é possível e necessário conservar, o que deve ser mudado, substituído* (...) O essencial, o objetivo básico de agora, se quisermos fazer alguma coisa para melhorar o nível geral da cultura

---

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> O que Gil talvez ainda não imaginasse àquela altura é que Roberto Carlos – e, obviamente, suas canções – com o tempo iria se tornar, sim, uma “coisa viva”, ou melhor, uma *memória viva*, sendo consagrado pela população como o maior cantor do país. Para maior conhecimento acerca de sua trajetória, ver SANCHES, Pedro Alexandre. *Op. Cit.*, e ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

<sup>139</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit.*, p. 99-100.

<sup>140</sup> Sobre o suposto pioneirismo de Caetano na formulação da “linha evolutiva”, Marcos Napolitano observa que “(...) é necessário reconhecer que o problema da “linha evolutiva” [já] estava presente, ainda que revestido de outros significados estéticos e ideológicos, no conjunto de debates intelectuais e criações artísticas que emergiram após a bossa nova. Menos do que propriamente um conceito, a “linha evolutiva” tornou-se uma “idéia-força” que [vinha] orientando a vontade de “atualização” da música popular, sem, no entanto, negar a presença da tradição, expressa sobretudo pelo samba urbano que emergiu nos anos 30”. *Ibid.*, p. 125.

<sup>141</sup> Os participantes foram Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, Nara Leão, Gustavo Dahl, Flavio Macedo Regis, José Carlos Capinam e Ferreira Gullar.

brasileira e ter contato mais imediato com a realidade, com os problemas e o povo, *o essencial é antes de mais nada tentar recuperar essa universidade brasileira* [Regis refere-se aos paradigmas isebianos e cepecistas] (...) *A nossa música popular tem sido muito pouco agressiva.* (...) <sup>142</sup> [grifos nossos].

Foi então que Caetano, aparentando descontentamento com o discurso de Macedo Regis, respondeu fazendo críticas diretas ao que afirmaria mais tarde ser, em sua opinião, um estreitamento estético aliado a um nacionalismo populista por parte dos engajados:

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de *fidelidade e comunicação com o povo brasileiro*. Quer dizer, *sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira.* (...) <sup>143</sup> [grifos nossos].

Caetano prosseguiu utilizando uma argumentação em que identificamos diversas alusões às premissas modernistas. Primeiramente, ele sustentou: “Ora, *a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira*” <sup>144</sup> [grifos nossos]. Nesta primeira parte de seu discurso, ele se aproxima da sugestão marioandradiana de que cabe ao músico *observar, selecionar e aproveitar*, a partir de uma “reação espertalhona”, a informação externa para, a partir daí, dar início ao processo de criação. No trecho que citaremos a seguir, há uma aproximação com o pensamento de Mário – no que se refere à sugestão da “*possibilidade seletiva como base na criação*” e ao respeito à tradição – e, ainda, com Oswald de Andrade quando reafirma a busca pela *subversão* desta mesma tradição para dar origem ao novo a partir dela e também de uma relação de emotividade, valorizadora das experiências sensoriais:

Por isso nós da música popular devemos partir, creio, da *compreensão emotiva e racional* do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma *possibilidade seletiva como base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente dentro dela* <sup>145</sup> [grifos nossos].

E ratificou sua proposta de retomada da “linha evolutiva” na música popular:

---

<sup>142</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Op. Cit, p. 126.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 127.

Só a retomada da “linha evolutiva” pode nos dar uma organicidade para *selecionar e ter um julgamento de criação* (...) Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isso aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na *recriação*, na *renovação*, no dar um passo à frente da música popular (...) <sup>146</sup> [grifos nossos].

Chamando Caetano Veloso de “saudosista”, Nelson Lins e Barros, importante intelectual da MPB com grande ascendência no movimento estudantil, discordou totalmente do cantor baiano. Isto porque ele não enxergava em João Gilberto a continuidade da tradição musical brasileira, ao contrário de Caetano. Ao negar a posição do bossanovista como uma espécie de elo entre a “tradição” e a “modernidade”, Barros deixou claro que – e aqui notamos uma proximidade maior com o projeto de Mário de Andrade sem as re-apropriações ou adaptações –, para ele, a tradição apenas poderia ser retomada a partir de dois aspectos: da utilização do material folclórico original ou dos fundamentos nacionalistas – estes sim reaproveitados e re-trabalhados a partir de um procedimento musical considerado inovador (como fez a bossa nova). Segundo ele,

João Gilberto, (...), foi a cristalização de um estilo que representava a bossa nova como música intimista e impressionista que ela se propunha – e conseguiu – ser. Até certo ponto definiu uma linha de interpretação (...) que representa um afastamento da tradição musical brasileira. (...) Tenho a impressão que seria um erro voltarmos a João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é a estridência. A juventude gosta da estridência porque representa a civilização moderna. A própria Maria Bethânia <sup>147</sup> [irmã de Caetano] é a negação de João Gilberto <sup>148</sup>.

Em outro momento do debate, José Carlos Capinam, compositor talentoso, integrante do CPC e militante aguerrido do Partido Comunista que, assim como Caetano, Gil e Torquato Neto, também se destacava naquela cena, lançou luz sobre um ponto nevrálgico entre os engajados: o mercado. Para ele, este constituía um problema *estrutural* que deveria ser enfrentado pelos artistas sem maniqueísmos. Era urgente, em seu ponto de vista, a criação de uma “música de mercado” fundada na pesquisa formal – uma busca constante do compositor –, adequada aos pressupostos de brasilidade e, ao mesmo tempo, capaz de ser ouvida e digerida por todo o público. Ele afirmou: “Desde que se discute os caminhos para nossa música popular, não vejo possibilidade de se fazer um programa, criar

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Sob este ponto de vista, Nelson Lins e Barros considerava o grito de Maria Bethânia na canção “Carará” mais “moderno” do que o canto sussurrado de João Gilberto em “Chega de saudade”.

valores e uma saída para ela sem se considerar um dado fundamental: o mercado. (...)”<sup>149</sup>. E criticou duramente seus companheiros engajados: “A razão maior dessa afirmativa [sobre a importância do mercado] é, entretanto, *o comportamento pré-capitalista da esquerda brasileira, que resiste à industrialização e vê o mercado como o grande sacrifício de sua arte (...)*”<sup>150</sup> [grifos nossos]. Capinam seria ainda mais contundente ao reclamar de uma suposta desarticulação que existiria no interior da música popular brasileira e exigir uma ação pragmática e organizada por parte de seus parceiros a fim de concretizar o projeto. O tom de guerra também seria sentido no momento em que decretou que todos deveriam procurar compreender a conjuntura na qual estavam inseridos – conjuntura esta que envolvia um novo tipo de público, cada vez mais voltado para as práticas de consumo, e novas formas de experimentar a arte –, buscando conviver, mesmo que a contragosto, com ela – e *dentro* dela:

*Como todos nós discutimos povo e queremos que a nossa arte seja por ele aceita e consumida, jamais poderemos esquecer a urgência que ele tem diante das coisas que obtém e consome. (...) A música popular brasileira é uma série de fenômenos soltos, episódicos, que não deixam herança. Vive a música popular surpreendida e violentada e vai resistindo com um fiozinho tênue submerso pelo tango, bolero, cha-cha-cha, rumba, rock, iê-iê-iê: nos intervalos surge para respirar, sem a experiência anterior, sem a continuidade, ao contrário de seus “adversários”, que surgem violentos e orgânicos*<sup>151</sup> [grifos nossos].

Outros dois eventos reafirmaram o clima de embate entre os músicos da MPB e os da Jovem Guarda aprofundando as rivalidades em torno do III Festival da Música Popular Brasileira, realizado em 1967: a passeata da “Frente Única da MPB” e o “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja”, publicado n’ *O Cruzeiro*, em 5 de agosto. Antes disso, em 18 de julho, a caminhada pela MPB e contra as guitarras elétricas se iniciou no Largo de São Francisco, em São Paulo, e atingiu o Teatro Paramount, considerado um espaço privilegiado da bossa nova. Tinha à frente Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil – que, poucos meses depois lançaria as propostas tropicalistas e que, em suas canções, viria a utilizar as guitarras elétricas – e Edu Lobo, entre outros. Marcos Napolitano coloca que o objetivo da passeata era, na verdade, divulgar o lançamento do novo programa da TV

---

<sup>148</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Op. Cit, p. 127-128.

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 128-129.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 129.



Record, chamado “Noite de MPB”, sucessor de “O fino da bossa”. Entretanto, a passeata terminou sendo encarada como um protesto ideológico contra a Jovem Guarda. Tal interpretação foi produzida em função das polêmicas declarações que circulavam na imprensa à época. Dias antes da passeata, por exemplo, Elis Regina declarou: “Está nascendo uma nova frente na música popular brasileira, onde se diz o que se diz para unir os inimigos e vencer o iê-iê-iê”<sup>152</sup>. A cantora, posteriormente, arrefeceu o tom de sua declaração, mas o conflito já estava instaurado.

A reação dos integrantes da Jovem Guarda se deu no começo do mês de agosto através da escrita do “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja”, elaborado conjuntamente com Carlos Imperial, “ideólogo” do movimento. Depois de um encontro em que foram debatidos temas os quais, segundo os artistas, comprovavam um “cerco ao iê-iê-iê” – dentre os quais as deliberações da Ordem dos Músicos do Brasil e as dificuldades de encontrar espaço para participar dos festivais –, eles redigiram o documento e divulgaram na imprensa. Um dos primeiros argumentos lançados para reivindicar a legitimação da Jovem Guarda naquela cena musical era de natureza comercial:

Aos que dizem que o iê-iê-iê está morrendo aconselhamos ouvir mais rádio e ver mais programas de TV, onde verificarão que 90% das músicas apresentadas são do iê-iê-iê. Procurem as gravadoras e vocês saberão que 90% do que vende discos é música da juventude. Perguntem aos empresários e eles dirão que 90% dos pedidos que recebem para os shows são de música jovem...<sup>153</sup>.

Os dados acima evidenciavam o poderio do iê-iê-iê em todos os meios de massa, ao contrário dos engajados que, como sublinhado pela cantora Nara Leão, não se apresentavam em qualquer espaço de mídia. Em seguida, o manifesto tentou contestar a acusação de “alienados”, feita pela “Frente Única da MPB”:

Somos conscientes de que temos feito muito pelos que necessitam da nossa ajuda. *Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar.* Se nós decidimos ajudar, fazemo-lo com ação. A prova disso é um sem-número de shows que temos dado em benefício de instituições várias. *Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial (...).* Trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes

---

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 185.

alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, (...) de desespero, de fome, de seca, de guerra...<sup>154</sup> [grifos nossos].

A respeito das normas da OMB, o texto sugeria um certo preconceito por parte da Ordem em função de os músicos não possuírem formação musical. O documento questionava:

Seria o caso de proibir um pintor de pintar, de expor seu quadro por não ter frequentado a Escola de Belas-Artes, um poeta de declamar e mostrar seus versos por não ter feito um curso de literatura, um escultor por não possuir um curso de desenho ou diploma de arquitetura? (...). A Ordem [dos Músicos do Brasil] foi criada para regulamentar a profissão e achamos que seu principal papel não é fazer jovens desistirem do seu ideal, e sim incentivá-los mostrando que, enquanto eles estão fazendo música, não estão à toa pelas ruas, aumentando o índice de delinquência juvenil<sup>155</sup>.

O manifesto também fez referência aos Festivais e a tensão que permeava o debate – focada nas dicotomias “qualidade” versus “popularidade”, “erudito” versus “popular” e, ainda, nos demais critérios valorativos sobre os quais falamos neste capítulo – emergia expressivamente:

Um dos erros principais desses festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas de tristeza, nordestinos, alguns até classificados com boas colocações e dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores dos festivais um júri *autenticamente popular* e não erudito em música, como vem sendo até então. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos sim que o povo cante conosco<sup>156</sup> [grifos nossos].

Em um depoimento também de agosto daquele ano, Caetano Veloso voltou a esboçar idéias do movimento que reivindicaria um espaço legitimado naquele campo musical. Reiterando a necessidade de ultrapassar as dificuldades vividas sem, contudo, cair nas armadilhas da tradição ou da indústria cultural, mas sim transitando entre ambas, ele já apresentava a tropicália como alternativa:

O que a gente chama de música popular, hoje, está ligado à tradição nacional popular, *mas se industrializou e se transformou numa coisa que não mais é música popular, nesse sentido de música rural ou mesmo de folclore urbano*, como existe no Rio de Janeiro o samba de morro, etc. *Mas é uma música de todas as classes, e de classe nenhuma, é uma música vulgar, é um produto para consumo geral. A arte que a gente faz é a arte do disco, (...) e nesse lugar está a música do nosso tempo. (...) Acho que a vulgarização da música, ela ter sido transformada em produto, fez dela uma outra coisa que já é vista de uma*

---

<sup>154</sup> *Ibid*, p. 185-186.

<sup>155</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>156</sup> *Ibid*, p. 186-187.

outra maneira e daí é que sai alguma coisa (...) É sob o signo do produto que a música está existindo<sup>157</sup> [grifos nossos].

Percebemos que esta fala de Caetano está impregnada de referências a Oswald de Andrade. Diferentemente de Mário, que apostara em uma proposta da música e da cultura brasileiras fundamentadas em uma determinada concepção de *popular*, qual seja, focada no universo rural, folclórico e na força projetiva do coletivo para construir uma cultura *moderna e nacional* que não se perdesse frente ao avanço da modernização, Oswald de Andrade, ao contrário, considerava que o *industrial* e o *urbano* seriam, verdadeiramente, os elementos definidores do caráter nacional. Ainda de acordo com sua perspectiva, esta forma nacional de existência, integrada ao seu tempo, caótica, fragmentada e contraditória seria capaz de englobar ou acomodar todas as diferenças. Nos parece que estas idéias estão presentes no discurso de Caetano quando o cantor reivindica que se compreenda o novo estatuto da música popular baseado na industrialização, na urbanização, materializada como uma “arte do disco”, um “produto”, ou uma “música vulgar”, “de todas as classes” e, ao mesmo tempo, “de classe nenhuma”. Segundo ele, era a este contexto que a música estava vinculada e, portanto, deveria ser encarada como tal.

Heloisa Buarque de Hollanda sublinha que a atitude tropicalista causou um “susto” naquela cena cultural de finais dos anos 1960. Segundo a autora,

Desconfiando dos *mitos nacionalistas* e do *discurso militante do populismo*, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os hippies, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan –, esse grupo [passou] a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para a toda a produção cultural da época (...) <sup>158</sup> [grifos nossos].

Esta idéia de subversão do ambiente cultural da MPB emergiu durante o já citado III Festival de Música Popular Brasileira, ocorrido no mesmo ano e também organizado pela TV Record. Nele, Caetano apresentou “Alegria, alegria” e Gil, “Domingo no parque” – canções que seriam vistas como precursoras da proposta tropicalista –, acompanhados, respectivamente dos Beat Boys, conjunto de rock argentino, e dos Mutantes, novo grupo de rock brasileiro. Naquele momento, a “linha evolutiva” deixava de se configurar como uma concepção difusa e pouco articulada para passar a existir sob a forma de projeto – ou seja,

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 189.

como idéia organizada e consciente para atingir determinado fim – em obras musicais concretas, o que fez com que o conflito entre o “grupo baiano” e os artistas da MPB engajada fosse definitivamente deflagrado. Sobre aquele Festival<sup>159</sup>, podemos destacar dois aspectos basilares: apontado como o mais importante de todos, ele se constituiu como o espaço privilegiado onde se consagrou um determinado tipo de MPB forjado anteriormente em espetáculos como o “Opinião” e em programas de TV como “O fino da bossa” – canções como “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, “Roda viva”, de Chico Buarque e “Beto bom de bola”, de Sérgio Ricardo, são exemplares significativos desta vertente. Os próprios organizadores do Festival estabeleciam as regras do jogo: mantinham a preferência por “músicas com gêneros brasileiros convencionados de raiz-samba, baião, maxixe, frevo, marcha, moda de viola, valsinha, choro” e ratificavam que “(...) o iê-iê-iê nacional não tem vez”<sup>160</sup>. Por outro lado, foi, ainda, o terreno em que esta tendência tropicalista, mais “universalista” começou a tomar forma. Guilherme Araújo, empresário dos baianos, afirmava que todos estavam empenhados em formular um “som universal” para demarcar esta intenção. Tanto que, para referir-se à sonoridade tropicalista, ele utilizava a expressão “música feita no Brasil” para legitimar a distinção com a MPB, que carregava um peso ideológico reconhecido<sup>161</sup>.

É interessante ressaltar, todavia, que Gilberto Gil ainda se via como um músico “participante” ou “engajado”, mas fazia questão de salientar as diferenças existentes entre sua maneira de *se engajar* e aquela dos artistas nacionalistas que ele considerava radicais, e a quem acusava de possuir quase uma “mentalidade nazista”<sup>162</sup>. Três dias antes da apresentação do cantor ao lado d’Os Mutantes no Festival, o clima de guerra era tão intenso que ele desabafou em entrevista ao “Jornal da Tarde”: “Sinto-me hoje como num tribunal onde sou acusado de trair *a verdadeira música popular brasileira (...)*”<sup>163</sup> [grifos nossos]. E, criticando os nacionalistas, ele prosseguiu:

---

<sup>158</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>159</sup> O III Festival teve, novamente, como vencedora uma canção de protesto: “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam. As mencionadas “Domingo no parque”, de Gil e “Alegria, alegria”, de Caetano foram classificadas em 2º e 4º lugar, respectivamente.

<sup>160</sup> In: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit.*, p. 206.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>163</sup> In: CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 131.

Na música pop de hoje, os Beatles passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação eruditas que não pertenciam ao que chamavam iê-iê-iê. Estão evoluindo sempre, *enquanto no Brasil a própria música chamada jovem se torna conservadora. E na música popular brasileira o conservadorismo é muito pior. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensarmos em termos universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razão para regionalismos*<sup>164</sup>[grifos nossos].

Caetano Veloso, por outro lado, em carta-depoimento publicada na edição paulista do “Última Hora”, citou Oswald de Andrade para responder com ironia às críticas que vinha recebendo:

Eu gostaria de fazer alguma coisa para encerrar as discussões bobocas que andam por aí – não para ajudá-las. Sei que há muita gente bronqueando por causa das guitarras. Geraldo Vandré [um dos líderes da MPB engajada] (que é meu amigo) mandou dizer que é contra. Na agradável cidade balneária do Rio de Janeiro, *os Dragões da Independência do Samba se manifestam raivosamente em defesa de alguma coisa que eu não lembro mais. Alguns senhores que não souberam amadurecer estão histéricos.* Até meu empresário, que não tem nada comigo, foi apontado como ‘culpado’ da minha transformação. *Enquanto isso, Oswald de Andrade, redivivo, gargalha de sadio ódio*<sup>165</sup>[grifos nossos].

Assim, como explicita Celso Favaretto<sup>166</sup>, os tropicalistas realizaram “um deslocamento da arte participante para um tipo de intervenção na estrutura da canção e no gesto, gestos simbólicos, que atingiram tão fortemente [as pessoas] quanto a estranheza da composição musical”<sup>167</sup>. Notadamente, a tropicália se propôs a elaborar um projeto que questionasse os valores nacionalistas e essencialistas dos músicos de esquerda da MPB e que ampliasse *as condições de criação artística em seu interior a partir da incorporação de outros elementos*. Seus pressupostos foram delineados no LP “Caetano Veloso”, lançado já em 1968, ano em que o AI-5 era implantado no país. Ele trazia, entre outras, “Tropicália”, uma das canções-símbolo do movimento, em que Caetano cantava: “Sobre a cabeça os aviões/Sob os meus pés os caminhões/Aponta contra os chapadões/Meu nariz/Eu organizo o movimento/Eu oriento o carnaval/Eu inauguro o monumento no planalto

---

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>166</sup> FAVARETTO, Celso. “Tropicália: política e cultura”. In: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 244.

central/Do país”. Endossando a postura tropicalista e recorrendo a trechos da letra da canção para desenvolver sua análise, Marildo Nercolini<sup>168</sup> afirma que

Somos um país onde convivem *bossas e palhoças, matas e mulatas*, novidade e tradição; a piscina, construída no pátio interno de alguma grande mansão convive com a *água azul de Amaralina*; *faróis* urbanos convivem com *coqueiros, brisa e fala nordestina*. (...) Aqui convive o que há de mais moderno, seja na música (Bossa Nova), arquitetura (*monumentos*, Brasília), no urbano (Ipanema), com o que há de mais antigo e tradicional, sejam palhoças, sertões, matas, Iracemas. Fugindo de uma visão maniqueísta do Brasil, a Tropicália parte da realidade que se apresenta, mostra a feiúra, a beleza, o inadequado, o *kitsch*, o preconceito presente, para, a partir de tal constatação, desmistificar os valores (...) <sup>169</sup> [grifos do autor].

Abordando também a canção-símbolo, Celso Favaretto salienta que

*Tropicália* é música inaugural; constitui a matriz estética do movimento na medida em que: *pressupõe um projeto de intervenção cultural e um modo de construção que são de ruptura* [com a MPB]; *configura um painel histórico que resulta em metáforização do Brasil e desenha uma situação contraditória*, um contexto em desarticulação, presentificando as indefinições do país, em que indiferenciadamente convivem os traços mais *arcaicos* e os mais *modernos* <sup>170</sup> [grifos nossos].

Acreditamos, desta maneira, que seguindo os postulados oswaldianos – mas, como expusemos, também não deixando de recuperar determinadas premissas do pensamento de Mário de Andrade –, os tropicalistas incorporaram elementos depurados a partir da pesquisa musical em nível de som e de letra, sem, contudo, negar os aspectos que constituiriam nossa tradição musical, pois supomos que eles se apropriavam desta para construir o novo. As canções romperam com o tipo então predominante da MPB engajada – que tinha um sentido político direto, uma linearidade na letra e era acompanhada, preferencialmente, pelo violão. As letras entrecortadas se pareciam com os roteiros de cinema de Godard e Glauber Rocha. Assim, todos realizavam, através do formato-canção, o desejo de agrupar uma série de elementos artísticos díspares, fundindo às influências bossanovistas o pop, a música nordestina, a Jovem Guarda, a poesia concretista e o elemento “cafona”<sup>171</sup>. O manifesto do grupo, intitulado “Tropicalismo para principiantes” e

---

<sup>168</sup> NERCOLINI, Marildo José. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Ciência da Literatura, 2005. (Tese de doutorado).

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 83.

<sup>170</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 67.

<sup>171</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. *Op. Cit.* 123.

publicado em 1968, foi escrito por Torquato Neto, “homem de bastidores”<sup>172</sup> do movimento e um de seus principais ideólogos. Nele, o poeta definia a tropicália:

Um grupo de intelectuais – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos – resolveu lançar o tropicalismo. O que é? Assumir completamente *tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar cafonice ou mau gosto*, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é<sup>173</sup> [grifos nossos].

Em entrevista concedida ao concretista Augusto de Campos, Caetano reiterou a influência de Oswald de Andrade ao sustentar que “*o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo*”<sup>174</sup> [grifos nossos]. A identificação com o pensamento do modernista seria mencionada novamente em outro momento da conversa:

Acho a obra de Oswald enormemente significativa. (...) *Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. (...) Você sabe, eu compus “Tropicália” uma semana antes de ver [a peça teatral de Oswald de Andrade] O rei da vela (...). Uma outra coisa muito importante [em Oswald] para mim é a de esclarecer (...), de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagia, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo*<sup>175</sup> [grifos nossos].

A inventiva montagem de “O Rei da Vela” pelo grupo “Oficina”, de José Celso Martinez Corrêa, influenciou decisivamente na formulação das idéias tropicalistas. Escrita em 1933 por Oswald de Andrade, a peça se configura como uma espécie de representação do libelo contra uma cultura passadista, não integrada aos dilemas de seu tempo. A fábula de um industrial de velas, arruinado sob o peso de empréstimos os quais não consegue saldar com representantes do imperialismo norte-americano, busca refletir as condições do Brasil na década de 1930 e retratar criticamente a condição subdesenvolvida do país, alvo de uma mentalidade que, para ele, parecia retrógrada, autoritária e erguida sobre aparências. Na história, Abelardo I casa-se com Heloísa de Lesbos almejando atrelar os interesses da

---

<sup>172</sup> Discorreremos, no terceiro capítulo, sobre a atuação de Torquato Neto – e sua condição de “homem de bastidores” naquele contexto – como um dos principais articuladores e ideólogos não apenas do movimento tropicalista, como também daquela cena cultural de finais dos anos 1960 e início de 1970. Como objeto de estudos sobre o espaço crítico onde se deu o processo de definição do estatuto da MPB e de uma identidade musical brasileira, analisaremos, da mesma forma, a coluna “Música Popular” publicada pelo poeta no “Jornal dos Sports”, em 1967.

<sup>173</sup> In: PIRES, Paulo Roberto. *Torquatália*. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, Volume I, p. 59.

<sup>174</sup> In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. Op. Cit. p. 207.

burguesia emergente aos da falida aristocracia do café. Entretanto, o plano fracassa e nem deste modo o personagem consegue se reerguer. Abelardo II trai o antigo patrão e torna-se herdeiro do império decadente. Através da peça, Oswald apresenta um amplo, violento e nada maniqueísta panorama da sociedade de classes com suas relações, contradições e crises. Praticamente todos os setores da República Velha são representados de forma direta ou indireta, como a decadente – contudo, ainda portadora de status - oligarquia cafeeira da família da personagem Heloísa, os imigrantes, o proletariado urbano e rural, a burguesia ascendente, os intelectuais e o arquétipo do capitalista norte-americano. Como pano de fundo, a crise de 1929, o declínio da monocultura do café, a revolução de 1930 e a mudança do controle econômico para os norte-americanos. Como observa Carlos Calado,

Oswald de Andrade não perdoou nada: a burguesia industrial, a aristocracia rural, o imperialismo, o fascismo ou mesmo o socialismo entram na dança de seu humor corrosivo. O impacto do texto aumentou mais ainda com a montagem delirante de Zé Celso, que misturava elementos de teatro de revista, de circo e do teatro convencional, com doses cavalares de ironia, deboche e pornografia<sup>176</sup>.

Desta maneira, influenciada pelos pressupostos modernistas, a tropicália promovia uma releitura daquilo que se considerava nossa tradição e colocava em xeque as manifestações culturais que seriam apreciadas pelos engajados como nossos valores “naturais” ou “autênticos”. Daí uma certa rejeição tropicalista ao *samba*, exaltado pelos músicos da MPB como a sonoridade nacional e popular por excelência que, em função disso, deveria ser resguardada<sup>177</sup>. O objetivo era “desmontar” o projeto nacionalista e ocupar todos os espaços nos meios de massa para difundir seu ideário universalista “de acomodação de contradições”<sup>178</sup>. Segundo Caetano, os tropicalistas ambicionavam destruir a ideologia nacional-popular, e não havia qualquer intenção por parte dele e de seus companheiros de se tornarem porta-vozes do marxismo e da revolução. No trecho a seguir, o compositor aborda este ponto e ataca o crítico musical José Ramos Tinhorão:

Uma das primeiras coisas que a gente pensou no tropicalismo foi sair desse grilo. Ele [o nacionalismo cultural] representava uma ameaça de fazer a cultura brasileira estacionar (...), virar um mero nacionalismo populista. Isso nós

---

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 204-205.

<sup>176</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália*. A história de uma revolução musical. *Op. Cit*, p. 132.

<sup>177</sup> Como é possível notar através da escuta dos álbuns tropicalistas, não há qualquer referência ao samba em termos melódicos, estilísticos, harmônicos ou mesmo de letra nas canções.

<sup>178</sup> VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.



percebemos e não queríamos. O Tinhorão representava justamente o defensor desse nacionalismo populista (...) <sup>179</sup>.

Refletindo criticamente sobre o movimento, Eduardo Granja Coutinho salienta que a “micropolítica” tropicalista subverteu hábitos, valores e práticas tradicionalistas, mas, ao mesmo tempo, mostrou uma face bastante conservadora por (1<sup>o</sup>) não posicionar o povo como sujeito histórico por um lado, e, sobretudo, (2<sup>o</sup>) por pouco considerar “o caráter predatório das relações internacionais nas quais o Brasil [estava] inserido”. Ou seja, a gênese da crítica formulada pela MPB engajada, qual seja, de denúncia das relações de dependência do capital internacional que caracterizavam a periférica inserção brasileira na modernidade, era pouco abordada no projeto vanguardista, embora, em nossa opinião, a “canção de protesto” estivesse presente *durante todo o tempo* em sua estética. Além disso, partimos do pressuposto de que a tropicália nasceu em franco diálogo com a MPB e, talvez, a causa de tantos embates entre os artistas daquela geração tenha sido o fato de que a sugestão de alargamento das possibilidades de criação em seu interior partiu de “dentro”, ou seja, de um grupo de amigos universitários, de classe média que, até então, aparentava coesão em suas propostas ideológicas, estéticas e políticas. Assim, a tropicália, segundo Coutinho, representou a “modernização” da MPB e, ainda, um

Marco do “colapso do populismo” na música popular e *do fim de uma atitude participante da juventude*; marco do desaparecimento das patrulhas ideológicas, *assim como da própria ideologia revolucionária*; marco de uma revolução estética e comportamental e, igualmente, da ruptura da associação entre o fazer arte e o fazer política que caracterizou os anos 50 e 60; marco da derrota da esquerda populista e da *vitória de um projeto globalizante que hoje revela sua face neoliberal*<sup>180</sup> [grifos nossos].

Neste esquema vanguardista, a proposta não era abandonar o discurso populista ou revolucionário por uma opção mais radical. Como apropriadamente aponta Heloisa Buarque de Hollanda, “o problema do tropicalismo não é saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. *Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder*”<sup>181</sup> [grifos nossos]. As constantes referências ao “fragmento, ao mundo espedaçado e à descontinuidade” sustentam a sua afirmação de que

---

<sup>179</sup> VELOSO, Caetano. In: RIDENTI, Marcelo. *Op. Cit.*, p. 293.

<sup>180</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Op. Cit.*, p. 78-79.

<sup>181</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Op. Cit.*, p. 70.

“o *Tropicalismo é a expressão de uma crise*”<sup>182</sup> [grifos nossos]. Crise esta que, acreditamos, terminou acarretando, a partir do surgimento de outros temas na agenda política e cultural como, por exemplo, as minorias e a transformação de conceitos como o de cultura, na “crise de paradigmas” vivida na contemporaneidade. Acreditamos que a tropicália constituiu o embrião deste colapso, pois se por um lado ela implementou, com base em determinados parâmetros, um movimento – fundamental, é importante frisar – de rompimento com abordagens estéticas aprisionadoras e de incorporação de materiais díspares que refletissem a complexidade e a riqueza da vida cultural brasileira, por outro, ela colaborou para o dismantelamento de certezas e critérios valorativos até então estabelecidos<sup>183</sup>. De acordo com Marcos Napolitano, além de refletir esta crise acerca do papel do intelectual engajado naquele tempo, o movimento constituiu, ainda, um “pólo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, *passagem de uma cultura política de matriz romântica* (o nacional-popular), *para uma cultura de consumo* (...)”<sup>184</sup> [grifos nossos].

O LP “Tropicália ou Panis et Circencis”, considerado o disco-manifesto do grupo, lançado em 1969, reafirmou todas as idéias esboçadas já em “Caetano Veloso” e em “Gilberto Gil” – álbum-solo de 1968. A característica de acomodação de contradições foi tema central de “Geléia Geral”, composição de Torquato e Gil. A letra de Torquato Neto fala: “Um poeta desfolha a bandeira/E a manhã tropical se inicia/Resplendente, cadente, fagueira/Num calor girassol com alegria/Na geléia geral brasileira/Que o “Jornal do Brasil” anuncia”. Na canção, o maestro Rogério Duprat introduziu uma citação musical de “O Guarani”, de Carlos Gomes, em um típico recurso tropicalista de junção de estéticas distintas. Abordando outras canções do LP, notamos que vários elementos eram utilizados para produzir sonoridades intertextuais. Destacamos aqui alguns exemplos: em “Miserere

---

<sup>182</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>183</sup> Sobre a importância da herança da tropicália, Marcos Napolitano destaca que alguns elementos constitutivos da crítica tropicalista foram deliberadamente esquecidos. Segundo ele, durante as comemorações dos 30 anos do movimento, “o tom geral das celebrações tornou-o simplesmente *um marco na atualização do consumo cultural no Brasil. Sem o contraponto da melancolia*, elemento freqüentemente assumido pelo próprio Caetano Veloso, o tropicalismo hoje em dia (1998) é saudado por amplos setores da mídia e da indústria cultural apenas *pelo seu humor exótico e descompromissado, despojado de toda a vontade crítica que lhe deu origem. De crítica ideológica, ainda que fragmentada e plena de contradições, o tropicalismo vem sendo transformado em pura ideologia de uma “brasilidade” exótica, sensual e carnalizada, precisamente aquilo que ele problematizava*” [grifos nossos]. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit*, p. 143.

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 238.

nobis”, de Gil e Capinam, Duprat utiliza efeitos sonoros de tiro de canhão; em “Mamãe coragem” – uma clara alusão a Bertold Brecht, – de Caetano e Torquato, há a inclusão de sirenes; e em “Enquanto seu lobo não vem” – considerada um hino de apoio à guerrilha, o que torna evidente que a canção de protesto não deixava de estar presente no projeto –, de Caetano, há uma citação discreta da Internacional Comunista<sup>185</sup>. Sobre as músicas tropicalistas, Marcos Napolitano acrescenta que ainda que assumissem uma postura crítica em relação ao projeto nacional-popular, estas foram, em grande medida, suas tributárias. Para o autor, mesmo chamando a atenção para a diluição e o esgotamento da cultura nacional-popular através de uma estética que misturava o modernismo dos anos 1920, o *popular* das massas – mesmo aquele *popular* que não carregasse, como na acepção marioandradiana e do protesto, um projeto reformador – e o pop internacional, a tropicália “só adquire sentido histórico e político no diálogo com as canções nacionalistas que configuravam a MPB da época (...)”<sup>186</sup>. Além disso,

O questionamento da hierarquia cultural-musical vigente e a ampliação do conceito de MPB (...) acabaram tornando o tropicalismo musical um momento *crucial* no processo instituinte da MPB nos anos 60. (...) O tropicalismo assumia para si a tarefa de “[modernizá-la]”<sup>187</sup> [grifos nossos].

Em suma, buscamos demonstrar, neste capítulo, que a tentativa de fundar uma música popular brasileira múltipla, mestiça, baseada naquilo que seriam nossas “autênticas raízes”, possui uma história que se origina em finais do século XIX e início do XX, se complexificando na década de 1960. O projeto tropicalista pretendia, diferentemente da proposta nacional-popular, romper com o nacionalismo cultural folclórico fundando um modelo de brasilidade caracterizado pela abertura ao novo e pelo industrial. As concepções de “*modernidade*”, “*nacional*” e “*popular*” se diferenciaram bastante entre os projetos. Para os tropicalistas, ser nacional, popular e moderno significaria incorporar todos os elementos que a vida brasileira oferecesse. E esta proposta *inclusiva* acarretaria em um diálogo com o *massivo*, o *urbano*, o *caótico* na medida em que todos seriam aspectos constitutivos da brasilidade. O projeto da MPB engajada, ao contrário, não se fundamentava nesta perspectiva de inclusão e rechaçava qualquer elemento que não estivesse identificado com

---

<sup>185</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. *Op. Cit*, p. 51-52.

<sup>186</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. *Op. Cit*, p. 221.

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 239.

o projeto revolucionário de construção de uma identidade nacional e adequado aos seus rígidos parâmetros artísticos e valorativos. Para os músicos engajados, não tratar nas canções das mazelas do país simbolizava um tipo de traição ao projeto, alienação e adesismo à estrutura social tal como estava construída. Pautados pela crença na importância da impregnação de idéias, estes artistas se julgavam detentores de um saber e de uma cultura que deveriam ser levados às massas. Estes artistas se auto-elegeram os guardadores de uma memória musical forjada e construída a partir de muitos sentidos. Os tropicalistas, por outro lado, não aceitavam a missão de porta-vozes da revolução e da tradição marxista.

Tais divergências se materializaram também no discurso da crítica musical. Os critérios de valor e reflexão acerca do *popular*, do *nacional* e do *moderno*, vigentes na crítica no Brasil, serão retomados nos próximos capítulos. Pretendemos investigar de que maneira seu discurso nasceu já assimilando e sofrendo influência por parte desta tradição intelectual, percebendo qual concepção de *brasilidade musical* foi definida e forjada. Buscaremos pensar, portanto, quais critérios levaram posições ideológicas e políticas de um ambiente cultural tão diverso e conturbado, possuidor de várias frentes de articulação para a construção de uma identidade nacional, a serem ajustadas dentro da sigla “MPB”. O papel da crítica neste movimento será o objeto de estudo de nossos próximos capítulos.

## CAPÍTULO II –

### A CRÍTICA NO BRASIL: ORIGENS E DESLOCAMENTOS

No primeiro capítulo discorremos sobre as diversas versões de modernidade que estiveram em disputa em nosso campo cultural desde finais do século XIX e início do XX, ressaltando a existência de uma tradição circundante ao pensamento social brasileiro que se propõe a pensar a identidade nacional. Refletimos sobre a maneira através da qual alguns dos movimentos musicais dos anos 1960, atualizando pressupostos sistematizados em forma de projeto na década de 1920 pelos modernistas, procuraram inserir o país em um modelo de modernidade cujo fundamento era a recuperação de uma proposta de valorização do que consideravam a “autêntica” cultura brasileira. Nosso principal objetivo, deste modo, foi apontar que a luta em torno da idéia de MPB constituía parte da luta por um projeto mais amplo: o da definição dos sentidos de *nação* e de *brasilidade* através da *música*.

Assim, neste processo de consagração e legitimação de determinados projetos de brasilidade em torno da Música Popular Brasileira, entendemos que a crítica – em função da legitimidade e do poder de nomeação adquiridos histórica e lentamente para a realização de juízos de valor –, especificamente a musical, exerceu um papel basilar neste movimento de atribuições de sentido e de demarcação do que iria conformar-se a partir dos anos 1960 como parte desta rotulação genérica. Antes de nos atermos aos discursos críticos daquele período e de analisarmos os critérios valorativos sobre os quais se alicerçavam tais escolhas, optamos, todavia, por compreender e restaurar parte de sua história. O objetivo central deste capítulo, portanto, será traçar um panorama histórico acerca do surgimento da crítica cultural no país, almejando identificar de que maneira esta passou a ter sua narrativa revestida de autoridade e validade na realização de julgamentos de valor sobre determinadas obras e manifestações culturais. Para tanto, em um primeiro momento, contextualizaremos o nascimento da crítica na Inglaterra a fim de salientar que sua história esteve fundamentalmente atrelada a um projeto humanista e iluminista de constituição da vida moderna e, ainda, de formação de toda uma história cultural no Ocidente. Destacaremos de que maneira a crítica e a literatura tiveram trajetórias e “conquistas históricas” semelhantes neste processo, configurando-se como importantes frutos da revolução burguesa. O que se pretende é explicar que o nascimento da atividade crítica

esteve relacionado ao debate público e à construção daquilo que terminou orientando as narrativas culturais na modernidade dos séculos XVIII e XIX: a conformação dos Estados nacionais e de suas respectivas identidades.

Em um segundo momento, ao tratarmos da crítica no Brasil, buscaremos explicitar que nosso projeto intelectual, defasado em relação àquele implementado no século XVIII na Inglaterra, conservou algumas características do programa europeu original. Demonstraremos que o mesmo debate em torno da especialização e da profissionalização da crítica, travado desde o século XVIII entre os ingleses, foi atualizado no país assumindo contornos distintos e ajustados ao contexto nacional. Além disso, para que a lógica deste capítulo – e de toda a dissertação – seja compreendida, é necessário sublinharmos que, tendo em vista as imbricações que historicamente interligaram – obviamente guardadas as devidas proporções – a crítica e a literatura tanto na Inglaterra quanto no Brasil, no momento em que abordarmos o surgimento da crítica musical brasileira, não deixaremos de focalizar, durante todo o tempo, a literatura. Isto porque, como será apresentado, a crítica nasceu – mesmo em sua acepção “erudita”, de forma incipiente, difusa, não-sistematizada e não-especializada – nos folhetins críticos dos jornais do período pós-Independência, o que evidencia que ambas as instituições tiveram caminhos análogos em seu processo de constituição. Confirmando o *modus operandi* de toda uma tradição da intelectualidade brasileira, a crítica musical também passou a existir com uma finalidade bastante concreta e definida: fundar, através da música, um sentimento de nacionalidade naquele contexto em que a colônia se tornava independente da metrópole portuguesa e lutava – mesmo de modo contraditório e conflituoso na medida em que o modelo de civilização a ser alcançado ainda era o europeu, notadamente o francês – para produzir um sentido de identidade e pertencimento na nação do século XIX.

Salientamos, ainda, que o objetivo desta segunda parte da dissertação não é realizar uma reconstituição sobre a história da imprensa no país, pois este não constitui objeto da pesquisa. Neste sentido, como procedimento metodológico, tal história será mencionada ou examinada desde que esteja a serviço da crítica, ou seja, será analisada sob seu ponto de

vista. E a produção musical<sup>188</sup> da época abordada, ou seja, entre 1826 e 1861, aparecerá no momento em que interagir com o universo apreciado e criticado.

## 2.1 A crítica cultural: surgimento no século XVIII

Antes de tratarmos da moderna crítica no século XVIII, vejamos algumas das definições do termo. Os significados encontrados em dicionários constituem pistas interessantes para que possamos compreender o sentido da palavra ‘crítica’. De acordo com o Dicionário Aurélio, o termo advém do grego ‘kritiké’, feminino de ‘kritikós’, que denota a arte ou faculdade de *examinar e/ou julgar* as obras do espírito, em particular as de caráter literário ou artístico. A palavra “crítica”, por sua vez, também se origina da palavra grega ‘krinein’ (krinen) que quer dizer ‘quebrar’: o ato de quebrar uma obra em pedaços para colocá-la em crise, ou seja, a crítica deve *fragmentar* uma obra – que também pode ser entendida como uma linguagem dentro de um *formato*, um modo de expressão –, pôr em crise a concepção que se tem daquele objeto para, então, entendê-lo ou interpretá-lo. Como podemos identificar através da observação das diversas acepções, em seu uso recorrente, a palavra está sempre associada a uma idéia de apreciação, avaliação, exame, julgamento ou interpretação.

Em uma perspectiva histórica, alguns autores<sup>189</sup> sustentam que a crítica de arte entendida como apreciação e análise desta linguagem teve início no século XVI, adquirindo relevância e destaque especialmente com a estética kantiana. A concepção de arte que compreendemos atualmente – como uma *forma* de construir e ver o mundo – surgiu apenas com o Renascimento. No sentido moderno, assim, o termo ‘crítica’ nasceu vinculando-se a esta necessidade de entendimento e assimilação do fenômeno artístico, e esta funcionaria como um instrumento facilitador para esta percepção. Como uma atividade que emergiu voltada para os julgamentos, particularmente, os juízos de valor formais de determinada obra, a crítica se constituiu como um mecanismo tanto de avaliação quanto de

---

<sup>188</sup> Como nosso objeto de estudo – além da crítica musical – é a produção musical dos anos 1960, este período não será exaustivamente descrito, pois isto poderá acarretar em uma perda do foco da pesquisa.

<sup>189</sup> Ver JUSTINO, Maria José. “Crítico... É entrar na crise – uma perspectiva histórica da crítica de arte”. In: FABRIS, Annateresa & GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005 e OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. Para o significado do termo, ver BOLLLOS, Liliana Harb. *Crítica musical no jornal*. p. 271.

interpretação. Ou seja, o discurso crítico se caracterizou como uma instância privilegiada de criação do gosto, uma maneira de ver e compreender, revestindo-se de autoridade e servindo como elemento mediador entre artistas e público. Estes pressupostos de autoridade, entretanto, não foram construídos naturalmente, mas em um processo de luta pela produção e determinação de um olhar legítimo acerca do mundo artístico e social. Adentremos, assim, em parte de sua história.

Como explica Terry Eagleton<sup>190</sup>, a moderna crítica (inicialmente literária), vinculada ao jornalismo, nasceu apenas no século XVIII, na Inglaterra, resultante de uma luta entre a ascendente burguesia e o Estado Absolutista. Colocando em xeque o aparelho de dominação feudal e a velha estrutura política, a burguesia européia começou a produzir um espaço próprio de articulação (a *esfera pública*<sup>191</sup>, que incluía várias instituições sociais como clubes, cafés, jornais e periódicos), situado entre o Estado e a sociedade civil. Segundo o autor, os indivíduos se reuniam nestes locais para trocar e debater, transformando-se, portanto, em um corpo relativamente coeso cujas reivindicações tomavam a forma de uma poderosa força política<sup>192</sup>. Recuperemos, neste momento, este processo de ascensão da burguesia que terminou possibilitando o desenvolvimento da atividade crítica moderna.

Refletindo sobre o movimento que acarretou nas transformações vividas pela Europa ao longo do processo civilizador, Norbert Elias<sup>193</sup> argumenta que Inglaterra e França viveram ciclos muito semelhantes durante o período iluminista, e neste contexto surgiu o termo “civilização”. Diferentemente da Alemanha que, por razões culturais, políticas e históricas bastante específicas, utilizava o termo “kultur” para referir-se às suas próprias realizações, franceses e ingleses preferiam “civilização” para demonstrar “seu orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente”<sup>194</sup>. O termo “kultur” dizia respeito a uma cultura particular, exclusiva e demarcada cuja ênfase recaía sobre as diferenças, e “civilização”, por outro lado, pressupunha uma idéia de

---

<sup>190</sup> EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>191</sup> Mesmo apontando os problemas da utilização em função das dificuldades de periodização histórica e da conotação nostálgica ou idealizada que pode carregar, Terry Eagleton utiliza o conceito de “esfera pública” de Jürgen Habermas. O autor afirma estar interessado em “ampliar aspectos do conceito, de maneira flexível e oportuna, e em projetar luz sobre uma história específica”, *ibid*, p. 2.

<sup>192</sup> *Ibid*, p. 3.

<sup>193</sup> ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. Volume 1.

<sup>194</sup> *Ibid*, p. 24.



universalização, algo que seria comum a todos os seres humanos, minimizando características nacionais entre os povos. Para Elias, ambos os países preservaram determinadas particularidades que tornavam fértil o solo para a emergência de novas formas de se encarar o indivíduo, sua vida e formação. Dentre tais peculiaridades, salientamos que: (1) tanto na França quanto na Inglaterra a interlocução entre círculos burgueses e aristocráticos<sup>195</sup> fez com que desaparecem grandes diferenças relacionadas aos seus costumes, ou seja, tanto a aristocracia de corte quanto a burguesia falavam a mesma língua, compartilhavam os mesmos livros, se comportavam de maneira similar e tinham idéias e maneiras de encarar o mundo também pouco distintas; neste sentido, (2) politicamente ativa e desejosa por reformas, mesmo depois da queda do Antigo Regime e de sua estrutura política, a burguesia permaneceu estreitamente vinculada à tradição de corte, não havendo ruptura com a unidade dos costumes tradicionais<sup>196</sup>. Assim,

(...) Quando as disparidades sociais e econômicas explodiram o contexto institucional do *ancien régime*, quando a burguesia tornou-se uma nação, muito do que originariamente fora caráter social específico e distintivo da aristocracia de corte e depois também dos grupos burgueses, de corte, tornou-se, em um movimento cada vez mais amplo, e sem dúvida com alguma modificação, caráter nacional. As convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a estima pela cortesia, a importância da boa fala e da conversa, a eloquência da linguagem (...) – tudo isso (...) *gradualmente, passa de caráter social para nacional*<sup>197</sup> [grifos nossos].

Ao também examinar a vida cultural na Europa do século XVIII atentando especificamente para o caso francês, Jean-Paul Sartre<sup>198</sup> endossa que foi neste contexto de aparecimento desta nova classe política e econômica que a produção literária passou a ser caracterizada de outro modo. Se durante o Antigo Regime o escritor teve sua obra atrelada ao poder monárquico e religioso, mais tarde, com o predomínio burguês, o literato se viu diante de um dilema histórico: determinar se permaneceria ao lado das antigas forças ou se acompanharia o movimento de transformação da sociedade através de um processo que acarretaria na autonomização de sua classe. Desta maneira, para Sartre, os escritores iluministas agiram como “intelectuais orgânicos” da burguesia revolucionária na medida

---

<sup>195</sup> Mais à frente, este ponto será mais bem explicado quando retornarmos ao caso inglês enfatizando as características de sua esfera pública.

<sup>196</sup> ELIAS, Norbert. *Op. Cit.*, p. 51-64.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>198</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

em que cooperaram intensamente para a construção dos ideais de universalidade, totalidade, civilidade e do próprio sentido de humanidade que compuseram o projeto racional. Podemos sustentar, conseqüentemente, que a literatura e a crítica foram bastante úteis ao processo de emancipação das classes médias e de organização de suas demandas contra o Estado absoluto e a sociedade hierarquizada em massas camponesas. Portanto, voltando ao caso inglês, como neste país os jornais eram escritos por cientistas, escritores, políticos e intelectuais que se articulavam nos espaços públicos anteriormente citados, a discussão sobre a cultura, a filosofia e a política, antes realizada nos salões aristocráticos, passou a se dar na arena pública. Como nos informa Eagleton,

*O que está em jogo na esfera pública, segundo a imagem ideológica que ela faz de si mesma, não é o poder, mas a razão. O que a fundamenta é a verdade, e não a autoridade, e sua moeda corrente, em vez da dominação, é a racionalidade. É nessa dissociação radical entre política e conhecimento que se fundamenta todo o seu discurso; e a esfera pública começará a desintegrar-se no momento em que essa dissociação se tornar menos plausível<sup>199</sup> [grifos nossos].*

Além disso, para Peter Hohendahl,

*No século das Luzes [uma referência ao Iluminismo], o conceito de crítica não pode ser desvinculado da instituição da esfera pública. Todo julgamento é concebido com vistas a um determinado público, e a comunicação com o leitor é parte integrante do sistema. Através de sua relação com o público leitor a reflexão crítica perde seu caráter privado. A crítica abre-se ao debate, tenta convencer, convida à contradição. Torna-se parte do intercâmbio público de opiniões<sup>200</sup> [grifos nossos].*

Os trechos acima destacados ilustram de que maneira, naquele período iluminista, a crítica, ainda não-especializada, figurava como um instrumento fundamental na construção de um determinado modo de vida – moderno – cuja forma deveria estar referenciada ao processo de formação da identidade cultural inglesa. Ou seja, a crítica deveria engajar-se neste projeto, dando sua contribuição na consolidação de um sentimento não local, mas *nacional*. Este aspecto merece atenção. Segundo Kathryn Woodward, “as identidades adquirem sentido por meio da *linguagem* e dos *sistemas simbólicos* pelos quais elas são representadas” [grifos nossos] e “a representação atua simbolicamente para *classificar o mundo* e nossas relações no seu interior” [grifos nossos], o que equivale a afirmar que “a

---

<sup>199</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.* p. 11.

<sup>200</sup> Hohendahl, Peter. *Apud* EAGLETON, Terry. *Op. Cit.* p. 3-4.

identidade é marcada por meio de símbolos”<sup>201</sup>. A autora explica, ainda, que no campo das representações estão incluídos as práticas de significação e os citados sistemas simbólicos – entendidos como sistemas de representação compostos por uma série de signos que possuem significados inteligíveis a um determinado grupo – através dos quais estes significados e modos de ver são produzidos. E é por meio destes significados gerados pela representação que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos<sup>202</sup>. A questão da construção da memória através destes signos emerge de maneira central neste contexto. Maurice Halbwachs<sup>203</sup> destaca que a memória coletiva, como resto, como evocação de vestígios do passado, acaba constituindo-se também como uma forma de saber. Um saber acumulado, histórico capaz de produzir mitos coletivos, atualizá-los, nortear as lembranças, identidades e memórias individuais. Assim, através dela os grupos humanos se instituem como tal e preservam um passado fundado e tomado como comum.

Neste sentido, os periódicos “Tatler” e “Spectator”<sup>204</sup> – lançados à época pelos ensaístas ingleses Richard Steele<sup>205</sup> e Joseph Addison –, considerados o marco histórico do nascimento da crítica e do jornalismo cultural na Inglaterra<sup>206</sup>, são vistos como fomentadores de uma memória, como “*projetos de uma política cultural burguesa cuja linguagem abrangente e sutilmente homogeneizadora [era] capaz de abarcar a arte, a ética, a religião, a filosofia e a vida cotidiana*”<sup>207</sup> [grifos nossos], pois ambos conseguiam agrupar nas mesmas páginas tanto os interesses da nova classe dirigente quanto os valores da velha aristocracia que, como expusemos, não eram tão díspares assim. Observando especificamente o “Spectator”, fundado em 1711, Eagleton sublinha que a revista vendia em média três mil exemplares em uma população de aproximadamente cinco milhões de habitantes. O público comprador de livros girava em torno de algumas dezenas de milhares, havendo um número considerável de ingleses analfabetos. Todavia, como o autor salienta,

---

<sup>201</sup> WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 8-9.

<sup>202</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>203</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

<sup>204</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, p. 4-20.

<sup>205</sup> Richard Steele lançaria, ainda, entre 1711 e 1713, o jornal “The Guardian”.

<sup>206</sup> É importante sublinhar que, a partir da bibliografia pesquisada, estamos tomando principalmente o caso inglês como referência. Este serve como ilustração para movimentos que, como mostramos ao fazer menção ao momento francês através de Sartre e Elias, não são totalmente iguais, mas semelhantes a outros processos contemporâneos a ele.

<sup>207</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, p. 12.

em um ambiente de contínua circulação de idéias e de um discurso polido, civilizado e baseado em temas racionais, o que estava em jogo era a construção de uma memória cultural e a afirmação, em termos de significação, do sentido e da sensação de pertencimento de um novo grupo dominante: a burguesia. Notadamente, os periódicos já assumiam, naquele momento em que o crítico não se configurava ainda como um *especialista*, a posição de autoridade ao exercer uma função pedagógica, formadora do gosto, propagadora dos hábitos e estilos de vida burgueses – e, obviamente, ingleses –, originando categorias de percepção e apreciação acerca do mundo social. Podemos dizer, desta maneira, que estes signos produzidos pelos periódicos no campo das representações estabeleciam identidades individuais e coletivas fornecendo respostas a questões basilares naquele século: quem é o inglês? O que significa ser um indivíduo inglês? Estes discursos e sistemas de representações contribuía no estabelecimento de lugares a partir dos quais os sujeitos, naquela Inglaterra iluminista, podiam se posicionar e através dos quais podiam se expressar. A afirmação do autor ratifica este ponto de vista:

[Ambos tinham] a consciência *de estar educando um público socialmente heterogêneo, levando-o a assimilar formas de razão, gosto e moralidade universais*, embora os juízos de valor que [emitiam] não [devessem] ser absurdamente autoritários, como se fossem imposições de uma casta tecnocrática. Pelo contrário, [deviam] *pautar-se exatamente pelo consenso público que [procuravam] fomentar*. (...) A avaliação crítica válida não [era] fruto da dissociação espiritual, mas de *uma cumplicidade dinâmica com a vida cotidiana*<sup>208</sup> [grifos nossos].

Deste modo, a crítica nasceu e se consolidou levando em consideração os julgamentos de valor através de uma concepção de cultura tomada como *conhecimento adquirido*, se definindo e ajudando a definir os modos de ver e pertencer dos indivíduos. Os periódicos debatiam – em textos imensos –, entre seus temas, festivais de música e teatro, livros e política, utilizando uma linguagem “espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível, apostando num fraseado charmoso e irônico”<sup>209</sup>, marcada pelas idéias de ‘formação’. A importância de “Tatler” e “Spectator” neste movimento de inculcação racional de idéias, valores, códigos, e modos de vida fundamentados na idéia de modernidade seria evidenciada pela máxima de Samuel Johnson<sup>210</sup>, um dos mais influentes

---

<sup>208</sup> *Ibid*, p. 16-17.

<sup>209</sup> PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 12.

<sup>210</sup> Samuel Johnson (1709-1784), ou Dr. Johnson, como era chamado, escrevia na revista “The Rambler” e, segundo Daniel Piza, “foi o primeiro grande crítico cultural: suas resenhas da prosa e poesia de seus

críticos da época: “*Quem quiser atingir um estilo inglês deve dedicar seus dias e suas noites a ler esses volumes*”<sup>211</sup> [grifos nossos]. E o incentivo à escuta da ‘boa música’, ao que se considerava “bom gosto”, ao espírito crítico, à valorização do culto da razão e predominância da ciência, às ‘boas maneiras’ e à leitura dos “bons escritores” – daí o papel primordial desempenhado pelos literatos na difusão da ideologia emergente – compunha políticas de Estado que tinham como objetivo a formação da identidade cultural inglesa. Assim como Kathryn Woodward, Pierre Bourdieu<sup>212</sup> também realiza uma investigação acerca dos pressupostos que terminam norteando as ações humanas e suas formas de pertencimento. Segundo o autor, estas representações do mundo social, ou seja, a imagem que o indivíduo – ou o grupo – possui de si mesmo e aquela que tem dos outros, são traduzidas e refletidas através dos estilos e modos de vida. As diversas classes sociais demonstram, por meio de práticas próprias de consumo, costumes e comportamentos, as representações que elas possuem do mundo social. Entretanto, é necessário destacarmos que nem sempre estes modos de ver o mundo são organizados conscientemente<sup>213</sup>. A identidade social, portanto, percebida através daquilo que cada grupo apresenta de si mesmo e que se remete à incorporação mental de esquemas de percepção, tende a ser construída não apenas pelas condições objetivas que determinam as categorias sociais, mas, ainda, como pondera Bourdieu, através de símbolos, do que pode ser distinguido por si ou pelos demais – daí a relevância dos sistemas de significação. Relacionando esta assertiva do autor ao nosso objeto, esta constitui a explicação tácita para a luta constante travada por *todos* os indivíduos – e não apenas pela crítica – em torno das classificações e categorias

---

contemporâneos, seus ensaios sobre Shakespeare, seus estudos sobre a língua inglesa, suas reflexões sobre todos os assuntos (...), fizeram dele o homem de letras mais lido e temido de seu tempo”, *ibid*, p. 13. Johnson foi contemporâneo de Denis Diderot (1713-1784), célebre nome do Iluminismo, editor-chefe da “Enciclopédia” e um dos principais críticos de arte franceses. “Cobrindo os salões e as exposições anuais para os periódicos nos anos 1760, Diderot abriu caminho para o reconhecimento de artistas como Delacroix (...)”, *ibid*, p. 15. Ainda em finais do século XVIII, mais precisamente no final da década de 1790, as primeiras crônicas de concerto foram publicadas na Inglaterra, no diário “The Times”, o primeiro jornal a manter regularmente um crítico de música. Edward Holmes e George Hogarth foram críticos importantes que emergiram naquele contexto. In: GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica*. A ópera e o teatro nos folhetins da corte. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/Ediouro, 2004, p. 42.

<sup>211</sup> In: PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. *Op. Cit*, p. 12.

<sup>212</sup> BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.

<sup>213</sup> CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história*. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002, 139-182, p. 152.

valorativas em todas as esferas da vida social e, especialmente, no meio cultural que envolve a música<sup>214</sup>.

Assim, ao recuperar a questão da crítica pensando seu papel histórico, seu projeto, suas contradições naquele período e já antecipando uma das bases de seus dilemas posteriores, Terry Eagleton pontua:

(...) Enquanto seu apelo aos padrões da razão universal significa uma resistência ao absolutismo, *o gesto crítico em si é tipicamente conservador e corretivo, revendo e ajustando fenômenos específicos a seu implacável modelo de discurso*. A crítica é um mecanismo reformativo, punindo os desvios e reprimindo a transgressão; contudo, *essa tecnologia jurídica é aplicada em nome de certa emancipação histórica*<sup>215</sup> [grifos nossos].

Portanto, este era o estatuto da crítica naquele contexto. E alguns aspectos históricos foram indispensáveis à composição da *esfera pública* inglesa: (1) como expusemos, a crença na razão iluminista, civilizadora e nos ideais universalistas e cosmopolitas fazia com que o homem fosse encarado como *projeto*. O sujeito iluminista estava fundado em uma concepção de pessoa humana plenamente unificada, centrada, dotada de capacidades racionais, de consciência e de ação, cujo “centro” consistiria em um núcleo imutável e interior. Neste modelo, o centro, desenvolvido e cultivado, permaneceria sendo essencialmente o mesmo ao longo de sua existência, o que demonstra que a noção de sujeito e de identidade era bastante individualizada. Esta concepção acarretou na sugestão da existência de níveis de cultura ou instrução, o que abordaremos mais adiante; (2) além desta concepção projetiva do indivíduo, o desenvolvimento da imprensa e das máquinas, decorrente da Revolução Industrial, constituía um indicativo do progresso e da modernidade; (3) o processo de urbanização e formação das grandes urbes pelo qual passaram países como a Inglaterra e a França na Europa – não por acaso a “Spectator”

---

<sup>214</sup> Nos parece profundamente louvável a busca de Bourdieu por ultrapassar uma dicotomia entre duas formas de apreensão e compreensão do mundo social que freqüentemente permeia muitas análises: a primeira pensa o mundo a partir de critérios objetivos, isto é, focalizando somente o aspecto econômico, entendendo as relações sociais como fruto exclusivo das relações de produção etc, e a outra, bastante em voga, encara este mundo apenas como um produto de formações discursivas, sob o ponto de vista das representações, em que não há qualquer realidade social externa aos discursos. Acreditamos que ao se aproximar da teoria marxista, mas, ao mesmo tempo, intentar captar o significado das práticas que envolvem a vida social – o que o aproxima também de Max Weber –, a proposta do autor pretende exatamente articular-se a uma perspectiva *dialética* entre as condições objetivas que verdadeiramente constituem importantes determinantes sobre o lugar a partir do qual o indivíduo pode refletir, valorar, falar, classificar – atos estes que estão localizados e atrelados no mundo das representações, mas que exprimem a posição *material* que ele ocupa nesta sociedade –, e a crença na mutabilidade, no dinamismo e nos deslocamentos destes significados também em jogo no processo.

aludia constantemente às dificuldades de adaptação do homem do campo à vida na moderna Londres tendo sua temporalidade e sensorialidade resignificadas pela velocidade dos movimentos na cidade. Ademais isso, (4) a necessidade de conformação de uma *identidade* e de *valores comuns* em torno da idéia de *nação* aliada ao fato de que a aristocracia partilhava interesses econômicos com a classe mercantil emergente colaboraram marcadamente para sua construção. Além disso, como afirmamos em outro momento, o interesse de ambas por assuntos relacionados ao *gosto cultural*, ao *refinamento* e a questões culturais, econômicas e políticas acabaram motivando o processo. Estes pontos cooperaram para a atribuição de um traço distintivo e característico da esfera pública inglesa, ou seja, sua *natureza consensual*. Terry Eagleton é conclusivo sobre este aspecto: “o que vai ajudar a unificar o bloco dominante inglês é a cultura, e o crítico é o principal portador dessa tarefa histórica”<sup>216</sup> [grifos nossos]. Isto porque ele desempenha, nesta fase, a função de *estrategista cultural*, moldador de um sentimento de pertencimento e nacionalidade, e não de um profundo conhecedor de determinado tema cultural como, por exemplo, a literatura ou a música. O dever do crítico aqui é opor-se à *especialização*.

Sobre a nação – e seus signos de identificação –, Benedict Anderson<sup>217</sup> a entende como uma “*comunidade imaginada*” com suas instituições culturais, representações, símbolos, seu modo de construir sentidos e identidades em relação ao “outro”, ao seu externo. Esta expressão é utilizada para nortear o argumento de que a identidade nacional é *relacional* e está sujeita à idéia que temos dela para fazer sentido. Para existir, ela depende de algo exterior, que não constitui parte dela, mas que fornece as condições necessárias para sua existência, o que torna evidente que “a identidade é, assim, marcada pela diferença”<sup>218</sup>. A diferença entre as identidades nacionais se fundamenta, portanto, nas diversas formas através das quais estas são imaginadas. Por isto é tão imprescindível o compartilhamento de um sentimento comum de nacionalidade. É importante ressaltar, entretanto, que, para Anderson, sua imaginação e constituição histórica se tornaram possíveis no momento em que três conceitos culturais deixaram de ter influência sobre os sujeitos, quais sejam,

---

<sup>215</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>216</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>217</sup> ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>218</sup> WOODWARD, Kathryn. *Op. Cit*, p. 9.

A idéia de que uma determinada língua escrita oferecia acesso privilegiado à verdade ontológica; a crença de que a sociedade era organizada de maneira natural em torno de e sob centros elevados – monarcas, pessoas distintas das demais, com poder advindo de disposição cosmológica-divina; e a concepção de temporalidade, em que cosmologia e história não se distinguiam, sendo essencialmente idênticas às origens do mundo e dos homens<sup>219</sup>.

Nesta época considerada pré-moderna ou em sociedades tradicionais, a lealdade e as formas de pertencimento e identificação das pessoas eram estabelecidas com a tribo, o povoado, a religião e a região, mas foram sendo transferidas, gradativamente, nas sociedades ocidentais, para a nação. E outros instrumentos de organização social nasceram: um modo de produção capitalista com suas relações produtivas; uma nova forma de governo, separando o poder terreno do divino; o desenvolvimento de tecnologias que acarretaram em transformações no sistema de comunicações, dentre os quais o advento da imprensa; e uma noção de tempo homogêneo medido por relógio e calendário. Desta maneira, não podemos deixar de considerar a importância dos símbolos nos campos de representação na formação e transformação das identidades nacionais<sup>220</sup>.

Entretanto, segundo Eagleton, ainda ao longo do século XVIII, outras mudanças ocorreram na vida cultural inglesa, inaugurando uma nova fase da modernidade. A acelerada expansão das forças de produção literária desarticulou e desordenou as relações sociais de criação no interior das quais projetos semelhantes a “Tatler” e “Spectator” se tornaram possíveis. Alguns fatores são apontados como basilares para este deslocamento, dentre eles, a queda do patrocínio literário concomitante ao aumento do poder dos livreiros ocorrido em 1730; os avanços tecnológicos que alteraram o ritmo da impressão e das publicações; e, ainda, o aumento das riquezas, o crescimento demográfico, a alfabetização em massa e o desenvolvimento de uma classe média bastante interessada por literatura. Tais episódios acarretaram a multiplicação do público leitor e a conseqüente formação e manutenção de uma casta de *escritores profissionais*. Entre 1750 e 1760 a profissão de escritor tornou-se, deste modo, estável havendo uma ampliação sem precedentes da produção literária e científica, o que ocasionou o surgimento de uma série de periódicos literários. É necessário salientarmos, todavia, que este processo não se deu de maneira repentina. Como Eagleton observa, os “escritores de aluguel” eram praticamente

---

<sup>219</sup> In: NERCOLINI, Marildo. *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 106-107.



contemporâneos a “Tatler” e “Spectator” e não exatamente seus sucessores. Acreditamos, portanto, que a existência dos “escritores de aluguel” e dos periódicos revelam duas faces de um mesmo processo histórico que se deu a partir de rearranjos, avanços e retrocessos. O autor nos alerta:

O nome Grub Street [alusão a um dos periódicos literários surgido à época] deve nos precaver contra qualquer leitura exageradamente depreciativa da produção literária do século XVIII, *como se à idade de ouro da esfera pública se tenha seguido uma catastrófica queda no comércio; os escritores de aluguel de Grub Street são contemporâneos de Addison e Steele* [uma referência a Joseph Addison e Richard Steele, criadores de *Spectator* e *Tatler*], *e não seus herdeiros*. Mesmo assim é possível acompanhar uma *intensiva penetração do capital na produção literária*, à medida que o século se desenvolve (...) <sup>221</sup> [grifos nossos].

Para o autor, não podemos, ainda, pensar a crítica como uma “tecnologia independente” <sup>222</sup> nesta etapa, embora já seja aceitável inferir a ruptura entre a produção literária intelectual e social que terminaria redundando em uma atividade crítica *especializada*. Do mesmo modo, também já era possível constatar que gradualmente o discurso interpessoal dos literatos dos cafés começou a ceder espaço ao do crítico profissional, especializado, envolvido em um *processo crescente de industrialização* “cuja tarefa nada invejável [era] fazer uma *apreciação* de todos os novos livros” <sup>223</sup> [grifos nossos]. Notamos, de forma bastante embrionária, o movimento histórico que ocasionaria uma série de

Incertezas e (...) frustrações [decorrentes] da *condição de autor dentro de uma modalidade de produção literária regida pelo produto*. *Privado de segurança material, o crítico de aluguel compensa essa ignomínia, e dela se vinga, através da autoridade sentenciosa de seu estilo bombasticamente individualista*. (...) O sábio ainda não foi levado a renunciar inteiramente à realidade social, mas, em função de sua sociabilidade pessoal, já se percebem (...) *os sinistros sintomas de uma crescente dissociação entre a modalidade literária e intelectual e a modalidade material de produção na qual ele se insere* <sup>224</sup> [grifos nossos].

Para Terry Eagleton, a verdadeira crise se iniciou, contudo, no momento da desintegração da esfera pública clássica. Entre os pontos considerados decisivos para tal dismantelamento, dois são, para ele, extremamente relevantes para o caminho que tomou a

---

<sup>221</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>222</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>223</sup> *Ibid*, p. 25.

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 24.

história da crítica cultural na Inglaterra. O primeiro é de ordem econômica: com o desenvolvimento da sociedade capitalista e o aperfeiçoamento dos mecanismos de produção das forças do mercado, o “gosto” e o “refinamento” tornaram-se frutos não mais daquilo que o autor mencionava constituir o diálogo civilizado e o debate racional. As manifestações e os artefatos culturais passaram a ser criticados a partir de fora – de domínios exteriores à esfera pública – e através da utilização de outros critérios valorativos, baseando-se em leis que regem a produção de bens da sociedade civil. O autor é enfático ao sustentar que

O espaço delimitado da esfera pública é agressivamente invadido por interesses comerciais e econômicos *claramente “privados”, fraturando seu sólido consensualismo. A passagem do patrocínio literário para as leis de mercado assinala uma mudança nas condições sob as quais um escritor podia perfeitamente bem ver seu trabalho como o produto de relações colaboracionais com aqueles que lhe eram iguais em espírito, e que agora passam para uma situação em que o “público” surge como uma força anônima e implacável, muito mais co-sujeito do que objeto da arte do escritor*<sup>225</sup> [grifos nossos].

O segundo fator determinante para o declínio da esfera pública é de ordem política.

O autor explica:

*Como todas as formações ideológicas, a esfera pública burguesa prospera numa necessária cegueira de seus próprios limites. Seu espaço é potencialmente infinito, capaz de incorporar a totalidade do “polido”; nenhum interesse significativo se encontra fora de seu alcance, uma vez que os próprios critérios do que se deva contar como interesse significativo inscrevem-se no âmbito de sua posse monopolista. A nação – a sociedade como um todo – é efetivamente idêntica à classe dominante, e somente os que detêm o direito de falar com racionalidade, ou seja, apenas os homens que têm propriedades, são, efetivamente, membros da sociedade*<sup>226</sup> [grifos nossos].

Portanto, a irrupção, no interior da esfera pública, de uma série de interesses políticos, sociais e econômicos díspares e em discordância com as mencionadas normas racionais “universais”, contribuiu fortemente para a formação de uma “contra-esfera pública”. Para Eagleton, a “cegueira” ou a incapacidade da classe dominante de *negociar e incorporar* estas novas demandas constituiu um dos fatores que terminaram estimulando a emergência na Inglaterra de fins do século XVIII e início dos XIX – com todos os marcantes conflitos de classe descritos, segundo o autor, na obra de Edward P.

---

<sup>225</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>226</sup> *Ibid*, p. 27.

Thompson<sup>227</sup> – desta “contra-esfera pública”. A partir deste contra-movimento, pôde-se notar o fortalecimento de “toda uma rede oposicionista de jornais, clubes, panfletos, polêmicas e instituições [que tomava] de assalto o senso dominante, ameaçando fragmentá-lo a partir de dentro”<sup>228</sup>. Desta maneira, uma característica importante marcou os primeiros periódicos do século XIX: o antagonismo. Isto porque, sob pressão da ascendente luta de classes, o habitual consenso deixou de constituir a base da produção do jornalismo burguês, o que fez com que a esfera pública burguesa se dissipasse. Além das evidentes mudanças que se davam no campo econômico atingindo a produção dos periódicos, das desigualdades sociais e da intensa luta de classes, Eagleton assinala que o esvaziamento e posterior profissionalização não apenas da crítica, como também da arte e da literatura, ocorreram depois de uma fase de intensa politização. Pretendendo exprimir as vozes das classes as quais representava através da subordinação rigorosa à política do jornal, a crítica se tornou explicitamente política naquele período e os veículos passaram a selecionar, para suas resenhas, apenas as obras que lhes permitissem acrescentar, mesmo que sutilmente, longos e consistentes comentários ideológicos<sup>229</sup>. E as críticas literárias, fortalecidas pela autoridade do anonimato, se subordinavam à política endossada pelo referido jornal. No entanto, estas não eram escritas ainda por “especialistas” em literatura, pois, de acordo com o autor, advogados, economistas e analistas políticos eram aqueles que mais se dedicavam aos temas literários<sup>230</sup>.

Neste contexto, o surgimento do “homem de letras” no século XIX representou a tentativa de resgate da crítica e da literatura da luta política que passou a caracterizar aquele período e que, segundo imaginavam, impedia sua autonomização. Esta categoria reunia, segundo Terry Eagleton, “não sem constrangimento, o sábio e o crítico de aluguel”<sup>231</sup>, ou seja, o homem de letras, descrito como um portador e difusor de um conhecimento vasto e genérico ainda não totalmente especializado, era aquele que agrupava *em si* a contradição inerente ao próprio sistema. Era aquele que, além disso, precisava ser “a fonte de uma autoridade semelhante à do sábio e um hábil popularizador, membro de uma classe letrada

---

<sup>227</sup> Eagleton cita THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. 3 Volumes. *Ibid*, p. 28.

<sup>228</sup> *Ibid*.

<sup>229</sup> *Ibid*, p. 30.

<sup>230</sup> *Ibid*.

<sup>231</sup> *Ibid*, p. 37.

dotada de espírito, mas, também, um razoável vendedor das coisas do intelecto”<sup>232</sup>. Ainda naquele período, o aumento do número de leitores e, por conseguinte, do mercado jornalístico, fez com que surgissem mais oportunidades para se escrever profissionalmente<sup>233</sup>. Sem dúvida, este fato elucida a importância da imprensa para a afirmação do escritor profissional. Inserido neste quadro, alerta o autor, “(...) o homem de letras é um escritor de aluguel, mas também é uma figura cuja autoridade ideológica o aproxima do sábio, e, no período vitoriano, é comum perceber *a inquietante coexistência desses dois aspectos, num mesmo indivíduo*”<sup>234</sup> [grifos nossos]. Sob este aspecto, as análises de Pierre Bourdieu podem ser novamente úteis para pensarmos de que modo estas contradições se intersectavam no indivíduo. Como colocamos, o autor afirma que os indivíduos, através de suas ações e estilos de vida, retraduzem simbolicamente as diferenças materiais inscrevendo e reproduzindo *em seus corpos* as marcas de suas condições de existência. Neste sentido, Bourdieu recupera a noção de “habitus” para defini-lo como um

Sistema de *disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes*, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente ‘regulamentadas’ e ‘reguladas’ sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim<sup>235</sup> [grifos nossos].

---

<sup>232</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>233</sup> Entre os críticos ingleses deste período, citamos Matthew Arnold (1822-1888), William Morris (1834-1896) – um dos principais fundadores do movimento socialista na Inglaterra e do *Arts & Crafts*, movimento que defendia, entre outras idéias, a dissolução da distinção entre artesãos e artistas e o artesanato como alternativa à produção em massa – e John Ruskin (1819-1900), uma das maiores influências, segundo Daniel Piza, do escritor francês Marcel Proust (1871-1922), que também foi crítico militante nas páginas do “Le Figaro”. Além disso, o também francês Sainte-Beuve (1804-1869) foi outro nome marcante da crítica européia, tendo estabelecido um padrão para o jornalismo cultural nos jornais “Le Globe” e “Le Constitutionnel”. Neste último, o crítico assinava uma coluna semanal chamada “Causeries du Lundi” (“Bate-papo da segunda-feira”) que, para Piza, é a precursora dos rodapés nos cadernos literários. Não poderíamos deixar de citar, também na França, Charles Baudelaire (1821-1867) que, diferentemente de Sainte-Beuve que construiu sua reputação apenas através da atividade crítica, foi poeta e escreveu resenhas sobre pintura a partir dos anos 1840. In: PIZA, Daniel. *Op Cit*, p. 14-15. Para Luís Antônio Giron, o primeiro crítico francês propriamente musical foi Castil-Blaze, no “Journal des Débats”. Ainda nesta publicação, apareceram os primeiros folhetins críticos, que ganharam força com os jornais “Le Siècle” e “La Presse” em 1836. In: GIRON, Luís Antônio. *Op. Cit*, p. 42.

<sup>234</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit*, p. 38.

<sup>235</sup> BOURDIEU, Pierre. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu: sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994, p. 15.

Dentre algumas características do *habitus*<sup>236</sup>, podemos mencionar que: (1) não se trata de uma aptidão natural, mas sim *social* e variável através do tempo, do lugar e, ainda, das distribuições dos postos de poder; (2) como fruto de uma estrutura social elevada à consciência, *o habitus se transfere para vários outros domínios da prática social*, podendo ser verificável a coerência existente entre as diversas formas de consumo entre indivíduos pertencentes ao mesmo grupo ou classe social, fundamentando os diversos estilos de vida; (3) o *habitus* é durável, mas não eterno ou imutável, pois as disposições, socialmente construídas, podem ser desmanteladas pela exposição a novas forças externas. Articulando tais premissas teóricas com nosso objeto, consideramos que o “homem de letras” do século XIX não apenas carregava em si mesmo todas as contradições decorrentes das estruturas sociais que apontamos, como o seu “*habitus*”, percebido como “estrutura estruturada” (disposição interiorizada) predisposta a funcionar como “estrutura estruturante” (motivadora de práticas e representações), constituía, a partir de uma relação dialética, o produto da interação social, elemento classificador e organizador desta interação, que orientava a maneira através da qual ele pensava, realizava seus julgamentos de valor e agia no mundo. O trecho abaixo sintetiza o paradoxo que vivia o “homem de letras” naquele período. Segundo Eagleton,

*O dilema do crítico (...) é saber se deve emitir seus juízos em nome do grande público ou de uma minoria (...). Para os vitorianos, a atmosfera intelectual se caracteriza por uma profunda confusão e insegurança ideológica, e, em tal situação, o homem de letras não pode ser um parceiro exatamente igual no diálogo travado com seu público. Sua função é instruir, consolidar e confrontar – proporcionar a um público leitor perturbado e ideologicamente desorientado resumos de popularização do pensamento contemporâneo (...). Ele [devia] reinventar ativamente uma esfera pública fragmentada pela luta de classes, pela ruptura interna da ideologia burguesa, pelo crescimento de um público leitor confuso e amorfo, ávido por informação e incentivo, pela contínua subversão da opinião “polida” por parte do mercado comercial, e pela explosão e fragmentação aparentemente incontroláveis dos conhecimentos provocados pelo aceleramento da divisão do trabalho intelectual<sup>237</sup> [grifos nossos].*

---

<sup>236</sup> Para um aprofundamento acerca da definição de “*habitus*”, ver WACQUANT, Loic. “Esclarecer o *habitus*”.

Disponível em:

[http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant\\_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf](http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf).

<sup>237</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, p. 40-41.

Jean-Paul Sartre afirma que o mesmo movimento descrito por Eagleton, na Inglaterra, se deu na França por volta de 1850<sup>238</sup>. Alguns literatos terminaram rompendo com a burguesia, recusando-se a continuar servindo aos seus pressupostos e se posicionando de modo independente em relação a toda espécie de ideologia<sup>239</sup>. Isto significa que, para desempenharem de maneira eficaz suas funções ideológicas, era necessário que a crítica e a literatura se desprendessem da instrumentalidade política atingindo um isolamento quase *transcendental*. Como afirma Eagleton, era imprescindível

*Transformar esse isolamento numa vantagem ideológica, criando uma virtude moral a partir da necessidade histórica. Se ele não pode mais validar seus juízos críticos por sólidos padrões públicos, sempre poderá interpretar o conseqüente mistério de tais juízos como inspiração divina*<sup>240</sup> [grifos nossos].

Conseqüentemente, se por um lado parcela expressiva dos escritores deixou de ter seu discurso pautado por tais ideologias que ditavam sua produção artística, por outro, seu processo de autonomização relativa acabou ocorrendo às custas de um *afastamento* das demais esferas da vida social. Se num primeiro momento a crítica e a literatura convidavam à contradição, estimulavam o debate de idéias e tinham uma vocação eminentemente pública, nesta fase o artista e o crítico passaram a ser vistos como entidades distantes, sacralizadas, afastadas tanto do *público burguês* quanto da *população em geral*. De acordo com Eagleton,

A posição do crítico é agora transcendental, *seus pronunciamentos são dogmáticos e se autovalidam, sua postura diante da vida social é distante e insensível*. Fragmentada nas rochas da luta de classes, a crítica divide-se entre (...) *a subserviência política e a profecia ilusória*. Era como se a única alternativa viável para um “interesse” ostensivo fosse um *desinteresse fictício*<sup>241</sup> [grifos nossos].

---

<sup>238</sup> As análises sartreanas são fundamentais porque deixam clara a função que a burguesia também exerceu no Estado francês. Como apontado em outro momento, diversos episódios históricos comprovam as semelhanças que envolveram o processo de tomada do poder tanto na França quanto na Inglaterra. Assim, não se trata especificamente de refletir apenas sobre os aspectos do caso inglês, mas também processos similares, embora não idênticos, que ocorreram no continente nos séc. XVIII e XIX, especialmente em contextos urbanos em expansão – como Londres e Paris –, nos quais a burguesia e o racionalismo desempenham papéis basilares.

<sup>239</sup> Porém, esta característica independente em relação às outras esferas não significa que a literatura e a crítica tenham se absterido de carregar suas ideologias. SARTRE, Jean-Paul. *Op. Cit.*, p. 164.

<sup>240</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 33.

Ainda segundo o ensaísta inglês, este novo quadro já caracterizava uma fase em que o jornalismo desprezava o gosto popular e o mercado da literatura de massa<sup>242</sup>. Dava-se, aqui, o início do processo de consolidação de um “jornalismo superior” que, envolvido em uma luta contra o amadorismo para se profissionalizar e se autonomizar, se baseava na autoridade cultural e reivindicava um direito ‘autorizado’ para emitir valores. Para tanto, instituíam a crítica como um discurso pleno de rigor analítico distanciando tanto do leitor quanto do intelectual engajado. Como constata Eagleton,

O crítico agora se encontra tanto dentro quanto fora da arena pública, atuando atentamente em seu interior só para *controlar* e *formar* [grifos nossos] a opinião a partir de um ponto de observação *superior* e *externo*. É uma postura que ameaça inverter as prioridades (...) evidentes no *Tatler* e no *Spectator* (...) <sup>243</sup> [grifos do autor].

Comentando esta nova atitude da crítica e dos escritores, Renato Ortiz reflete sobre a contradição instaurada destacando a postura de Gustave Flaubert no processo:

(...) Desde que a burguesia toma o poder político, se consolidando como classe dominante, ela demanda do escritor não mais uma obra literária, mas um serviço ideológico. *Espremido entre o processo de mercantilização que o cerca, a literatura de folhetim, e escrever para legitimar a ordem burguesa, Flaubert busca a saída na “arte pela arte”, ou seja, no campo específico da literatura. Os intelectuais se vêem, assim, cortados da classe da qual até então eles eram os porta-vozes, e buscam na prática literária um outro caminho. A autonomia da literatura só pode, portanto, se concretizar através da recusa em se escrever para um público burguês e uma platéia de massa. É necessário publicar para não ser lido* (...) <sup>244</sup> [grifos nossos].

A referência feita por Ortiz ao lema ‘*arte pela arte*’ merece atenção por tornar ainda mais complexo o dilema no qual a crítica e a arte se inseriram no século XIX. Como menciona Andreas Huyssen<sup>245</sup>, os movimentos artísticos originados na virada do século XIX – como a *art nouveau* e o esteticismo –, e no período pós 2ª Grande Guerra – o expressionismo abstrato –, que propunham exatamente *a arte pela arte*, produziram uma

---

<sup>242</sup> Eagleton faz alusão ao surgimento do periódico “Saturday Review” onde, segundo ele, a crítica fazia grande esforço para distanciar-se do grande público. Assim o autor descreve o periódico: “Dirigido pelo editor Beresford Hope (...), o *Saturday* era um órgão da elite cultural de Oxford, e via com desprezo e arrogância autores populares como [Charles] Dickens”, *ibid*, p. 51. Um importante crítico que se destacava nas páginas do “Saturday Review” nesta segunda metade do século XIX era o irlandês George Bernard Shaw (1856-1950). Dramaturgo, escritor e crítico literário, teatral e musical, Shaw atacava freqüentemente aquilo que considerava a pobreza artística da produção teatral vitoriana.

<sup>243</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>244</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Op. Cit, p. 20.

<sup>245</sup> HUYSEN, Andreas. “Introdução”. In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

espécie de “ruptura irreconciliável” entre arte e vida cotidiana<sup>246</sup>. O modernismo europeu se constituiu por meio de uma *consciente estratégia de exclusão* que pretendia evitar qualquer contato da chamada arte pura e autônoma com a protuberante cultura de massas, a cultura do cotidiano e com questões sociais, econômicas e políticas. Esta formulação da teoria da arte voltada unicamente para si mesma refletia um paradoxo: a dissociação entre a arte como simples mercadoria para ser consumida e arte como pura significação. Foi dentro deste contexto que autores como Theodor Adorno, figura mais representativa do “Grande Divisor” - o tipo de discurso que legitimava a distinção entre “alta arte” e “cultura de massas” -, depreciaram a produção em série e valorizaram as manifestações artísticas burguesas que, ao romperem com o Antigo Regime, possibilitaram a emergência de uma cultura que, segundo tal concepção, almejava libertar o espírito voltando-se para o humanismo. Este aspecto merece atenção. Obviamente, em diversos momentos, esta postura da crítica e dos artistas estava sendo guiada pelo elitismo e pela ojeriza a qualquer contato com elementos que não estivessem de acordo com seus parâmetros valorativos. No entanto, acreditamos que este discurso, apesar de bastante problemático, possui certa validade e necessitaria ser amplamente debatido, pois questiona os limites dos processos de industrialização na cultura. Isto porque, embora haja entre os defensores do pólo de produção em massa uma categórica e astuta recusa em se discutir valoração, o lucro e a aceitação (recepção) dos artefatos culturais terminam constituindo o principal critério de valor na seleção dos bens a serem comercializados. Assim, ainda sobre os dilemas destes movimentos artísticos modernistas de vanguarda, Zygmunt Bauman salienta que,

*O paradoxo da vanguarda, (...), é que ela tomou como sucesso o signo do fracasso, enquanto a derrota significasse, para isso, uma confirmação de que estava certa. A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado – mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente. A justeza de suas próprias razões, e o caráter progressista dos passos que estava dando, a vanguarda media pela profundidade do seu isolamento e pelo poder de resistência de todos os que planejava converter. Quanto mais era vituperada e atacada, mais se assegurava de que a causa estava certa. Aguilhoada pelo horror da aprovação popular, a vanguarda febrilmente sempre encontrava mais difíceis (por isso, possivelmente menos digeríveis) formas artísticas. O que não devia ser senão um meio para um fim e uma condição temporária era, desse modo,*

---

<sup>246</sup> Há uma literatura vasta sobre os movimentos artísticos da modernidade no período destacado. Dentre as obras, citamos ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995; ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 e FERRY, Luc. *Homo aestheticus – a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.



imperceptivelmente transformado no objeto último e num estado de permanência<sup>247</sup> [grifos nossos].

É importante sublinhar que, para Pierre Bourdieu<sup>248</sup>, este processo de autonomização do campo artístico ocorreu a partir de modos e momentos históricos distintos, variando de acordo com as especificidades culturais e artísticas de cada nação. Entretanto, nas sociedades europeias, estes acontecimentos foram similares e tal história esteve relacionada às transformações no sistema de produção de bens simbólicos e na própria estrutura destes bens. Acelerando-se de maneira significativa com a Revolução Industrial<sup>249</sup>, o desenvolvimento do sistema de produção destes bens se deu paralelamente a um processo de diferenciação, de distinção cultural<sup>250</sup>, cujo princípio residia na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores dedicavam seus produtos e cujas condições de existência estavam atreladas à própria natureza dos bens. Este campo de produção era dividido em duas vertentes<sup>251</sup>: *o campo de produção erudita*, cujos artefatos culturais eram destinados a um “público de produtores”, podendo ser caracterizado por original, ele próprio, normas internas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos – baseados na dialética da distinção cultural –, obedecendo às leis da concorrência pelo reconhecimento cultural concedido pelos pares; e *o campo da indústria cultural*, que destinava os bens aos não-produtores, ou seja, à população de modo geral também qualificada como público “médio”<sup>252</sup>. Este campo, segundo Bourdieu, diferentemente daquele de produção erudita, estaria mais submisso às demandas externas, subordinando-se aos imperativos da concorrência pela conquista de mercado.

Partindo de uma perspectiva semelhante àquela desenvolvida por Terry Eagleton, mas, ao mesmo tempo, concentrando seus esforços no estudo do campo da arte em seu conjunto, e lançando novos elementos para a análise, Bourdieu ressalta que foi o estabelecimento da obra de arte como mercadoria e o surgimento desta categoria de produtores de bens simbólicos voltados para o mercado, que forneceram as condições favoráveis para que emergisse uma *teoria pura da arte*, o que contribuiu para que ela se

---

<sup>247</sup> BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 125.

<sup>248</sup> BOURDIEU, Pierre. “O mercado de bens simbólicos”. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>249</sup> *Ibid*, p. 102.

<sup>250</sup> *Ibid*, p. 109.

<sup>251</sup> *Ibid*, p. 100-116.

<sup>252</sup> *Ibid*, p. 105.

autonomizasse. Este aspecto é primordial, pois a teoria da *arte enquanto tal* funda e legitima uma dissociação entre a arte como mercadoria e a arte como objeto de significação<sup>253</sup>. Assim como Eagleton, que avaliou a forma através da qual a crítica e a literatura se autonomizaram a partir do desmantelamento da ‘esfera pública’ e da crescente interlocução destas esferas com as incipientes diretrizes mercadológicas, entre outras causas, Bourdieu leva em consideração este crescente processo de distanciamento e sustenta que, diante da amplificação destes princípios de mercado, profundas mudanças se deram nas concepções sobre o que simbolizava o artista, sua arte e seu lugar na sociedade. O artista se profissionalizou, se afastou do público e se apoiou na imagem do gênio criador e autônomo, indiferente em relação ao contexto no qual se inseria. Dava-se, naquele momento, o golpe certo no apartamento entre público e artistas, ou entre vida e estética.

Esta divisão estabelecida entre público e artista possibilitou o surgimento de instâncias de consagração regidas pelas respectivas normas do campo artístico – e, neste contexto, a crítica se firmou definitivamente como uma delas<sup>254</sup>, carregando características distintas daquelas do século XVIII. Completou-se, aqui, o ciclo de especialização e a crítica passou a ocupar um espaço institucionalizado, legitimado pelos pares e dotado de regras próprias baseadas em ordens estéticas previamente constituídas no interior do “campo”. Sob este aspecto, recuperemos o arcabouço conceitual de Pierre Bourdieu. Ao ampliar as formulações presentes na teoria econômica – onde se mostra fundamental a idéia de capital no seu sentido material estrito (o econômico) – para aplicá-las aos estudos da sociedade, o autor sugere a existência de dois outros tipos de capital<sup>255</sup>, além do econômico: o cultural e o social. Em sua construção teórica, estes capitais seriam dotados de determinadas características simbólicas, na medida em que dependeriam da produção e aceitação dos sentidos a eles vinculados para terem ascendência sobre o mundo social. Neste sentido,

---

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>254</sup> Como representantes desta fase em que a crítica reivindicava autonomia e o status de “obra de arte”, citamos os norte-americanos H. L. Mencken (1880-1956), “herdeiro” intelectual de Bernard Shaw, e Edmund Wilson (1895-1972). Além deles, os poetas Ezra Pound (1885-1972) e T. S. Eliot (1888-1965), que são considerados dois dos maiores críticos do século XX, entre outros. E não poderíamos deixar de mencionar o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900), tido como o “pai” desta vertente crítica que rejeitava ideais pedagógicos, defendia seu posicionamento como uma das “belas-artes” e sua independência.

<sup>255</sup> Pierre Bourdieu discorre sobre as noções de “capital simbólico” e das outras formas de capital em diversas de suas obras. Contudo, encontramos uma definição mais precisa em BOURDIEU, Pierre. “The Forms of Capital”. In: RICHARDSON, J. E. (ed.). *Handbook of Theory Research for the Sociology of Education*. Greenwood Press, 1986, 241-258 *apud* SILVA, Heitor da Luz. *Rock, rádio FM e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PPGCOM/Universidade Federal Fluminense, 2008. (Dissertação de Mestrado), p. 24-25.

para ser consagrado e aceito como crítico, o indivíduo necessitaria deter um conjunto de saberes gerais e específicos acumulados originários de sua família, de seus estudos realizados ao longo da vida – ou do processo de impregnação ou formação cultural – e de sua vivência dentro daquele contexto. Ou seja, seu “capital cultural” poderia ser demonstrado de três formas: (1) em seu “estado corporificado”, em função das disposições mentais e corporais incorporadas (no já citado “habitus”); (2) objetivada e materializada nos bens culturais (como, por exemplo, em livros e objetos artísticos acumulados e transformados em cultura transmissível, apropriados simbolicamente); e, (3) através das instituições, com suas forças simbólicas ou materiais nos processos de legitimação. Desta maneira, a noção de “campo” desenvolvida pelo autor aqui nos parece fundamental, pois é exatamente dentro deste microcosmo pautado por relações objetivas relativamente autônomas que o crítico transita e implementa sua ação. Isto quer dizer que seu habitus está frequentemente referido a este espaço estruturado a partir de posições sociais na medida em que o campo pode ser definido tanto como um “campo de forças”, uma estrutura que coage os agentes nele inseridos, quanto um “campo de lutas”, onde estes agentes atuam de acordo com suas posições relativas no campo de forças, mantendo ou transformando a sua estrutura. Portanto, a existência do campo e a conseqüente fixação de suas regras e limites de ação estão condicionadas aos investimentos econômicos e psicológicos, aos interesses específicos que ele demanda de agentes dotados de um habitus e as instituições nele inseridas.

Tendo em vista tal esquema, a quantidade de capital social acumulado pela crítica naquele contexto em que ela se legitimava como uma das principais instâncias de consagração do meio cultural, estava diretamente relacionado à amplitude de seus acessos sociais, relacionamentos e redes de contatos e ao volume de capital (econômico, cultural) que os integrantes desta rede dispunham. Isto porque, para Bourdieu, todos os discursos a respeito do mundo material são construídos a partir de uma *materialidade*, ou seja, de algo concreto, real (que aqui consideramos as obras artísticas e seus aspectos formais), que possui um sentido intrínseco, mas em meio a lutas por representação. A ação do porta-voz autorizado, assim, se dá sobre os demais atores sociais no momento em que sua fala reúne o capital simbólico acumulado pelo grupo que o posiciona como tal<sup>256</sup>. O autor explicita que

---

<sup>256</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 89.

o poder simbólico precisa estar fundamentado na posse de um capital simbólico que, por sua vez, depende da autoridade social adquirida em lutas anteriores, ou seja, decorrente de um longo processo que, no caso da crítica, fez com que ela pudesse se estabelecer como instância legitimadora. Deste modo, o poder simbólico pode ser encarado como uma forma de poder de consagrar ou de desvendar, isto é, um poder capaz de “*consagrar ou revelar coisas que já existem*”<sup>257</sup> [grifos nossos]. Neste sentido, no momento em que os sinais das referidas disposições estéticas e esquemas de nomeação, manifestados e materializados em tais atribuições de sentido valorativo, revelam a origem e a trajetória de vida do indivíduo, seu gosto se torna classificador e classificatório, qualificando aquele que nomeia e hierarquiza. Aqui, servindo-nos das palavras do autor, podemos colocar que através de suas interpretações como *especialista* e de suas leituras dotadas de autoridade sobre determinada obra, o crítico, além de nomeá-las e hierarquizá-las, conseguiu decifrá-las, garantindo a inteligibilidade de criações artísticas condenadas a permanecerem ininteligíveis para aqueles que não integravam o campo dos ‘produtores’. Portanto, ainda abordando as contradições decorrentes daquele processo de legitimação do campo crítico, Eagleton conclui que “*a crítica precisava dessa legitimidade devido ao colapso da esfera pública que anteriormente lhe conferira validade (...)*” [grifos nossos]. Além disso, “*seu discurso via-se, (...), forçado a ser autogerador e auto-sustentado, no exato momento em que se oferecia, (...), como racionalmente demonstrável, movendo-se em círculos em seu próprio espaço (...), no ato de dirigir-se a um interlocutor público*”<sup>258</sup> [grifos nossos].

Acreditamos que o debate que esteve durante todo o tempo servindo como pano de fundo para estas transformações foi, de certa maneira, orientado pelo polissêmico conceito de *cultura*, construído historicamente a partir de vários sentidos. Em sua análise sobre a mudança semântica da palavra, Raymond Williams<sup>259</sup> aponta três significados correntes para o termo e explica que em todos os seus usos originais o conceito se vinculou à idéia de *processo*, como tendência ao desenvolvimento. Segundo ele, até o século XVIII, “*cultura*”

---

<sup>257</sup> BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 166-167. Em nossa opinião, esta assertiva constitui um exemplo do esforço implementado por Bourdieu no sentido de ultrapassar a dicotomia sobre a qual falamos anteriormente entre objetivismo e subjetivismo.

<sup>258</sup> EAGLETON, Terry. *Op. Cit.*, p. 72-73.

<sup>259</sup> WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. Vale lembrar que o galês Raymond Williams (1921-1988) também foi crítico literário e escritor. Considerado um dos principais nomes da crítica cultural da “New Left” inglesa do pós-guerra e um dos “pais fundadores” dos Estudos Culturais, ele também se dedicou à escrita de romances e peças teatrais.

dizia respeito a uma atividade, ao crescimento natural das coisas (em geral produtos agrícolas e animais). A partir de então, com o Iluminismo e, acrescentaríamos, o surgimento da moderna crítica européia, o termo passou a ser utilizado, como explicitamos no início deste capítulo, como correlato ao de “civilização”, associando-se a uma dimensão da vida social. Por isso a perspectiva visivelmente ‘formadora’ presente nas edições de “Tatler” e “Spectator”. A civilização, neste sentido, era percebida como um estado de educação, realização, ligado ao progresso, a uma idéia de “universalidade cultural da humanidade”<sup>260</sup>, contrapondo-se ao estado natural da barbárie. Para Raymond Williams e Ciro Flamarion Cardoso, os termos cultura e civilização eram, naquele período, equivalentes. Havia, ainda, a crença na idéia de que a razão e o avanço científico redundariam no desenvolvimento das sociedades. Como demonstrado através de Norbert Elias, na Alemanha, iria predominar, todavia, uma versão *particularista* e não *universalista*, marcada pela oposição entre as concepções de cultura e civilização. Neste país, como a burguesia se encontrava apartada do poder e da nobreza que, por sua vez, possuía um perfil bastante cosmopolita, voltado para o universalismo iluminista e não identificada com aquilo que seria a “verdadeira cultura nacional alemã, referenciada àqueles aspectos intelectuais, artísticos e morais “autênticos” vinculados à alma ou ao gênio do povo”<sup>261</sup>, o termo “kultur”, já no século XIX, passou a estar associado aos valores considerados subjetivos e essenciais, às questões do espírito, se materializando em uma proposta de resgate do passado e da tradição alemães que possibilitassem a criação de uma identidade nacional. Por isso, a idéia de civilização, indicada por franceses e ingleses, deveria ser contestada e aquela de cultura ou “Bildung” mereceria ser ratificada. Deste modo, foi a partir de Gottfried Herder e do romantismo alemão que se começou a falar em culturas, em pluralidade, e teve início um processo que terminou resultando no sentido aplicado à antropologia e à sociologia a partir do século XX, ou seja, aludindo às culturas e/ou grupos sociais específicos e variáveis das diferentes nações e períodos históricos. Paralelamente a este movimento, houve um desenvolvimento do sentido de “cultura” como cultivo da mente, ou seja, ligado às artes, à religião, às instituições e a valores distintos. Williams

---

<sup>260</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion. “Sociedade e cultura: comparação e confronto”. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXIX, n. 2, dezembro de 2003, p. 33.

<sup>261</sup> *Ibid.*

assinala que este constitui o sentido geral mais comum e pode indicar uma série de significados desde

*Um estado mental desenvolvido* – como em “pessoa de cultura”, “pessoa culta”, passando por *processos desse desenvolvimento* – como em “interesses culturais”, “atividades culturais”, até *os meios desses processos* – como em cultura considerada como “as artes” e “o trabalho intelectual do homem”<sup>262</sup> [grifos do autor].

Portanto, de acordo com Williams, os três sentidos utilizados para referir-se ao termo “cultura”<sup>263</sup> são: (1) como uma forma autônoma e abstrata representativa e ilustrativa de processos gerais do desenvolvimento intelectual, espiritual e estético do século XVIII; (2) como substantivo independente, utilizado a partir de Gottfried Herder, a partir do século XIX, para fazer referência a processos gerais ou específicos e a um modo particular de vida, de indivíduo, de uma época ou de um povo; e (3) articulado ao primeiro, como concepção humanística, substantivo independente e abstrato que alude a trabalhos e práticas intelectuais e principalmente artísticas. Desta maneira, a partir da instauração de níveis de cultura, a crítica cultural, a partir da construção de um discurso *especializado*, se institucionalizou como uma instância de consagração legítima.

Em suma, nosso objetivo, nesta seção, foi analisar o surgimento da crítica vinculando-o a um projeto humanista ampliado. Demonstramos que ela emergiu como parte de um projeto político burguês que ambicionava construir as identidades culturais das nações européias apontadas e, ainda, fundar uma nova concepção de vida e de modernidade no século XVIII. Já nos anos 1800, acompanhando as mudanças que se davam no campo do jornalismo – no interior do qual a crítica era legitimada – e diante do processo de autonomização e profissionalização, esta se transformou em um discurso de especialistas. Baseada em pressupostos de autoridade que se auto-sustentavam, começou a desempenhar uma função que fez com que ela perdesse a vocação pública que tivera no passado. Se num primeiro momento, em uma perspectiva civilizadora, esta propiciava o debate em torno da vida política e cultural, em seguida, a crítica se isolou abandonando parte da relevância social que possuía. Todavia, ao se institucionalizar, ela permaneceu agindo como um importante instrumento de formação da história cultural ocidental.

---

<sup>262</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 11.

<sup>263</sup> Para uma excelente reconstrução conceitual da palavra “cultura”, ver, ainda, EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

Na próxima parte discorreremos sobre sua inserção no Brasil e buscaremos examinar quais formas a crítica assumiu no país.

## **2.2 Índícios de crítica musical no Brasil: o debate em torno da nacionalização**

Nesta seção do capítulo abordaremos o contexto de nascimento da crítica musical no Brasil, pretendendo ressaltar que nosso projeto intelectual, mesmo defasado em relação àquele desenvolvido no século XVIII na Inglaterra, preservou algumas características do programa europeu original. Pretendemos mostrar que o debate em torno da especialização e da profissionalização da crítica, travado antes entre os ingleses, foi atualizado no país assumindo feições distintas e ajustadas ao contexto nacional. Esta seção atentará, ainda, para as relações entre a crítica e a literatura, explicando que aquela nasceu – em sua acepção considerada erudita, forma incipiente, difusa, não-sistematizada e não-especializada – nos folhetins críticos dos jornais do período pós-Independência – especificamente entre 1826 e 1861 –, o que evidencia que ambas as instituições tiveram caminhos análogos em seu processo de formação. Corroborando o *modus operandi* de toda uma tradição da intelectualidade brasileira, a crítica musical também passou a existir com um objetivo bastante consistente e preciso: fundar, através da música, um *sentimento de nacionalidade* na colônia que se tornava independente da metrópole portuguesa e lutava – mesmo de modo contraditório e conflituoso na medida em que o modelo de civilização a ser alcançado ainda era o europeu, notadamente o francês – para produzir um sentido de identidade e pertencimento na nação do século XIX.

Buscaremos, do mesmo modo, fazer uma síntese da história do jornalismo cultural no país, localizando já o contexto da Primeira República – entre 1889 e 1930 – e apontando alguns resquícios da crítica. Todavia, é necessário elucidarmos que o trabalho de reconstituição histórica efetuado na seção anterior sobre o nascimento da moderna crítica na Inglaterra não poderá ser inteiramente realizado no caso brasileiro em função da carência de pesquisas que elejam como tema a história da crítica musical. Infelizmente, este constituiu um obstáculo aos procedimentos metodológicos do trabalho. Assim, a fim de ultrapassá-lo, procuraremos identificar alguns indícios de seu desenvolvimento através da apresentação das disputas que envolveram a crítica em seu conjunto. Para tanto, esta parte

relatará um pouco da efervescência cultural vivida pela nação ainda na República Velha através da ativa interferência dos modernistas no debate nacional que envolvia temas culturais. Retomará o pensamento de Mário de Andrade na década de 1930, um dos períodos-chave em sua trajetória como crítico musical e, ainda, utilizará algumas referências para refletir sobre os dilemas pelos quais passou a crítica como um todo em seu momento de “modernização” a partir dos anos 1940. Nosso objetivo será indicar que, no Brasil, as disputas em torno da legitimação da crítica de modo geral – e da crítica musical, especificamente – também estiveram vinculadas ao debate sobre a especialização e os valores. E o pano de fundo de todas estas discussões era a *questão nacional*, a relação do Brasil com o outro, o “externo”, o desejo de conformação de *nossa identidade através da cultura*.

Como mencionamos, o surgimento da crítica e do jornalismo cultural na Inglaterra esteve associado ao nascimento da modernidade e ao processo de formação das identidades e histórias culturais dos estados europeus. No Brasil, tal ascensão ocorreu tardiamente, mas visando a concretização de objetivos semelhantes. Através de uma pesquisa sobre as origens da crítica musical no país que objetivou associar seu surgimento e desenvolvimento à história sócio-cultural do império brasileiro desde a Independência até o auge do Segundo Reinado – incluindo a análise de hábitos, costumes, maneiras de interpretação e execução das obras musicais por artistas –, Luís Antônio Giron<sup>264</sup> afirma que entre 1826 e 1861, resenhas, crônicas, críticas e ensaios foram publicados nos folhetins de teatro de importantes jornais brasileiros. De acordo com o autor, o folhetim, gênero literário bastante em voga ao longo do século XIX, era escrito por autores que terminaram consagrados na história da literatura nacional, como Gonçalves Dias, Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis, entre outros, e ainda por autores que assumiram a função de jornalistas e se tornaram pouco reconhecidos como Saldanha de Marinho e Joaquim Norberto de Souza e Silva. Giron observa que, ao lado dos escritores, estes jornalistas “se ocultaram pelo uso do anonimato ou do pseudônimo e formaram a confraria dos folhetinistas

---

<sup>264</sup> GIRON, Luís Antônio. *Op. Cit*, 2004.



dilettantes”<sup>265</sup>. Ao pôr em relevo os propósitos do trabalho, o autor também protesta contra a exígua atenção concedida à história da crítica musical no país:

O objetivo deste ensaio é acrescentar um *capítulo ignorado dos primórdios da história musical brasileira: o da crítica. O menosprezo à produção artística da época é grande, e ainda maior em relação àqueles que atuaram como folhetinistas de espetáculos* de suposta pródiga vaidade. Verificar em que consistia a atividade destes primeiros críticos, reunir e analisar os textos à luz dos movimentos estéticos da época, interpretar sua origem, linguagem e estrutura e examinar *de que forma ela influenciou a formação da idéia de nacionalidade no Brasil* são fins deste estudo<sup>266</sup> [grifos nossos].

Portanto, esforçando-se para reunir pistas que possam elucidar as causas de tal “menosprezo”, o autor sustenta que, em nome da legitimação de um *sentimento de nacionalidade*, os estudos sobre a música e a crítica do período imperial foram sumariamente banidos de nossa historiografia. Luís Antônio Giron critica duramente uma tradição de pensamento que, segundo ele, identificada e influenciada pela paradigmática figura de Mário de Andrade, desprezou uma “época de grande efervescência artística e crítica” e de “afirmação da cultura musical brasileira” por considerá-la o exemplo vivo de uma época marcada pelo *internacionalismo musical*. Enumerando os argumentos do pensador modernista para, em seguida, refutar todos, o autor diz que Mário lamentava: (1) que aquilo que considerava a “polifonia colonial” tivesse sido substituída por uma espécie de exibicionismo e virtuosismo de sopranistas importados dedicados ao canto de árias de ópera; (2) que a ópera reinasse em plena sintonia com o que afirmava ser a “figura preguiçosamente ditatorial do Imperador” e com políticas “espúrias e solitárias” do Império; (3) que o nosso teatro melodramático, com enormes possibilidades de se constituir enquanto manifestação cultural brasileira eficiente e valorosa, representasse, ao contrário, uma forma de arte pragmática, que não passava de “excrescência imperial e ricaça”, não estabelecendo qualquer relação com o “teatro cantado popular” em seu período de maior proeminência com os reisados, os congos, os pastoris etc<sup>267</sup>. Para Giron, entretanto, ao não atentar para os esforços implementados por aqueles intelectuais no sentido de formar um sentimento de nacionalidade já naquela época, esta tradição comete um grave equívoco na medida em que

---

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>266</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>267</sup> *Ibid*, p. 20-21.

O Império corresponde à *lenta geração do projeto nacionalista pelos intelectuais da primeira geração romântica; à fundação de instituições*, como o Conservatório Nacional de Música [e] as sociedades filarmônicas (...). O período é marcado por conturbações políticas, sociais e culturais, dando vazão ao surgimento da imprensa livre e da crítica, expressa nos folhetins teatrais dos jornais e revistas do Rio de Janeiro. Surge um público consumidor de cultura, cuja diversão principal estava em frequentar os teatros, ouvir concertos e assistir a óperas. (...) <sup>268</sup> [grifos nossos].

Deste modo, Giron sublinha que os momentos históricos que compreendem o Primeiro Império (1822-1831), o Período Regencial (1831-1840) e as duas décadas iniciais do governo D. Pedro II (1841-1861) assistiram ao nascimento *real* da crítica e da preocupação com o pensamento estético no país. Os exemplos levantados pelo autor para comprovar sua assertiva são a emergência de publicações musicais e literárias, a organização das primeiras sociedades de concerto como a Philharmonica (1835-1851), e a fundação da Ópera Nacional (1857), entre outros. Como enfatizamos antes, a crítica, até então, não constituía um exercício de especialistas, sendo realizada “pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas” que poderíamos dizer que conformavam o embrião de um “campo” de atuação crítica na medida em que “se liam, se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções de líderes de opinião e *entertainers*” <sup>269</sup> [grifos do autor]. Todavia, apesar desta interlocução já existente entre aqueles que desempenhavam funções similares nos jornais, tratava-se de uma atividade em que “raramente [comparecia] na imprensa da época a crítica pura, voltada para a especulação (...) em torno da arte” <sup>270</sup>. Para que tal explanação faça sentido, consideramos, contudo, necessário lançar luz sobre o contexto de surgimento desta imprensa no Brasil. Como salienta Sérgio Luiz Gadini sobre a crítica e o jornalismo cultural,

Embora esse fortalecimento não seja linear, imediato e tampouco previsível, o que se pode dizer é que o desenvolvimento é também co-responsável pela instituição do campo cultural e, dessa forma, *também se legítima em torno dos demais setores da emergente vida social* <sup>271</sup> [grifos nossos].

---

<sup>268</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>269</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>270</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>271</sup> GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003, (Série Estudos 8), p. 53.

Este processo se iniciou no Brasil no século XIX, tendo como marco histórico a vinda da família real portuguesa em 1808. Segundo Alessandra El Far<sup>272</sup>, neste mesmo ano D. João fundou a Imprensa Régia, a princípio com o intuito de anunciar a Legislação e os Papéis Diplomáticos do serviço real. Com a proclamação da Independência, foram lançados pela Imprensa 1427 documentos oficiais, periódicos de conteúdo político e diversos escritos literários, entre eles peças de teatro, sermões, opúsculos, poesias e romances. O texto impresso começava a tornar-se, lentamente, não apenas um objeto conhecido no cotidiano da corte como, ainda, um elemento-chave no processo de civilização do país<sup>273</sup>. No entanto, o florescimento minimamente eficaz e consistente de uma esfera cultural nacional esteve atrelado ao surgimento dos primeiros jornais – como abordaremos mais adiante – e, em seguida, como colocamos, à mudança da condição de colônia para o Império em 1822. Gadini salienta, além disso, que nos primeiros anos de vida da Imprensa Régia, em 1812, o país ficou marcado por uma variação do jornalismo: *a era das revistas*. Neste ano foi lançada a primeira revista brasileira, intitulada “As Variedades” ou “Ensaio de Literatura”, editada pelo português Diogo Soares da Silva Bívar, em Salvador<sup>274</sup>. De acordo com as pesquisas de Nelson Werneck Sodré<sup>275</sup> e Sérgio Luiz Gadini, também naquela época apareceram inúmeras publicações voltadas para o campo da cultura, sendo que grande parte teve curto tempo de circulação. Porém, o número expressivo de publicações já evidenciava o quanto, mesmo com forte repressão política, a questão cultural era central naquele momento histórico.

Foi neste contexto de efervescência cultural que os primeiros comentários críticos surgiram no Brasil. Visando acompanhar o movimento europeu de formação das identidades nacionais, de uma cultura humanística, e pretendendo também realizar um debate em torno do gosto estético, as críticas produzidas na década de 1820, remontavam às discussões referentes ao período pré-iluminista, mas aquelas publicadas a partir dos anos 1840 já pareciam estar em perfeita sintonia com o projeto civilizador francês. E o folhetim – tanto em sua forma ficcional quanto em seu formato crítico –, bastante em voga na

---

<sup>272</sup> EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

<sup>273</sup> *Ibid*, p. 16-17.

<sup>274</sup> Ainda em 1812, além desta, apenas dois jornais eram publicados no país – o *A Idade de Ouro do Brasil*, produzido em Salvador, e o periódico *oficial*, no Rio de Janeiro, já que o *Correio Brasiliense* era impresso na cidade de Londres. Um ano mais tarde, em 1813, foi publicada a segunda revista, com uma abordagem ainda mais *cultural*: *O Patriota*, de Manuel Ferreira de Araújo Guimarães.

França<sup>276</sup>, também passou a ser publicado no país. Segundo Alessandra El Far<sup>277</sup> e Marlise Meyer<sup>278</sup>, este constituiu o estilo literário através do qual autores nacionais e internacionais eram lidos e prestigiados por leitores e pelo conjunto de literatos. Os jornais de 1844 traziam anúncios publicitários dos livros de Joaquim Manuel de Macedo, “A Moreninha”, e do menos conceituado Eugène Sue, “Les mystères de Paris”, já com tradução para o português. No mesmo ano, o livro de Sue começou a ser publicado em forma de folhetim no rodapé do “Jornal do Commercio”<sup>279</sup>. Deste modo, segundo Meyer, diversos romances, dentre eles, “O Aniversário de D. Miguel”, “Religião, Amor e Pátria” e “Jerônimo Corte Real”, crônica portuguesa do século XVI, de João Manuel Pereira da Silva, os folhetins “A Revelação Póstuma”, “A Mãe-Irmã” (História contemporânea) e “O Enjeitado”, de Francisco de Paula Brito, foram apresentados entre 1830 e 1840 no jornal. Todavia, como destacamos, o romance de folhetim não era a única forma narrativa que ocupava os rodapés nos jornais. Eles dividiam este espaço com o que Luís Antônio Giron chama de folhetim

---

<sup>275</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

<sup>276</sup> Na França, a crítica esteve indubitavelmente vinculada ao folhetim. Honoré de Balzac (1799-1850), romancista francês, foi um dos primeiros autores a produzir um romance de folhetim publicado em capítulos no jornal. Por outro lado, buscando caracterizar os vários tipos de jornalistas, dentre estes, os críticos, Balzac escreveu o panfleto intitulado “Os Jornalistas”, em 1843, onde relatou o que considerava os vícios e a história do folhetinista que se voltava para o comentário crítico. Balzac definiu cinco tipos de crítico: o crítico da nobreza antiga, o jovem crítico, o grande crítico, o folhetinista e os pequenos jornalistas. Para o francês, o folhetinista constituía uma espécie de subgênero da crítica, aquele que só falava dos espetáculos teatrais. Esta apreciação nos informa que na Paris de 1843, o folhetim acompanhava o movimento de especialização que já atingia os jornais e se apresentava em formas distintas: como *uma forma narrativa ficcional herdeira do melodrama*, e como *um texto que se pretendia crítico, descrevendo hábitos, retratando comportamentos, julgando e analisando espetáculos*. Balzac, portanto, sustentava: “Hoje, a imprensa possui uma orquestra tão variada, tão fecunda, tão extensa, que não é preciso se desesperar por não gozar, (...), de um jornal unicamente destinado ao piano e ao cornetim”. In: GIRON, Luís Antônio. *Op. Cit.*, p. 42-43. Forneceremos outras características do romance de folhetim mais adiante.

<sup>277</sup> EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>278</sup> Marlise Mayer explica que o romance de folhetim constituiu o elemento que consolidou o jornal de massa no século XIX, tendo sido Émile de Girardin seu inventor na França, em 1830. Almejando ampliar o consumo de jornais junto às classes populares ele utilizou diversas fórmulas a fim de baratear as publicações. Criou, desta maneira, o “rodapé” do jornal, espaço em que seriam publicados os temas de variedades, o chamado “fait-divers”. Neste espaço começou-se a introduzir romances em partes, a partir de uma estrutura bastante concatenada, numa constante referência à edição anterior. Dentre as características estilísticas e formais do folhetim, podemos salientar a influência do romance gótico e da estrutura do melodrama, a fragmentação da narrativa, compondo uma espécie de quebra-cabeça a ser reconstruído pelo leitor, a elaboração de histórias marcadas pelo excesso, pela emotividade, pela luta entre o bem e o mal (o que desencadeia subtramas) e pelo maniqueísmo (construção de clichês facilmente identificáveis), entre outras. Este seria o início do romance de folhetim, um tipo de modalidade narrativa “inventada pelo jornal e para o jornal”, a “ficção em pedaços” cuja temática romantizada alcançava enorme sucesso de público. In: MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 31.

crítico – o objeto de sua pesquisa e sobre o qual trataremos aqui –, ou seja, as narrativas não-ficcionais em formato de ensaios, crônicas ou críticas que se mesclavam e se baseavam na opinião, na ironia, emitindo juízos de valor, anunciando espetáculos e descrevendo comportamentos. Nestes textos nasceram as primeiras críticas musicais publicadas no país no século XIX. Justificando a relevância daqueles textos, o autor acrescenta que

O pensamento sobre a música, mesmo o mais ligeiro e inconseqüente expresso num artigo cultural, *colabora para o esclarecimento da prática das artes de um determinado período*. A razão crítica integra o processo de comunicação artística, está na ponta privilegiada da recepção. *A crônica é um exercício paralelo, mas igualmente importante para a história*. Circunscrever um corpo de textos representativos é *essencial para o entendimento daquele momento cultural e também para compreender que a crítica no Brasil, apesar de aparentemente órfã, tem sua genealogia (...)*<sup>280</sup> [grifos nossos].

Em sua pesquisa, assim sendo, Luís Antonio Giron endossa alguns pontos fundamentais sobre a crítica: (1º) no século XIX, esta raramente foi exercida de maneira sistemática no país, partindo de manifestações fragmentárias e se detendo frequentemente às polêmicas travadas entre os artistas do momento, atentando pouco para a especulação estética. Entretanto, é possível analisar o legado desta atividade sob a forma de um sistema que pode ser apresentado; (2º) o pensamento estético nasce na prática da crítica musical da pedagogia – através de dicionários e tratados musicais – e da crônica. Para o autor, uma dupla necessidade precisava ser atendida: a da pedagogia, ou seja, do ensinamento, da formação de indivíduos cultivados e atualizados em termos de conhecimentos estéticos, e da conseqüente delimitação do gosto da sociedade e do público nascente; (3º) apesar de ter existido uma vida musical incipiente antes do período apontado, sobretudo nos centros de mineração, o circuito completo de música, ou seja, aquele que envolve desde a produção até o consumo, concretizou-se no Brasil por volta de 1820. Neste período, o interesse pela ópera e pela música de concerto, associado ao nascimento da crítica musical, se deu simultaneamente ao processo de luta pela Independência e, ainda, ao florescimento de um público e da procura por liberdade de imprensa; (4º) mesmo que a partir de um ponto de vista irregular e viciado, os textos selecionados conseguiram construir uma versão da vida musical brasileira durante o I e o II Reinados; (5º) a crítica musical correspondeu à chegada

---

<sup>279</sup> Marlise Meyer observa que “entre 1839 e 1842 os folhetins-romances são praticamente cotidianos no *Jornal do Commercio*”, *Ibid*, p. 283.

<sup>280</sup> GIRON, Luís Antônio. *Op. Cit*, p. 18.

da chamada música profana no país e os primeiros críticos se ocuparam dos espetáculos dos teatros em atividade. A defasagem temporal entre a fonte – a Europa – e a ainda colônia cultural pôde ser identificada tanto na prática musical quanto no exercício da crítica e da crônica; (6<sup>o</sup>) o folhetim sofreu influência do pensamento romântico e da crítica portuguesa, alemã e francesa produzidas na mesma época. Pautando-se pelo diletantismo, a crônica, todavia, forneceu elementos para se construir uma idéia acerca da vida musical daquele período por meio do relato sobre as atitudes do público e dos músicos; (7<sup>o</sup>) o papel da crítica, mesmo a diletante, era também servir de mediadora entre uma concepção estética e o espetáculo, ou seja, atentando para as formas estéticas que estavam presentes nos espetáculos<sup>281</sup>.

Assim, recorrendo à classificação do crítico Wilson Martins, que considera ter sido a produção intelectual e artística da época pautada por uma “*estética do dramalhão*” [grifos nossos], Giron corrobora tal afirmação e aponta relações entre algumas características narrativas dos romances de folhetim e aquelas dos folhetins críticos, reafirmando “o fenômeno da paixão pelo melodrama” que, segundo ele, reinaria naquele período. Para ele, “a crítica [surgia], *passional e combativa, já nas páginas dos jornais liberais e revolucionários dos anos 1820*, que apregoavam o fim do celibato clerical e a instauração da monarquia constitucional”<sup>282</sup> [grifos nossos]. “Diletante ou pretensiosa, esforçada ou frívola, *a crítica [dramatizava] em texto a catarse de uma noite passada em enlevo ou abominação estéticos na ópera, no concerto ou no palco. O teatro das emoções [voltava] a ser encenado no texto crítico, na crônica teatral publicada nos jornais*”<sup>283</sup> [grifos nossos]. Logo, a crítica constituiu, para o autor, o meio através do qual aquele pensamento estético musical brasileiro se formou. Sob este aspecto, nos parece importante assinalar que o crítico aqui, mesmo nesta fase ainda não-especializada, é visto como um ator social basilar no processo de comunicação musical, desempenhando a função de “leitor” dos códigos inscritos na obra de arte, reconhecendo-a, interpretando-a e oferecendo ao público a sua leitura acerca dela. Neste processo de interpretação, para o autor, tanto o consumidor-ouvinte quanto o crítico não podem abster-se do gosto na realização dos juízos de valor sobre a obra na medida em que o gosto possui uma *natureza normativa*, tendendo a se

---

<sup>281</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>282</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>283</sup> *Ibid*, p. 18.

materializar nas escolhas, opções e preferências de ambos, e a criar determinadas expectativas em relação ao produto artístico. Diríamos, portanto, que tanto o consumidor quanto o crítico exercem seus julgamentos de valor sobre a obra artística a partir de determinados critérios, de um habitus, de um conjunto de disposições flexíveis, plásticas e mutáveis, mas que não deixam de orientar princípios de ação, espécies de rotinas corporais e mentais, frutos de uma aprendizagem e de um processo histórico através das quais ambos atuam e refletem. Contudo, como expusemos, em função do capital cultural acumulado e do poder simbólico de que desfruta para efetuar seus juízos, o crítico se encontra em melhor condição para ter suas opiniões legitimadas.

Desta maneira, dentre os textos selecionados e analisados, o autor privilegiou aqueles publicados entre 1810 e 1960<sup>284</sup> na cidade do Rio de Janeiro. Apontemos, neste momento, alguns deles.

Até o ano de 1821, o único jornal que trazia reportagens sobre concertos e óperas na cidade era o oficial “Gazeta do Rio de Janeiro” eximindo-se, entretanto, de emitir opiniões ou juízos de valor. Com o lançamento, também neste ano, do “Diário do Rio de Janeiro”, pequenos textos opinativos sobre música passaram a ser veiculados e a estréia de espetáculos como o do “Barbeiro de Sevilha”, do compositor italiano Gioacchino Rossini, mereceram comentários:

Amanhã, dia 21 do corrente, (...), se há de representar no Real Teatro de S. João o excelente novo drama em música intitulado O Barbeiro de Sevilha. Esta ópera é composição do *imortal* Rossini, justamente merecedor do nome de Orfeu moderno: ou seja, *pelo gracioso do enredo do drama* ou pela sublimidade, elegância e gosto da música, é talvez a melhor das que se têm até agora exposto em cena<sup>285</sup> [grifos nossos].

O ano de 1826 assistiu a consolidação de um processo de afrancesamento do gosto do público que já vinha em curso desde antes da Independência. Diversos eventos

---

<sup>284</sup> Em sua maioria, os artigos foram encontrados nos seguintes periódicos: Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1822), O Spectador Brasileiro (1824-1827), Astrea (1826-1832), L'Écho de L'Amérique du Sud (1827-1828), Luz Brasileira (1829-1831), Espelho Diamantino (1827-1828), L'Indépendant (1827), Jornal do Commercio (1827-1856), Gazeta do Brasil (1828), Correio Mercantil (1830-1836), Revista da Sociedade Philomatica (1833), Nitheroy (1836), Correio das Modas (1839-1840), Minerva Brasiliense (1843-1845), O Ramalhete das Damas (1842-1850), O Mercantil (1844-1847), Guanabara (1850-1855), Jornal das Senhoras (1852-1855), Marmota Fluminense (1855-1857), Revista Popular (1859-1862), O Espelho (1859-1860) e Revista Dramática (1860).

<sup>285</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 20/07/1821, apud GIRON, *idem*, p. 60.

contribuíram para a estabilização deste quadro político-cultural brasileiro, dentre os quais o reconhecimento internacional de país independente alcançado pela nação; a morte de D. João VI, ocasionando a sucessão da coroa portuguesa; a inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara; e os vários jornais que, em expansão, começaram a publicar textos com a cobertura da temporada operística na cidade. Neste período, houve uma *transplantação* da tradição européia – notadamente francesa – para o Brasil, e a naturalização com que o modo de vida e os hábitos franceses foram vivenciados e compartilhados na nação recém-independente favorecia a idéia de existência desta tradição desde o início em território nacional. E os críticos, acompanhando tal movimento, discorriam sobre fatos que em nada se referiam à vida no Rio de Janeiro, mas sim a antecedentes europeus, como se estivessem escrevendo diretamente de Paris ou Lisboa, informados sobre aquilo que era publicado nestas cidades européias.

O periódico precursor na publicação de uma crítica musical, todavia, foi “O Spectador Brasileiro”<sup>286</sup>, diário carioca que originou, em 1827, o “Jornal do Commercio”. O primeiro texto, cujo título era “Representação d’Adelina”<sup>287</sup>, publicado em 19 de junho de 1826 na página 3 do jornal, não possuía assinatura e discorria sobre o papel da crítica no país. Sustentando ser a crítica a “mãe da perfeição” e defendendo a idéia de que se ela não existisse a Europa permaneceria em um estado de obscurantismo, o autor desconhecido afirmava que a crítica tem o poder de nos libertar “do jogo da ignorância”. Dizia o texto:

Em vão certos espíritos dizem: a crítica é fácil e a arte dificultosa. É necessário que saibam eles que se a crítica é fácil, também é vantajosa. *Pensamos, pois que com dar o nosso parecer sobre a peça que se tem representado, poderão os Atores aproveitarem-se das nossas observações, se acaso as julgarem bem fundadas*<sup>288</sup> [grifos nossos].

No trecho acima, o ideal de formação e impregnação de idéias baseado no conceito humanístico de cultura surge de forma acentuada. Já há uma crença na função esclarecedora da crítica. No entanto, nos parece interessante a margem para *negociação* que o texto ainda não-especializado sugere: tentando fomentar o debate e a interlocução, ele indica que os artistas *podem* “aproveitar as observações” do crítico caso as considere “bem fundadas”.

---

<sup>286</sup> A semelhança com o nome do “Spectator” inglês não nos parece mera coincidência. Segundo Giron, desde o mês de junho de 1826, o jornal já veiculava críticas em colunas especiais ganhando força, no entanto, no ano de 1827 com a proposta de realizar a cobertura da programação de ópera e academias.

<sup>287</sup> A crítica diz respeito à “Adelina”, ópera do compositor italiano Pietro Generali (1773-1832).



Em uma nota escrita no artigo de 15 de julho, ainda n' "O Espectador Brasileiro", há a primeira referência ao lundu<sup>289</sup> e o autor lança luz sobre os precursores hibridismos que se davam na vida cultural nacional, informando o fato de que a dança era executada pelos artistas e cantores italianos em meio aos espetáculos, rompendo os limites estabelecidos entre arte "popular" e "erudita":

Bem que não seja intenção nossa entrar aqui em detalhes a respeito dos dançados, não podemos omitir, contudo, que *uma espécie de Lundu* que vem no mesmo Baile e que foi mui graciosamente dançado pela sra. Carolina Piaccentini e o sr. Pelaggi *causa nos espectadores uma satisfação extraordinária*<sup>290</sup>[grifos nossos].

No "Espelho Diamantino", primeira publicação voltada especificamente para o público feminino, lançada em 1827, o tema "música" também foi mencionado em um pequeno artigo sem assinatura. Refletindo sobre a importância da arte para todos os povos e, especialmente, para o Brasil, o texto era contundente:

*Saído há pouco da treva ele faz pouca estimação das belas-artes, e a não serem os citados do governo, se pormos à parte, alguns retratos e estampas que vêm de fora, nenhuma produção digna que uma pessoa de gosto a encarasse, ilustraria. Mas a música faz exceção, excelentes maestros e numerosos músicos, tanto no instrumental quanto no vocal cultivam assiduamente esta arte deliciosa*<sup>291</sup> [grifos nossos].

O autor prosseguiu descrevendo a atmosfera cultural e sonora da capital: "A cidade retomba dos sons das músicas militares e das festividades: não há casa onde se não ouça tocar piano. (...). Cantores e catarinas de primeira classe executam as complicadas e sublimes composições dos mais ilustres professores. (...)"<sup>292</sup>. E atribuiu àquilo que tomava como a "*inata propensão*" [grifos nossos] dos habitantes das regiões tropicais à languidez e

---

<sup>288</sup> "Representação d' Adelina". *O Espectador Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 38, 12/06/1826, p. 3, *apud* GIRON, *idem*, p. 78.

<sup>289</sup> "O lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Realmente, essa interação de melodia e harmonia de inspiração européia com a rítmica africana se constituiria em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situado, pois, nas raízes de formação dos nossos gêneros afros, processo que culminaria com o advento do samba, o lundu foi originalmente uma dança sensual praticada por negros e mulatos em rodas de batuque, só se fixando como canção no final do século XVIII. Assim, a referência mais remota encontrada sobre o lundu-música está na *Viola de Lereno*, coletânea de composições de Domingos Caldas Barbosa, publicada em Portugal em 1798" [grifos do autor]. In [http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu\\_Materia=12](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=12) Acesso em: maio de 2008.

<sup>290</sup> *Apud* GIRON, *idem*, p. 80.

<sup>291</sup> PROSPECTO. *O Espelho Diamantino: periódico de política, literatura, belas artes e modas, dedicado às senhoras brasileiras*. Rio de Janeiro, Tipografia de P. Plancher-Seignot, 1827-1828. *Apud* GIRON, *idem*, p. 77-78.

aos prazeres a criação da modinha brasileira “tão suave e maviosa, como as lindas noites de luas em que [ela] têm todo o seu valor, e cujas doces assembléias na selva, eram outrora o único divertimento dos Brasileiros, ainda hoje e com razão, fazem um de seus mais caros entretenimentos”<sup>293</sup>. A afirmação desta suposta “inata propensão” à prostração e à procura pela satisfação dos prazeres, na verdade, constitui a origem de uma concepção romantizada e essencializada sobre a formação da nação brasileira. Como Kathryn Woodward narra, os mecanismos de construção de identidade abrangem determinadas formas de reivindicação essencialistas, focadas em um conjunto de características tidas como “autênticas”. Algumas vezes estão fundamentadas na natureza – como no caso aqui sublinhado – e em versões relacionadas a aspectos étnicos e “raciais”. Todavia, todas “estão baseadas em alguma versão essencialista da história e do passado, na qual [esta] é construída e representada como uma verdade imutável”<sup>294</sup>.

Vale salientar, ainda, que o período era caracterizado por uma disputa entre “comunidades de gosto” distintas, pois, de um lado figuravam os considerados “tradicionalistas”, amantes do *bel canto* rococó e, por outro, aqueles identificados com as novidades parisienses, as “interpretações velozes e inauditas das óperas de Rossini e as “modulações” revolucionárias”, o que se materializava em um “embate estético entre representantes da sociedade colonial [e a] incipiente burguesia nacionalista”<sup>295</sup>. E, atualizando o debate ocorrido na Inglaterra no século XVIII, no caso brasileiro,

O texto crítico aparece *do amadurecimento do gosto do público pela ópera e as novidades européias*. (...) *As opiniões, especializadas ou não, são acompanhadas pelo leitor, que se posiciona por um partido estético, assim como opta pelos partidos políticos. A batalha estética, no entanto, tem pouco a ver com a política. Indiretamente, pode indicar um conflito entre a sociedade colonial e a nova ordem da nação independente*. O fato é que o público paga pelos espetáculos e interage com a produção artística, aspectos retratados nos jornais do período<sup>296</sup> [grifos nossos].

A “Nitheroy, Revista Brasileira”, lançada em Paris no ano de 1836 por um grupo de intelectuais que viviam e estudavam na capital francesa, foi aquilo que se convencionou chamar de a primeira manifestação do movimento romântico no país. Francisco de Salles

---

<sup>292</sup> *Apud* GIRON, *idem*, p. 78.

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> WOODWARD, Kathryn. *Op. Cit.*, p. 13-14.

<sup>295</sup> GIRON, Luís Antônio. *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>296</sup> *Ibid.*

Torres-Homem, Domingos José Gonçalves de Magalhães<sup>297</sup>, Pereira da Silva e Manuel de Araújo Porto-Alegre fundaram a revista com o propósito de fazê-la se dedicar às “ciências, letras e artes”<sup>298</sup>. O lema da publicação era bastante sugestivo: “*Tudo pelo Brasil e para o Brasil*” [grifos nossos]. Apresentando-a como um instrumento voltado exclusivamente para a produção de conhecimento e como opção às “causas de pouca utilidade” que, para os editores, dominavam a imprensa diária brasileira, os intelectuais confirmavam o objetivo de abordar as artes, a ciência e a literatura que “[animavam] a indústria e [enchiam] de glória e orgulho os homens que as [cultivavam]”. Portanto, a proposta da publicação era cultivar tudo aquilo que considerava “justo, santo, belo e útil”, capaz de levar a pátria em direção ao caminho das “luzes” da civilização. No primeiro volume dos dois únicos publicados, Araújo Porto-Alegre escreveu “Idéias sobre música”, em que refletia sobre o valor da música produzida no país e a relacionava à história do povo brasileiro. O texto, com fortes traços idílicos e idealizados, típicos da tradição romântica, falava de desterrados e aventureiros portugueses que teriam dado origem ao Brasil no momento em que, preguiçosos, sob o sol do Equador,

Lançavam-se nos braços do amor, e o amor os inspirava, e nos transportes d’alma choravam sua sorte. O amor produziu as artes d’imaginação e o entusiasmo os elevou ao sublime; e os filhos da floresta envoltos da mais rica louçania da natureza cantavam, e sua Música semelhante ao balanço da rede, que oscilando no ar, forma um zéfiro artificial, que tempera a calidez, apresenta o cunho melódico: é uma nênia amorosa onde respira o bálsamo misterioso da voluptuosidade, é a prolação do gemido do infeliz, é uma Música do coração<sup>299</sup>.

É necessário destacar algumas questões neste momento. É importante ressaltar que o texto de Manuel Araújo Porto-Alegre já antecipa, em parte, o ideário nacionalista de fins do século XIX sobre o qual discorreremos no primeiro capítulo, e que se legitimaria em toda a sua amplitude a partir da década de 1920 com o projeto modernista. A crítica musical nasce, sem dúvida, a partir de suas construções discursivas, buscando um *sentido de brasilidade*. Afinal, no decorrer do ensaio, o autor reclama apoio àquela que, à época, era a mais significativa instituição musical do período, a Capela Imperial, e o reconhecimento das especificidades de *nossas* práticas musicais, encaradas como fenômenos culturais

---

<sup>297</sup> O autor lançou, no mesmo ano, “Suspiros poéticos e saudades”, considerada a obra inaugural do romantismo brasileiro.

<sup>298</sup> Nitheroy, *Revista Brasileira – Ciências, Letras e Artes*. Paris, Duvin et Fontaine, Libraries, 1836, v. 1. Apud GIRON, *idem*, p. 105.

<sup>299</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo de apud GIRON, *idem*, p. 107.

nacionais por excelência. Além disso, no cerne da defesa da arte nativista figurava José Maurício<sup>300</sup>, mito do compositor autóctone, genial, intuitivo, incompreendido e símbolo da nacionalidade, eleito pelo romântico Araújo Porto-Alegre. Todavia, acreditamos que, neste projeto, o elogio à mestiçagem como meio de criação de uma sonoridade brasileira ainda não aparece com clareza. Não há, igualmente, como no projeto musical modernista, uma proposta de rompimento com qualquer tipo de modelo civilizador que exclua completamente o *elemento mestiço* da cena. Dentre os parâmetros valorativos destacados, não existe, da mesma maneira, uma valorização do “populário” como mistura, síntese, contribuição das “três raças” e matéria-prima sem a qual o país não adentraria na modernidade. Ao contrário, como sabemos, esta fase romântica encontra na lenda do “bom selvagem” uma forma de enaltecer a cultura nacional que se ambicionava construir. Neste sentido, vale lembrar que, conforme aponta Stuart Hall, uma das estratégias implementadas a fim de legitimar determinada identidade cultural é exatamente fazer referência a um suposto e autêntico passado histórico – frequentemente um passado de glórias que se apresenta como realidade –, capaz de validá-la<sup>301</sup>. Esta tática foi amplamente desenvolvida pelos românticos da fase indigenista. Contrapondo-se ao português, nosso colonizador e conquistador, e devidamente afastado do negro escravo, também considerado “estrangeiro”, o índio, exprimindo os ideais de heroísmo e humanidade das camadas cultas de nossa sociedade imperial a partir de uma perspectiva idealizada, foi elevado ao status de símbolo do homem brasileiro, exímia representação de sua origem e originalidade. Logo, não há aqui uma valorização dos processos de mestiçagem como balizadores da construção da nação brasileira.

Esta análise pode ser aplicada às publicações “Minerva Brasiliense” e “Guanabara”, lançadas em 1843 e 1850, respectivamente, também com forte viés romântico nacionalista. A primeira constituía um jornal bimestral cujo projeto não sofreu qualquer alteração em relação à “Nitheroy”, ou seja, esta igualmente se propunha a debater as

---

<sup>300</sup> Considerado a primeira figura de relevo da música brasileira, o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) é visto como um dos mais importantes compositores das Américas e o de maior influência do país nos períodos entre o Brasil Colônia e o Brasil Império. Entre suas obras aparece uma imensa variedade de peças teatrais, hinos, modinhas, antífonas, responsórios e sonatas.

<sup>301</sup> HALL, Stuart *apud* SILVA, Tomaz Tadeu. *Op. Cit.*, p. 27-28.

“ciências, letras e artes” a partir do olhar de “uma associação de literatos”<sup>302</sup>. Torres-Homem e Gonçalves de Magalhães permaneciam como editores e entre os colaboradores estavam Araújo Porto-Alegre, Émile Adêt e o também escritor Joaquim Manuel de Macedo, autor de “A Moreninha”, considerado o primeiro romance romântico brasileiro lançado no ano seguinte. Além de críticas e artigos, o jornal divulgava partituras geralmente de autores ligados à redação. A revista “Guanabara”<sup>303</sup>, por outro lado, irrompeu pretendendo pensar os fundamentos políticos, sociais e estéticos da música com mais acuidade, e, além disso, visando promover uma maior associação entre crítica e análise em seus textos. O diletantismo dos integrantes da primeira geração romântica perdurou, e no momento em que escreveram sobre música, os articulistas identificaram em José Maurício e Marcos Portugal<sup>304</sup> as referências do passado, atualizando e legitimando o mito de nacionalidade construído a partir da “Nitheroy”. Como percebemos, havia um esforço desmedido por parte daqueles intelectuais no sentido de afirmar nossa identidade nacional através da recuperação de uma história musical que pudesse servir como base constitutiva. No texto de apresentação da revista, expressa-se um embrião do desejo de especialização:

O Guanabara, revista hebdomadária dirigida por Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias e Araújo Porto-Alegre, decreta o fim do interregno com a criação de instituições musicais que consolidem a formação e permitam o progresso da vida musical. *O tom é menos romântico do que impaciente e racionalista*<sup>305</sup> [grifos nossos].

*A nossa atualidade é um crepúsculo dessa luz estética, que em breve nos há de esclarecer com seu impulso benigno; há tendências manifestas no espírito da nova geração para as idéias arquetipos, para um futuro que há de contrastar com estes tempos do eu, do temível eu, que é o ponto central do círculo acanhado das gerações que tateiam entre a decadência e a imobilidade rotineira*<sup>306</sup> [grifos nossos].

Aparentemente a revista exigia a renúncia aos postulados e ideais românticos exclamando: “(...) *basta de inúteis oscilações, basta de perda de tempo – comecemos a*

---

<sup>302</sup> *Minerva Brasiliense – Jornal de Ciências, Letras e Artes, Publicado por uma Associação de Literatos*. Rio de Janeiro, Tipografia G. E. S. Cabral, 1843-1844. *Apud* GIRON, *idem*, p. 138.

<sup>303</sup> *Guanabara, Revista Mensal Artística, Científica e Literária*. Rio de Janeiro, Tipografia Empresa Dous de Dezembro, 1850. *Apud* GIRON, *idem*, p. 144-145.

<sup>304</sup> Compositor e organista de música erudita, Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762-1830) é considerado um dos mais representativos compositores portugueses de todos os tempos.

<sup>305</sup> *Apud* GIRON, *idem*, p. 144.

<sup>306</sup> *Ibid.*

*nossa época orgânica*”<sup>307</sup> [grifos nossos]. Estas palavras indicam a idéia de que o propósito da geração de Joaquim Manuel de Macedo e Araújo Porto-Alegre era elaborar uma crítica menos diletante, mais objetiva, conscienciosa e criteriosa, construída “à luz da estética”, segundo ressaltavam, a partir de um saber específico, e com uma postura profissional em relação àquela publicada até então pelos folhetinistas. Contudo, o projeto não obteve sucesso. Como relata Giron, naquele momento, “o projeto neo-iluminista de uma crítica especializada fica apenas no papel-jornal. Os folhetinistas progridem, mas no fanatismo, e se convertem em espécie de ultradiletantes”<sup>308</sup> [grifos nossos]. É interessante salientar que naquele início dos anos 1850 instituições artísticas como as sociedades filarmônicas, o conservatório e as casas de óperas, dentre outras, já estavam consolidadas<sup>309</sup>. Entretanto, em outro texto crítico sobre o Conservatório de Música, Macedo ressentia-se por o que considera uma separação entre público e instituições. Ele pontua: “Nós temos já associações e estabelecimentos artísticos, cuja existência quase é inteiramente ignorada pelo público; vivem no silêncio e no retiro (...)”<sup>310</sup> [grifos nossos]. O autor queixa-se, ainda, do desaparecimento dos professores de música do passado – “os discípulos do grande José Maurício não poderiam ser eternos”<sup>311</sup> –, o que, para ele, acarretou na interrupção da formação de talentosos artistas brasileiros – notadamente mineiros – que abastecia a Corte. Para Joaquim Manuel de Macedo, o problema residia no fato de que a educação e a transmissão de toda uma tradição da música nacional passariam às mãos de professores europeus. Apesar deste quadro desolador aos seus olhos, o escritor ratificava: “o Brasil não deixa de ser artista e poeta”<sup>312</sup>.

A arte nacional ganharia, ainda, outro defensor de grande envergadura: Machado de Assis. Após colaborar para a “Marmota Fluminense” publicando basicamente poemas, o literato passou a folhetinista da revista semanal “O Espelho” e entre 1859 e 1860 escreveu

---

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> Em consonância com as movimentações culturais do Império, “de 1850 a 1862 (...) a atividade crítica no jornalismo estratifica-se. Além dos diários que cobrem eventos – *Correio Mercantil* e *Jornal do Commercio* – aparecem veículos especializados: *O Álbum Semanal*, *O Martinho*, *Revista Popular*, *Entreato*, *A Marmota Fluminense*, *O Espelho* e o *Jornal das Senhoras* se ocupam de variedades, misturando crônicas de espetáculos, notícias, anúncios classificados, gravuras, partituras e moldes. Numa esfera mais culta acomoda-se o *Guanabara*. Esta revista empreende a campanha pela valorização do artista nacional” [grifos do autor]. *Ibid.*, p. 159.

<sup>310</sup> MACEDO, Joaquim Manuel de *apud* GIRON, *idem*, p. 158.

<sup>311</sup> *Idem.*

<sup>312</sup> *Idem.*

crônicas de eventos teatrais para a publicação. Em suas críticas, ao analisar a música e os libretos (argumentos das óperas), o escritor defendia com veemência a composição de uma ópera tipicamente brasileira. Argumentando que não faltavam talentos e belezas nacionais capazes de produzir uma ópera nacional, ele exclamava: “*É tempo de acabarmos com essa vaidade aristocrática pelo lirismo italiano, é tempo de aproveitarmos tanta beleza natural que em todos os respeitos entre nós vegeta como as plantas de nossas campinas, como as árvores de nossas florestas*”<sup>313</sup> [grifos nossos]. Em outro texto, almejando esquivar-se do estilo dispersivo e diletante que caracterizava os folhetins críticos de colegas como José de Alencar, Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo, em “O folhetinista” Assis examinou o que tomava como vícios e imperfeições desta “planta européia”, como ele se referia ao folhetim, transplantada e adaptada com dificuldades no país<sup>314</sup>. Segundo ele, como um fruto do jornal, “grande veículo do espírito moderno”<sup>315</sup>, “o folhetim é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal”<sup>316</sup>. Neste processo, o folhetinista “salta, esvoaça, brinca, testemunha, paira e esporeja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas”<sup>317</sup>. Em sua opinião, adulado pela sociedade já receosa em relação aos seus julgamentos ou à sua “aclamação hebdomadária” no jornal, o folhetinista acumula prestígio e vantagens sociais. E, como observa Machado de Assis, quando lhe falta assunto sobre o qual escrever, a ausência de uma questão salutar pode associar-se à morbidez moral. Neste sentido, ele sustenta a existência de folhetinistas corrompidos que se esquecem de que o folhetim não deve passar de “um confeito literário sem horizontes vastos, para fazer dele um canal de incenso às reputações firmadas (...)”<sup>318</sup>, pois no momento em que o folhetinista se transforma em “cardeal-diabo da cúria literária”, este corre o risco de perder o bom senso, enxergando em seu texto um instrumento valioso encarregado das ascensões e quedas de reputações. No Brasil, pondera, qualquer folhetinista é um parisiense que “arma sua tenda lírica no meio do deserto cultural”. O

---

<sup>313</sup> ASSIS, Machado de *apud* GIRON, *idem*, p. 193.

<sup>314</sup> ASSIS, Machado de. “Aquarelas. O folhetinista (30 de outubro de 1859)”. *Apud* GIRON, *idem*, p. 192.

<sup>315</sup> *Idem*.

<sup>316</sup> *Idem*.

<sup>317</sup> *Idem*.

<sup>318</sup> *Idem*.

escritor endossa, portanto, que no país, o grande esforço do folhetinista deveria ser por assumir cores locais, brasileiras, menos voltadas para a Europa e sustenta: “Força é dizê-lo: a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. *Escrever folhetim e ficar brasileiro é, na verdade, difícil*”<sup>319</sup> [grifos nossos]. Sobre as belas palavras de Machado de Assis, fazemos duas observações: primeiramente, elas se mostram bastante relevantes e atuais para a reflexão acerca do papel não apenas do folhetinistas do século XIX, como, ainda, dos críticos em sua fase especializada; em segundo lugar, elas não deixam de ser, contudo, contraditórias, pois se há, por um lado, uma defesa categórica da frivolidade dos folhetins, ou seja, da não criação de grandes expectativas em relação a um suposto caráter formador dos textos – ilustrada no momento em que coloca que o folhetim não deve passar de “um confeito literário sem horizontes vastos...” – por outro ele reitera a necessidade da atenção por parte dos autores aos contornos da vida nacional. Afinal, como seria possível a colaboração na produção de uma pujante cultura nacional, como ele desejava, sem que isto implicasse em um projeto de construção? Como agir no processo sem levar em consideração determinados critérios de valor? E estes serão alguns dos dilemas enfrentados pela crítica brasileira a partir de sua especialização.

O surgimento de Carlos Gomes<sup>320</sup> naquela cena musical de finais do século XIX ocorreu exatamente no período em que a incipiente opinião pública, manifestada e sistematizada pelos folhetinistas, almejava a chegada de uma espécie de messias lírico nativo. E a crítica musical, ansiosa por forjar símbolos nacionais e fazer deslanchar seu projeto de construção de nossa identidade cultural, não tardou a produzir um discurso, com base em suas obras, comparando o compositor brasileiro a grandes expoentes europeus como Verdi, Beethoven e Michelangelo. Assim, como observa Giron, esta passou a se ocupar “quase que exclusivamente da personalidade e dos sucessos de Gomes a partir da década de 1870. *Sua aparição na cena musical brasileira é como um rito de passagem*”<sup>321</sup> [grifos nossos]. Nesta época, os diletantes começaram, a partir de um processo *lento e gradual*, a perder terreno para a crítica especializada. E então apareceu aquele que, para vários pesquisadores, dentre eles o próprio Luís Antônio Giron, José Miguel Wisnik e Enio

---

<sup>319</sup> *Idem.*

<sup>320</sup> Antonio Carlos Gomes (1836-1896), compositor de “O Guarani”, é considerado o mais importante operista brasileiro, com carreira expressiva na Europa.

<sup>321</sup> GIRON, Luís Antônio. *Op. Cit.*, p. 199-200.



Squeff, foi o primeiro crítico musical brasileiro, ou seja, o primeiro a dedicar-se exclusivamente à crítica musical. Professor de piano e profundo conhecedor de música, ele iniciou sua atividade em 1879, na “Gazeta Musical e de Belas-Artes”. Considerado o fundador da crítica musical especializada no país, Oscar Guanabarro assinou, ainda, críticas musicais em “O Paiz”, “Vida Fluminense” e, ao longo de vinte anos – entre 1917 e 1937 – foi colaborador do “Jornal do Commercio”. Ex-aluno de piano de Louis Moreau Gottschalk, o crítico se dedicou também ao ensino de música<sup>322</sup>. De acordo com Enio Squeff, Guanabarro

(...) Foi um crítico avançado para seu tempo: *reivindicou para sua condição um profissionalismo que sequer era encarado seriamente por parte da comunidade*. Guanabarro militou na imprensa diária opinando e discutindo com todas as conseqüências possíveis de seu engajamento. Foi o maior representante da opinião musical do Brasil na época<sup>323</sup> [grifos nossos].

Além de Guanabarro, José Rodrigues Barbosa<sup>324</sup> desponta como outra referência fundamental da crítica brasileira naquele período. O crítico, que desempenhou um papel importante na fundação do Instituto Nacional de Música, assinou por quatro décadas uma prestigiosa coluna de crítica musical no mesmo “Jornal do Commercio”.

O nascimento de uma crítica musical especializada acompanhou um movimento mais amplo que se dava na vida brasileira em fins dos 1800 e início dos 1900. Abordaremos este momento a seguir.

### **2.2.1 A especialização da crítica no século XX e a permanência da busca pelo sentimento de brasilidade**

Para autores como Nicolau Sevcenko<sup>325</sup> e Boris Fausto<sup>326</sup>, o país de fato vivia, naquele *fin-de-siècle*, uma época de busca pela adequação da nação aos pressupostos de

---

<sup>322</sup> In: MORAES, Marcos Antonio de. *Op. Cit.*, p. 137.

<sup>323</sup> SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema”. *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>324</sup> Crítico também influente, José Rodrigues Barbosa (1857-1939) publicou no jornal “O Estado de São Paulo”, em 1922, alguns meses depois da Semana de Arte Moderna, o texto “Um século de música brasileira” onde refletia sobre a produção musical do período colonial. Para um aprofundamento no pensamento do crítico, ver CASTAGNA, Paulo. *Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa*. São Paulo: UNESP, 2007 e VOLPE, Maria Alice. “José Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical”. *Brasiliana* (Rio de Janeiro), v. 25, p. 3-9, 2007.

<sup>325</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na 1ª República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

modernidade. O que se pretendia era a construção de uma capital republicana moldada pela idéia de ordem, progresso e negação do que tomavam como o atraso colonial. A Proclamação da República, em 1889, fundou no Brasil um sentimento de esperança posto que a liberdade foi conquistada frente à família real, e a ampliação da participação política para outros extratos da sociedade se tornava uma possibilidade. Como destacamos no primeiro capítulo, o país respirava os ares da modernização e ambicionava definir seus símbolos nacionais. A *Belle Époque* pautava a paisagem urbana no Rio de Janeiro e os casarões coloniais e imperiais eram derrubados para que novos monumentos fossem construídos em seu lugar. Os hábitos e costumes identificados com a chamada sociedade tradicional eram igualmente depreciados. A imagem do progresso e da civilização se transformava na grande preocupação nacional<sup>327</sup>.

Os veículos de comunicação – notadamente os jornais diários da cidade –, refletindo este momento, desempenhavam um papel basilar na elaboração de um discurso unificado, definidor e legitimador da idéia de nação a partir daquilo que se configurava como *moderno*. Os temas abolicionistas e republicanos que apareciam nos jornais surgidos no decorrer dos anos 1870-80 preparavam o ambiente para o novo tipo de jornalismo<sup>328</sup> que seguiria ainda os passos da polêmica até a primeira década do século XX. Em 1880 e nas décadas subseqüentes, os jornais da capital passavam por uma fase de transformação motivada pelas inovações técnicas que tornavam possível a reprodução de fotos, ilustrações e mais agilidade na produção. Formava-se, naquele período, uma incipiente indústria da informação<sup>329</sup>. Dentro desta conjuntura,

A palavra escrita era a única válida, em oposição à falada, que se caracterizava por sua insegurança e perenidade. A palavra escrita com o seu sentido de

---

<sup>326</sup> FAUSTO, Boris. *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. Volumes 8 e 9.

<sup>327</sup> PASSIANI, Ênio. “Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil”. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, n. 7, jan/jun 2002, p. 245.

<sup>328</sup> Segundo Marialva Barbosa, por sua importância empresarial e poder de difusão, os principais matutinos do Rio de Janeiro eram: o já citado “Jornal do Commercio”, fundado em 1827, tendo passado por uma drástica transformação em 1890; o “Jornal do Brasil”, criado em 1891 e conhecido desde 1894 como ‘o popularíssimo’ em função da repercussão que tinha; “O Paiz”, criado em 1884; a “Gazeta de Notícias” de 1875 e o “Correio da Manhã” de 1901. In: BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público (os diários do Rio de Janeiro – 1880-1920)*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal Fluminense, 1996. (Tese de Doutorado).

<sup>329</sup> Marialva Barbosa coloca que, “transformados em uma indústria da informação, divide-se o trabalho no interior das oficinas: modernas impressoras capazes de imprimir até 10 mil exemplares por hora substituem as antigas manuais; máquinas à vapor, caldeiras de força de 25 cavalos começam a invadir os jornais da cidade”, *Ibid*, p. 17.

permanência, transmutava-se em eternidade, ao mesmo tempo em que possibilitava a consolidação da ordem, na medida em que podia expressá-la em nível cultural<sup>330</sup>.

No entanto, como observa Sevcenko, a *Belle Époque* brasileira também possuía sua face devastadora<sup>331</sup> e diversos intelectuais tomaram posições diferenciadas visando pôr em questão os problemas históricos vividos. Neste contexto, em função da atividade dos folhetinistas e escritores ao longo do período imperial, uma relação de cumplicidade entre literatura e imprensa já estava relativamente consolidada. Os periódicos, tratando de temas relevantes para a época, desejavam a ampliação de seu público e, para isso, passaram a conceder mais espaço ao crítico profissional e informativo que não apenas analisava as obras, mas, do mesmo modo, refletia sobre a cena literária-cultural e utilizava o jornal para se engajar em causas que considerava legítimas. A literatura já possuía grande prestígio junto a alguns segmentos e os veículos encaravam o trabalho e a presença destes “homens de letras” em suas redações como uma maneira de adquirir importância social e respeitabilidade. Oriundos das classes médias urbanas ou das aristocracias rurais, vários destes literatos construíram sua trajetória intelectual por caminhos às vezes alternativos à universidade e ao bacharelato. Foi desta forma que muitos passaram a escrever em alguns dos mais importantes diários do país, encarando o jornalismo como mecanismo de legitimação. Tendo em vista a inexistência de uma esfera literária autônoma, todos viam nos periódicos a possibilidade de sobreviver, obter maior visibilidade e divulgar sua

---

<sup>330</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>331</sup> Segundo o autor, os movimentos de modernização atingiam apenas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Regiões como as do sertão brasileiro vivenciavam altos índices de miséria, enfermidades e contavam com o descaso do Estado. Além disso, a abolição da escravatura e a crise cafeeira favoreciam a migração das classes marginalizadas para estas cidades. Como ele sustenta, “(...) a oferta de mão-de-obra abundante excedia largamente a demanda do mercado, aviltando os salários e operando com uma elevada taxa de desemprego crônico. Carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, moléstias (alto índice de mortalidade), carestia, fome, baixos salários, desemprego, miséria: *eis os frutos mais acres desse crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humilde da população provar*” [grifos nossos]. In: Sevcenko, Nicolau. *Op. Cit*, p. 52. Assim, frente a este quadro de euforia, por um lado, e de abandono, por outro, os intelectuais brasileiros se posicionavam de formas diversas: de um lado figuravam aqueles que enxergavam no progresso, no fortalecimento da república e na adoção de um modo de vida europeu – principalmente francês – a possibilidade de solução para tais problemas; a outra vertente, influenciada pelo cientificismo europeu, prescrevia um “mergulho” na história brasileira e em suas especificidades a fim de ultrapassar esta fase de subdesenvolvimento. Desta maneira, ainda de acordo com Sevcenko, apesar das marcantes diferenças, autores como Euclides da Cunha e Lima Barreto empenharam-se, cada qual a seu modo, na avaliação e no enfrentamento das dificuldades pelas quais passava a sociedade brasileira. *Apud* Passiani, Ênio. *Op. Cit*, p. 246-247.

obra<sup>332</sup>. A abordagem de Pierre Bourdieu pode nos ajudar a pensar sobre a institucionalização da esfera literária no país.

Ao analisarmos o nascimento da esfera literária na Europa, explicamos que para o autor, o sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens esteve vinculado à constituição gradual de um campo intelectual e artístico, ou seja, atrelou-se “*a autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos*”<sup>333</sup> [grifos nossos]. E sua autonomia em relação aos campos econômico, político e religioso, ou em relação a todas as instâncias que ambicionam legislar nesta esfera, ocorre em nome de um poder e/ou uma autoridade que não é propriamente cultural. Ainda segundo Pierre Bourdieu, não se pode pensar o processo de autonomização do campo artístico sem considerar diversas outras transformações: (1) a formação de um público de consumidores ampliado e socialmente diversificado, (2) a conformação de um conjunto igualmente numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos e, finalmente, (3) a multiplicação das instâncias de consagração. Neste sentido, a independência do campo literário em relação às influências e interferências de outros campos depende da liberdade dos produtores culturais – escritores ou editores – diante dos mecenas e autoridades estatais. E esta liberdade, por sua vez, apenas pode ser conquistada se os produtores de bens simbólicos possuírem seu próprio público consumidor, o qual será responsável por fornecer os benefícios materiais e simbólicos necessários para a manutenção de sua existência, conduzindo a produção dos bens culturais para a direção desejada, não estando tanto à mercê das diretrizes existentes em outros campos<sup>334</sup>. Dentro deste esquema, os produtores culturais passam a agir de acordo com leis estabelecidas no interior do próprio campo literário pelos agentes sociais que o compõem – leitores, escritores, críticos, editores, etc<sup>335</sup>. Portanto, a autonomização do campo literário está *decisivamente condicionada pela formação e expansão do público leitor*, o que não se

---

<sup>332</sup> Ver, ainda, BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público (os diários do Rio de Janeiro – 1880-1920)*. *Op. Cit.* (Tese de doutorado).

<sup>333</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. *Op. Cit.*, p. 99.

<sup>334</sup> *Apud* PASSIANI, Ênio. *Op. Cit.*, p. 256-259.

<sup>335</sup> Obviamente, como observa Pierre Bourdieu, a autonomia deste campo é relativa, ou seja, este não atua de forma totalmente indiferente em relação às pressões de outros campos como, por exemplo, o econômico e o político. Há uma comunicabilidade entre todos. Todavia, o autor sustenta que cada qual possui regras próprias de funcionamento e sua autonomia implica exatamente na mediação e administração entre tais movimentos externos. *Apud* PASSIANI, Ênio. *Op. Cit.*

verificava no país àquela altura e que pouco se nota ainda nos dias atuais<sup>336</sup>. Este fato explica a presença expressiva de escritores nas redações dos jornais<sup>337</sup>. Assim, guardadas as devidas proporções em função das especificidades sócio-culturais que distinguiam e marcavam cada país, sustentamos que, assim como no caso inglês, a literatura constituiu um elemento fundamental na formação da crítica e do jornalismo cultural no Brasil<sup>338</sup>.

Dando continuidade a este processo, as primeiras décadas dos anos 1900 também foram ricas em publicações que se dedicavam ao campo da cultura<sup>339</sup>. Dois pontos convergentes passavam a nortear a atuação da crítica naquele momento: a busca incessante pela descoberta de uma *arte brasileira* que representasse nossa identidade por um lado, e a definição de parâmetros valorativos críveis para identificá-la e julgá-la como tal, por outro. A preocupação eminentemente estética, ou seja, com critérios voltados para a apreciação, tornou-se latente nas publicações da época. Tratava-se de um movimento ambíguo: ao mesmo tempo em que buscava especializar-se construindo mecanismos de avaliação da obra musical, a crítica não abandonava o projeto de construir uma arte nacional. Vejamos alguns exemplos destes esforços.

Fundada pelo crítico J. Cruz Cordeiro Filho desde os anos 1920, “A Phonoarte” é apontada como uma das primeiras revistas preocupadas exclusivamente com as músicas urbanas gravadas e os discos. Este aspecto nos parece fundamental na medida em que a publicação, já atenta à chegada da gravação elétrica de som<sup>340</sup>, ao formato canção e

---

<sup>336</sup> Para uma abordagem interessante sobre a existência do livro no Brasil, ver EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil. Op. Cit.*

<sup>337</sup> Dentre os inúmeros escritores citados, mencionamos, ainda, Lima Barreto, cujo romance “Isaías Caminha” foi publicado na revista “Floreál”, fundada no ano de 1907; Olavo Bilac, que escreveu para a “Gazeta de Notícias”, o “Diário Mercantil”, o “Cidade do Rio” e para a revista “A Semana”; e Euclides da Cunha, que publicou “Os Sertões” no jornal “Estado de São Paulo”, entre outros.

<sup>338</sup> Sobre as relações entre literatura, crítica e jornalismo cultural no país, ver o bom texto de Affonso Romano de Sant’Anna “Paradigmas do jornalismo cultural no Brasil”. In: <http://www.bb.com.br/portalbb/page1.138.2517.0.0.1.6.bb?codigoNoticia=6725&codigoMenu=5253&bread=3&codigoRet=5257> Acesso em: fevereiro de 2007.

<sup>339</sup> Chamamos a atenção para o fato de que, tendo em vista a infinidade de revistas e periódicos culturais que pululavam em diversos estados brasileiros naquela primeira metade do século XX – mesmo possuindo, muitas vezes, pouco tempo de publicação e circulação –, e o objetivo desta dissertação, recuperaremos apenas algumas delas a fim de exemplificar o quanto a questão da proposta de formação de uma cultura nacional e moderna era central. O trabalho de reconstituição da crítica de música popular no país, ainda por fazer, precisará, sem dúvida, ater-se à quantidade e à riqueza destas publicações da época quando realizado.

<sup>340</sup> Para um aprofundamento neste tema, ver TATIT, Luiz. *O século da canção. Op. Cit.*, 2004; TINHORÃO, José Ramos. *Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1978; DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000 e DE MARCHI, Leonardo. *A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos*. In: E-compós, número 2, julho, 2004.

conseqüentemente à “era dos cancionistas” nos anos 1930, já deixava para trás o período histórico em que os temas dos textos eram as árias de óperas italianas, passando a divulgar os choros e os sambas produzidos pelos músicos populares. Surgida no mesmo período de formulação do projeto musical modernista, a revista não realizava propriamente críticas musicais ocupando-se de comentários sobre os discos. Além disso, empenhada no plano de construção de símbolos nacionais, tinha seus juízos de valor igualmente pautados por questões que giravam em torno do nacionalismo e da autenticidade. Não poderíamos deixar de mencionar, ainda, a “Klaxon: mensário de arte moderna”<sup>341</sup>, revista Modernista nascida em São Paulo em maio de 1922 como conseqüência da Semana de Arte Moderna. Contando com a colaboração de artistas e escritores como Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Graça Aranha e Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros, seu principal objetivo era divulgar as propostas do movimento. Em seu primeiro número, Mário de Andrade contribuiu com o texto intitulado “Pianolatria”, em que ironizava e criticava duramente o que entendia como alienação das elites ao privilegiarem a prática do piano em detrimento de instrumentos mais populares, brasileiros e modernos como, segundo ele, o violão. Neste texto, o escritor aparentemente já esboçava algumas idéias do “Ensaio sobre a música brasileira”, que seria lançado em 1928.

O mensário “Revista do Brasil”, lançado em 1916 com grande influência nos anos 1920, se dedicava igualmente à apreciação musical e possuía Mário de Andrade como nome de destaque na crítica. Nascida a partir de articulações realizadas entre proprietários d’ “O Estado de São Paulo”, embora tivesse repercussão nacional, trazia a marca das elites paulistanas em sua diretoria, composta por Alfredo Pujol, Júlio de Mesquita e Luís Pereira Barreto. Aplicada desde os seus primeiros números no projeto de valorização e recuperação de nosso passado cultural – visto como a base legítima para o surgimento de uma nova arte brasileira –, a revista

Contava com a colaboração da parcela mais importante da intelectualidade brasileira, conquistando um espaço privilegiado pela qualidade editorial e pela disposição em romper com a superficialidade mundana que caracterizava as revistas nascidas sob o signo da virada do século<sup>342</sup>.

---

<sup>341</sup> In: MORAES, Marcos Antonio de. *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>342</sup> KESSEL, Carlos. “Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922”. *Estudos Históricos, Arte e História*, n. 30, 2002/2, p. 7-8.

Confirmando a urgência daqueles intelectuais pela definição de critérios valorativos que afirmassem a música nacional, a “Ariel: revista de Cultura Musical”, publicada mensalmente também em São Paulo entre 1923 e 1924, passou por duas fases e sobreviveu por 13 números. A direção editorial estava, em um primeiro momento, a cargo de Antonio de Sá Pereira e, posteriormente, sob a batuta de Mário de Andrade. Pretendendo que a revista tivesse um perfil mais informativo, refletindo sobre “as orientações atuais da música, *mais rápida e mais leve*”<sup>343</sup> [grifos nossos], a partir de um ponto de vista menos aristocrático e mais popular, a “Ariel” “[manifestava] a vontade de contribuir decididamente para a melhoria do nível de pensamento sobre música, e do seu ensino”<sup>344</sup>. Além de personalidades vinculadas à música e ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, colaboravam nela, ainda, Renato Almeida, Sérgio Milliet, Álvaro Moreyra e Yan de Almeida Prado. O ano de 1928, por outro lado, assistiria ao nascimento daquela que seria considerada a principal ilustrada do país, marcada pela proposta de modernidade: “O Cruzeiro”. Como pontua Daniel Piza, a revista, editada até 1975 pelos “Diários Associados”, de Assis Chateaubriand, marcou época principalmente por contar com colaboradores importantes (dentre eles Mário de Andrade na crítica musical) e publicar contos de José Lins do Rego e Marques Rabelo, artigos de Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira, colunas de José Cândido de Carvalho e Rachel de Queiroz, ilustrações de Anita Malfatti e Di Cavalcanti, além do humor de Vão Gogo (vulgo Millôr Fernandes)<sup>345</sup>.

A partir deste momento, consideramos importante nos determos novamente à figura de Mário de Andrade, visto por alguns pesquisadores<sup>346</sup> como o primeiro nome da crítica no país a escrever sobre música popular no início dos anos 1930. A ascendência de suas idéias e postulados nas décadas subseqüentes exemplifica o valor e a importância que o debate modernista realizado na década de 1920 adquiriu. Como expusemos, Mário de Andrade é apontado como um dos criadores de uma tradição de pensamento que se estabeleceu no interior do campo de estudos sobre música e crítica brasileiras. E, como pretendemos demonstrar no próximo capítulo, algumas de suas elaborações teóricas e

---

<sup>343</sup> “Aos leitores”, p. 339 *apud* MORAES, Marcos Antonio de. *Op. Cit.*, p. 125.

<sup>344</sup> WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo, Livraria Duas Cidades: 1983, p. 101.

<sup>345</sup> PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural. Op. Cit.*, p. 33.

<sup>346</sup> Ver, por exemplo, SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

categorias analíticas exerceram, como fruto de um processo, influência em parte da crítica nos anos 1960 norteando o debate em torno da definição daquilo que se conformaria como MPB.

Depois de passar por diversas publicações, após um período como crítico no “Diário Nacional” – de agosto de 1927 a setembro de 1932 –, Mário permaneceu sem vínculos com a imprensa durante alguns meses, deixando de produzir para a “Ilustração Brasileira” e para a “Revista Nova”. Em 1933, todavia, já contratado pelo “Diário de S. Paulo”, Mário retomou o trabalho de crítica. Responsável pela coluna “Música”, ele escrevia, ainda, uma outra considerada mais *especializada* – intitulada “Para o Diário de S. Paulo” –, localizada na página 6, seção “Editoriais”, e era assinada da seguinte maneira: “Mário de ANDRADE”, com o sobrenome em caixa alta. Talvez esta forma de assinatura pretendesse confirmar não apenas o prestígio da coluna para o jornal, mas, fundamentalmente, a autoridade de quem escrevia os textos. Publicada quase diariamente, a coluna contava, do mesmo modo, com contribuições de diversos intelectuais da época que desejavam ter seus nomes associados ao de Mário de Andrade. Adotando, no jornal, uma postura menos combativa do que aquela assumida no “Diário Nacional”, Mário de Andrade, no primeiro texto publicado, refletiu:

Dos dias de junho do ano passado [1932], em que fiz as minhas últimas notas de crítica de arte no Diário Nacional, até o dia de hoje, em que retomo o ofício neste Diário de S. Paulo, não medei nem doze meses. *No entanto, me sinto bem outro, e talvez já agora a minha escrita não possua aquele dom tristonho de irritar a muita gente, que tinha dantes.* Não sei, uma espécie de velhice fatigada me prende agora a vontade de falar. Se é certo que já muito exerci aquela modorrenta filosofia de paciência, tão própria do nosso povo, agora me entrego tenebrosamente à filosofia do não-vale-à-pena, enquanto discursam aos ares os áruos heliotropos revolucionários.(...) <sup>347</sup> [grifos nossos].

Chamamos a atenção para o fato de que, a despeito de ser um dos “homens de letras” mais aguerridos nos jornais brasileiros e de escrever freqüentemente sobre artes plásticas, literatura e cultura de modo geral, a grande maioria de suas críticas possuía como tema *a música*, o que evidencia que o escritor já era visto com “o” *especialista*, aquele que detinha conhecimento e capital cultural específicos para valorar, hierarquizar e nomear ou, como o próprio escritor menciona, aquele que detinha o “*dom tristonho de irritar a muita*

---

<sup>347</sup> In: ANDRADE, Mário de. *Música e Jornalismo – Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993, p. XV-XVI.



gente” quando realizava seus julgamentos de valor. Segundo Paulo Castagna, organizador dos textos de Mário publicados em “Música e Jornalismo”, as primeiras críticas no jornal possuíam um teor puramente informativo, ilustrativo e pouco analítico. Contudo, a partir de finais de julho do mesmo ano, os textos passaram a pautar-se mais por uma abordagem densa, analítico-musical, onde havia uma preocupação explícita por parte do escritor em aprimorar a cultura musical do público leitor. Podemos sustentar, portanto, que, ao realizar uma leitura interpretativa acerca das obras a partir de determinados critérios valorativos, Mário de Andrade estava assumindo posições, e colocando todo o seu saber e capital cultural acumulados a serviço do desvendamento do senso comum que envolve o mundo da música. Em seus textos, Mário estava também desmontando aquilo que parecia natural na música, abordando aspectos de seus sofisticados meandros formais de construção e criação. Além disso, nas críticas, ele falava do valor musical da obra localizando-a no tempo e no espaço, e atentando para as implicações políticas e sociais desta no campo cultural brasileiro. A coluna “Música”, em geral publicada na seção “Noticiário”, desempenhava duas funções distintas: era tanto uma espécie de ‘*agenda cultural*’ que servia apenas para *informar* sobre apresentações de artistas, quanto um espaço mais explicativo onde assumia um tom claramente prescritivo e formador, responsabilizando-se pelas críticas realizadas. Ressaltando a erudição de Mário de Andrade, sua reputação de crítico naquele cenário cultural e sua autoridade como uma espécie de “testemunha ocular” dos eventos cuja fala deveria merecer crédito, Castagna destaca:

O público (...) encontrava neles [nos textos] *oportunidade das mais interessantes para entrar em contato com as impressões que circulavam na platéia e com o trabalho dos músicos no palco (...). Em poucos instantes [o público] era levado, à época dos compositores, aos estúdios deles, analisava-lhes o pensamento, a produção, (...). E o leitor que não houvesse presenciado o espetáculo certamente acabava estimulado a procurar o próximo concerto. Ou, no mínimo, curioso...*<sup>348</sup> [grifos nossos].

Por outro lado, “Para o Diário de S. Paulo”, considerada mais *especializada*, era destinada aos *experts*, àqueles que compravam discos, livros sobre música e freqüentavam as temporadas de espetáculos. Nesta coluna as discussões eram mais aprofundadas e técnicas, e o autor intercalava os textos sobre música com outros em que debatia temas

---

<sup>348</sup> *Ibid*, p. XVI.

distintos. Era uma coluna voltada para um “público culto, apreciador de novas idéias e ávido [por] informações sobre arte”<sup>349</sup>.

Em uma carta escrita a Sousa da Silveira em 15 de fevereiro de 1935, período em que já pensava na possibilidade de deixar o “Diário de S. Paulo”, Mário, mais uma vez problematizando o sentido de sua atividade, reivindicou abertamente um lugar de vanguarda na historiografia cultural brasileira e reafirmou sua posição de autoridade no campo da crítica musical:

(...) *Resolvi trabalhar a ‘matéria’ brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim e na complexidade dela. O caso lingüístico não é senão um dos muitos corolários dessa realização de mim. Digo ‘de mim’ e não do Brasil, porque sabia muito conscientemente, desde o princípio, que se tratava de dar a minha contribuição pessoal, e não, com o meu serzinho minúsculo realizar o sentido e a imagem do Brasil. Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em S. Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte. Não havia um tratado de poética, moderno, adaptável ao tempo. Fiz um. Não havia História da Música em nossa língua. As existentes eram simplesmente porcas. Fiz uma, bem melhor que as outras. (...)*<sup>350</sup> [grifos nossos].

No último artigo da coluna “Música”, publicado em 29 de maio de 1935, o autor, aparentemente respondendo às pressões que sofria para não ultrapassar os limites de um crítico musical e, igualmente, criticando o espectador pouco habituado àquilo que entendia como uma cultura de audição mais ‘refinada’, despediu-se do público com bastante ironia:

(...) Felizmente cheguei ao fim da minha crônica, *inventei algumas imagens passageiras de que não faço questão fechada, e não dei a minha opinião cem por cento sobre o grande virtuose. Mas garanto que ele é interessantíssimo e que todos precisam ouvi-lo. Enquanto reflito mais, escutarei o novo concerto que tem um programa admirável, e poderei então dizer-vos melhor meu pensamento, meus senhores e minhas senhoras. – M. de A.*<sup>351</sup> [grifos nossos].

Como afirma Paulo Castagna, Mário abandonou o jornal definitivamente no final de maio de 1935 – completando dois anos de colaboração – para assumir o cargo de diretor do até então recém-criado Departamento de Cultura do Município dedicando-se, como escritor, à “Revista do Arquivo Nacional” e à publicação de artigos esporádicos em outros periódicos. Neste período o autor também começou a preparar para publicação o material folclórico musical que vinha coletando desde os anos 1920.

---

<sup>349</sup> *Ibid*, p. XVII.

<sup>350</sup> *Ibid*, p. XVIII.

<sup>351</sup> *Ibid*, XVII.

A apresentação destes pequenos episódios que marcaram a vida profissional de Mário de Andrade<sup>352</sup> nos anos 1930 e 1940 nos permitiu fazer algumas inferências sobre o quadro em que se inseria a crítica brasileira naquele período. Apesar de ainda bastante atrelada aos pressupostos ideológicos e formadores do “homem de letras” do século XIX, já era esboçada uma procura pela especialização como forma de legitimação da atividade. E, assim como o “homem de letras” europeu dos anos 1800, acreditamos que o escritor também carregava em si mesmo as contradições do sistema tal como se configurara. Mário constituía o símbolo de duas figuras contraditórias que constantemente entravam em conflito em nosso meio cultural e intelectual: a do crítico especializado em determinado tema que, pautado por alguns parâmetros valorativos, reclamava autoridade para emitir seus juízos de valor, e a do intelectual, literato, detentor de um conhecimento ampliado que encontrava grandes dificuldades para se ajustar às regras que começavam a nortear as práticas no campo jornalístico<sup>353</sup>.

---

<sup>352</sup> É necessário salientar que o pensamento de Mário de Andrade passou por diversas fases que, de algum modo, se adequavam aos momentos de vida pelos quais passava o escritor. Como sublinha Enio Squeff, “do Mário de Andrade nacionalista ao Mário de Andrade de *O Banquete* já ligado ao socialismo há um mundo – mas o verdadeiro Mário de Andrade talvez seja mesmo o de *Macunaíma*. O realismo fantástico sobre o qual tanto insistem os exegetas da literatura latino-americana encontram em Mário de Andrade, senão um precursor, pelo menos um dos seus mais legítimos representantes. O herói sem caráter é sem dúvida a tentativa da gênese do brasileiro. Mas sê-lo-á precisamente na contradição da idéia de um herói que não tem caráter, quando o caráter é a marca determinante de todo herói digno do nome” [grifos do autor]. SQUEFF, Enio. *Reflexões sobre um mesmo tema*. *Op. Cit.*, p. 110. Entretanto, a preocupação com a vida nacional e com as formas de engajamento dos intelectuais no processo de construção de nossa cultura – e de uma escola musical brasileira – sempre esteve presente. Na célebre conferência proferida no Itamaraty, em abril de 1942 – três anos antes de falecer – durante as comemorações dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, o escritor fez uma reflexão sobre a história do modernismo brasileiro a partir de uma perspectiva bastante pessoal, reavaliando também momentos de sua própria trajetória. Em tom melancólico, Mário, entre outras afirmações, sustentou que sua geração foi *apolítica* e não serviu de inspiração para as urgentes questões que surgiram no Brasil dos anos 1940. Por outro lado, em sua ousadia estética, segundo ele, o modernismo abriu caminhos para se pensar o lugar do intelectual na sociedade. A visível amargura de Mário de Andrade nesta conferência devia-se a uma experiência traumática e à dicotomia por ele vivida: se por um lado o funcionalismo público resolvia seus questionamentos a respeito da participação do artista na vida pública – e o escritor engajou-se de múltiplas formas neste projeto –, por outro, a burocracia estatal (e, ainda, a ditadura varguista), com a qual não soube lidar, tirava-lhe o entusiasmo e o angustiava. Assim, uma das conclusões a que chegou naquela conferência, foi que apesar de sua geração ter deixado um legado de liberdade estética e independência, este não colaborou política e incisivamente para a emancipação do homem, o que, para ele, deveria ter sido seu papel.

<sup>353</sup> Este processo de luta pela legitimação se exacerbou nos anos 1940. Segundo Aline Andrade Pereira, esta década representou, para a imprensa brasileira, um momento histórico em que os meios de comunicação estavam submetidos a um rígido controle estatal. Para o campo jornalístico, foi um período intermediário em que várias transformações editoriais e redacionais – que se consolidariam na década posterior – se encontravam em estado incipiente. Para a autora, com o fim do Estado Novo, em 1945, as mudanças que já vinham sendo introduzidas há décadas, no que diz respeito ao campo jornalístico, são implementadas de forma tão profunda que são responsáveis pela própria caracterização dos anos 1950 como marco fundador da

É fundamental mencionarmos, por outro lado, que, como demonstramos no primeiro capítulo, apesar da marcada influência modernista, o período entre as décadas de 1920 e 1940 foi marcado pelo surgimento das músicas populares urbanas e, neste sentido, havia uma inquietação por parte de artistas, radialistas e jornalistas cariocas que, preocupados com a questão da autenticidade do samba, não enxergavam no arcabouço teórico e valorativo de Mário de Andrade, referenciados exclusivamente ao universo rural e folclórico, o parâmetro necessário para legitimar a tradição da música urbana. O que equivale a afirmar que estes atores sociais precisaram recorrer a outros critérios, diferentes daqueles elaborados pelo modernista, para transformar o samba em símbolo de brasilidade. Era imprescindível que se construísse uma abordagem que refletisse a respeito das origens do gênero. Relembrando Pierre Bourdieu, este quadro evidencia que os sistemas de valoração e enquadramento das expressões musicais e dos artistas em determinados gêneros musicais resultam, a cada passo, de um embate onde parâmetros e julgamentos de valor estão constantemente sendo negociados em uma disputa pelo poder de atribuir sentido e nomear. Além disso, tais juízos estão sempre referidos a uma materialidade, dizendo respeito a uma estrutura sonora. E foi exatamente a lacuna na perspectiva de Mário, qual seja, a pouca atenção à musicalidade urbana, que estimulou a sistematização de um pensamento historiográfico em torno da música urbana, a partir do final dos anos 1940<sup>354</sup>.

---

modernidade da imprensa brasileira. São mudanças na forma, estrutura e conteúdo dos jornais. Esse conjunto engloba desde a modernização das redações até a adoção de técnicas narrativas específicas, como o lide e a pirâmide invertida; além da criação da figura do *copy-desk*. Objetividade, imparcialidade e neutralidade passam a figurar entre os atributos de um bom texto jornalístico, impondo uma padronização que aproximaria a matéria jornalística do relato científico. PEREIRA, Aline Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal Fluminense, 2004, p. 32-33. (Dissertação de Mestrado). A autora sustenta que estas mudanças ocorreram, no Brasil, de modo diferenciado dos países anglo-americanos e a apropriação deste novo modelo de jornalismo se deu de forma bastante conflituosa, pois havia uma luta em torno das novas configurações discursivas. Como também ressalta Ana Paula Goulart Ribeiro, “o jornalismo nacional não assimilou todos os valores que, no ideário norte-americano, eram correlatos à idéia da objetividade, ou, se assimilou, foi em sentido e graus diferentes”. RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Apud* ANDRADE, Aline Pereira. *Op. Cit.*, 2004, p. 36. Ainda segundo Goulart, ao mesmo tempo em que havia uma tendência à padronização, a imensa quantidade de colunas assinadas por nomes de destaque em nosso meio cultural como Sérgio Porto e Nelson Rodrigues, entre outros, sublinhava uma reação a este modelo. Produzindo sua análise sobre a crítica teatral daquele período, Aline Pereira afirma que este debate acerca da especialização e da profissionalização em torno do jornalismo atingiu visivelmente o discurso da crítica. Para um aprofundamento na crítica cultural do período, especificamente a crítica literária, ver o excelente SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

<sup>354</sup> NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Vol. 20, n. 39, 2000, p. 167-189.

Dentre os expoentes engajados neste processo de nacionalização do samba, citamos os críticos Orestes Barbosa<sup>355</sup>, Sérgio Porto<sup>356</sup>, Pêrsio de Souza<sup>357</sup>, Jota Efegê<sup>358</sup> e Lúcio Rangel<sup>359</sup>, entre outros. Portanto, como expusemos, se por um lado a proposta modernista de valorização do elemento popular-mestiço e de descoberta de princípios de nacionalidade na arte permanecia como objetivo central desta geração, este símbolo nacional não mais dizia respeito ao inconsciente musical rural, regional, contido nos reisados, nos cantos de trabalho e nas sonoridades dos cocos e repentes, mas sim ao samba e ao choro, ou seja, aos gêneros representativos da mestiça música popular urbana. Desta maneira, se havia *desacordo* quanto ao objeto que deveria servir de base para o projeto, existia plena *concordância* quanto à urgência pela delimitação de símbolos de identidade nacional e pela descoberta de critérios capazes de legitimá-los como tal.

Por outro lado, tendo em vista a explosão do rádio naquele período, os anos 1940 viram nascer, ainda, a “Revista do Rádio”, uma publicação que se dedicava à cobertura das novidades de seus bastidores. Lançada em 1948 por Anselmo Domingos, a revista sobreviveu até 1970. Costumava trazer nas capas astros que estivessem em evidência como o cantor Francisco Alves; perfis de personalidades da época como da cantora Aracy de Almeida; colunas como a “Chacrinha Musical”; diário das estrelas do rádio como o de Emilinha Borba e fofocas como o romance entre a cantora Elza Soares e o jogador Garrincha. O objetivo da revista era atingir leitores ansiosos por tomar contato com as notícias do rádio-teatro, dos programas de auditório e com curiosidades que envolviam a vida dos artistas. Buscava, ainda, formar um sólido público consumidor de música. A

---

<sup>355</sup> Orestes Dias Barbosa (1893-1866) foi jornalista, compositor, letrista e escritor carioca. Iniciou a carreira em 1913 como repórter no “Diário de Notícias”, atuando, ainda, em diversos periódicos como “A Gazeta de Notícias”, “A Hora” – onde escreveu uma pioneira coluna sobre rádio –, “A Noite” e “A Imprensa”, entre outros.

<sup>356</sup> Considerado um dos nomes de maior destaque na cena cultural brasileira do período entre 1940 e 1960, Sérgio Marcus Rangel Porto (1923-1968) ou Stanislaw Ponte Preta iniciou sua carreira jornalística no final dos anos 1940 atuando em publicações como “Sombra”, “Manchete”, “Última Hora”, “Tribuna da Imprensa” e “Diário Carioca”.

<sup>357</sup> Editou, entre 1954 e 1956, a “Revista de Música Popular” ao lado de Lúcio Rangel.

<sup>358</sup> Musicólogo, historiador, jornalista e pesquisador, João Ferreira Gomes ou Jota Efegê (1902-1987) colaborou nos jornais “Idéia Nacional”, n’ “O Jornal” e, ainda, em diversas revistas como “Noite Ilustrada” e “Carioca”. A partir de 1930, trabalhou no jornal “Diário Carioca” e entre 1964 e 1967 ingressou no “Jornal do Brasil”. Posteriormente, em 1974, lançou sua famosa obra “Maxixe - A Dança Excomungada”.

<sup>359</sup> Tio do cronista e jornalista Sérgio Porto, Lúcio do Nascimento Rangel (1914-1979) foi um dos mais aguerridos defensores do que considerava a música popular brasileira tradicional, da qual era profundo conhecedor. Também foi responsável pelo lançamento da “Revista da Música Popular” da qual era editor.

publicação não tinha propriamente a forma e o perfil de *uma revista de crítica musical* e seus textos eram, em sua maioria, basicamente informativos e ilustrativos<sup>360</sup>.

Já em meados dos anos 1950, a vertente crítica voltada para um nacionalismo folclorizante e influenciada por alguns pressupostos marioandradianos, praticamente reinventou a tradição musical brasileira. Estes novos críticos desvalorizaram a cena musical em curso e recuperaram, a partir de uma idealização, um período do samba, situado entre os anos 1920 e 1930, percebido como sinônimo de “época de ouro” da música popular brasileira. O lançamento da “Revista de Música Popular” ilustrava exatamente o poder que os pressupostos modernistas ainda exerciam sobre o discurso crítico dos anos 1950. A revista constituía um exemplo vivo daquilo que afirmamos anteriormente, ou seja, ela procurava legitimar símbolos nacionais populares, no entanto, estes elementos populares já se encontravam no meio urbano. A sobrevivência das premissas modernistas ao longo do tempo merece atenção. Segundo Maurice Halbwachs, há um tipo de memória advinda de um certo passado que atravessa a sociedade, e em um dado momento surge como consciência e forma de expressão de um determinado grupo. Neste caso, não se trata de uma memória pertencente àquele grupo, mas de uma lembrança que “sobrevive” na sociedade antes mesmo de constituir-se como memória coletiva reivindicada por um conjunto de pessoas. Neste sentido, vale destacar a importância dos chamados “quadros sociais”, ou seja, das instituições capazes de reproduzir tais lembranças, e, ainda, dos “trabalhos de memória”, isto é, dos esforços implementados pelos agentes sociais “autorizados” no processo. Portanto, a necessidade de definição dos sinais da brasilidade musical, embora pudesse aparecer como algo natural, constituía, na verdade, parte de um projeto cujo longo caminho procuramos demonstrar aqui. E, neste movimento, as idéias de Mário de Andrade de valorização do elemento nacional, popular e mestiço se alastraram, passando a não mais pertencer a um grupo específico – prova disso é a apropriação por parte de grupos tanto conservadores quanto progressistas de seu arcabouço teórico. E a revista refletia isso na medida em que era nítida uma preocupação em salvaguardar nossa memória musical (podemos dizer que, do Rio de Janeiro, então considerado o microcosmo

---

Assinou seções especializadas em música em diversas publicações, dentre as quais, “A Manhã”, “Jornal do Brasil”, “Diário de São Paulo”, “Estado de Minas”, “Manchete”, “A Cigarra” e “Senhor”, entre outras.

<sup>360</sup> Para um aprofundamento no universo da revista, ver FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio*. São Paulo: Relume Dumará, 2000.

da nação Brasil). A publicação, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Souza, e assumidamente folclorista, tentava se fortalecer como um espaço voltado para o resgate do que tomava a verdadeira música popular brasileira, ou seja, a música criada de acordo com o ‘formato canção’ e gravada pelos sambistas da década de 1930. Pretendendo atingir um público mais “culto”, aspirava, ainda, legitimar-se como um instrumento de intervenção contra o que, para eles, significava uma crescente mercantilização da música via rádio vivida na década de 1950. Todos os articulistas costumavam argumentar que depois de 1945 as rádios começaram a importar ritmos estrangeiros – sobretudo dos Estados Unidos através dos musicais produzidos por Hollywood – e que, desta maneira, haviam posto fim à “época de ouro”, cedendo espaço para a fase do internacionalismo e da música comercial<sup>361</sup>. No editorial de seu primeiro número, quatro aspectos merecem ser observados: (1) a utilização do termo marioandradiano “populário” aliado à busca pela autenticidade; (2) a atenção dedicada ao jazz – que não tardaria a se misturar ao samba através da bossa nova –; (3) o objetivo da revista em fundar e consagrar uma tradição de música popular no país e, por fim, (4) sua tentativa de estabelecer-se como o espaço ideal para realizar este projeto em função da presença de *especialistas*:

*A Revista de música popular nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e cremos estar fazendo um serviço meritório. Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem. Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, com símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar por modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário. Não nos limitaremos, a tratar apenas da música popular brasileira. Algumas páginas são dedicadas, em cada número, ao jazz, a grande criação dos negros norte-americanos, e para tanto convidamos um de nossos mais acatados especialistas no assunto, o crítico José Sanz (...)*<sup>362</sup> [grifos nossos].

Na publicação, que teve curta duração (1954-1956), colaboraram grandes nomes da intelectualidade brasileira, da literatura e *especialistas* em música no Brasil, como Almirante, Vinícius de Moraes – que naquela década se destacaria como um dos expoentes da bossa nova –, Ary Barroso, Guerra-Peixe, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e muitos outros. É interessante sublinhar que mesmo depois de extinta, a revista “catalisou

<sup>361</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *Op. Cit.*, p. 59-61. (Dissertação de Mestrado).

<sup>362</sup> *Revista de Música Popular*. Nº 01. Set./1954.

um tipo de pensamento folclorista, sobretudo nos meios intelectuais cariocas, que gerou outros frutos, (...), em 1956. Um exemplo é o I Congresso Nacional do Samba, de 1962, organizado pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro”<sup>363</sup>.

Como observa Luisa Lamarão<sup>364</sup>, Lucio Rangel, em seus artigos para a revista, implantou e desenvolveu um estilo ácido de crítica bastante semelhante àquele que seria bastante utilizado por José Ramos Tinhorão anos depois. De acordo com Fabio Rodrigues,

Purista, fã do samba que chamava de verdadeiro e de jazz tradicional (Louis Armstrong era o supremo), Lucio Rangel desprezava novidades, detestava Dizzy Gillespie e torcia o nariz para Charlie Bird Parker e para o ‘xaroposo’ Duke Ellington. Na música brasileira, idolatrava Pixinguinha, Sinhô, Cartola, Ismael Silva e Nelson Cavaquinho e virava o rosto para novidadeiros como Dick Farney (‘um Bing Crosby de Cascadura’) e Lúcio Alves, ao mesmo tempo em que desancava os cantores ‘operísticos’ do início do século que ‘berravam’ em vez de cantar. Em sua defesa do jazz negro de Nova Orleans, que considerava a ‘única expressão original da arte norte-americana’, distribuía bordoadas em gênios como George Gershwin (‘autor de opereta popular’) e Cole Porter (‘compositor mais ou menos medíocre’).

(...) Em outro texto, o curto perfil em que apresenta o compositor Sinhô é antológico: ‘...mulato carioca, alfabetizado, pernóstico, com respostas prontas, gingando no andar, anel de ouro e gaforinha (topete) domada à brilhantina, tinha todo o sestro do carioca. Doido por política e por mulher, cabo eleitoral, brigão, capaz de dar o último níquel a um amigo, bebedor inveterado, astro número um das gafieiras, (...) sabendo usar com vantagem uma navalha, observador e satírico.’ Em outra demonstração de sua verve, demole com bom humor o ‘cantor’ Lamartine Babo, que ‘às vezes comparecia e divertia o público com sua voz de menina do Sion (...)’ E, de quebra, Carmem Miranda ‘uma jovem que fazia trejeitos e caretas terríveis. E já cantava mal’<sup>365</sup>.

Desta maneira, se a “Revista de Música Popular” constitui um exemplo do que podemos chamar de crítica pré-bossa nova, as mudanças não apenas nos critérios valorativos de apreciação musical como também na forma de posicionamento dos críticos compõem um capítulo à parte neste processo. As transformações políticas, sociais e culturais vividas já nos anos 1960 fizeram com que algumas posturas fossem afirmadas e outras reatualizadas neste esforço marcante e, como buscamos demonstrar, histórico de construir nossa identidade cultural e, sobretudo, musical. A entrada de outros atores na cena

---

<sup>363</sup> NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. *Op. Cit*, p. 176.

<sup>364</sup> LAMARÃO, Luisa Quarti. *Op. Cit*, p. 60. (Dissertação de Mestrado).

<sup>365</sup> RODRIGUES, Fabio. “Muito prazer, Lucio Rangel”.

In: [http://www.claraonline.com.br/ver\\_noticia.php?noticia\\_id=447](http://www.claraonline.com.br/ver_noticia.php?noticia_id=447) Acesso em: março de 2008.



tornou o debate ainda mais complexo em torno das disputas acerca dos sentidos da música brasileira.

Em suma, assim como na Europa, a crítica cultural brasileira – especificamente musical – surgiu a partir de um projeto de construção de nossa identidade. A crítica, fundada nos pressupostos modernistas e iluministas, ambicionou formar uma memória musical brasileira, inserindo o país num modelo de modernidade. Ao longo do percurso, todavia, através de um processo longo que envolveu lutas, retrocessos e deslocamentos, ela instaurou-se como instância privilegiada de consagração, compondo uma voz autorizada para narrar fatos e eventos relacionados à nossa vida cultural. Ao adentrarmos ao próximo capítulo, tentaremos perceber quais foram as estratégias e os critérios valorativos utilizados para definir o que seria classificado como MPB e, ainda, para fundar uma história oficializada sobre a música popular nos anos 1960. Acreditamos que esta categoria, objeto de disputa por grupos artísticos distintos nos anos 1960, terminou servindo – assim como as óperas e árias nos séculos XVIII e XIX, a música folclórica dentro do projeto de Mário de Andrade, ou os sambas das décadas de 1920 e 1930 – como pano de fundo para a discussão acerca da cultura e da identidade musical nacional.

## CAPÍTULO III –

### TORQUATO NETO E A COLUNA “MÚSICA POPULAR”: REDEFININDO A IDENTIDADE E AS FRONTEIRAS DA MPB

Podemos afirmar que o final dos anos 1950 foi caracterizado por uma espécie de transição no que se refere aos parâmetros valorativos utilizados pela crítica na apreciação de nossa música. Neste sentido, como salientamos, a “Revista de Música Popular” compôs um exemplo adequado do que chamaríamos de uma crítica pré-bossa nova, calcada na crença na preservação das “autênticas” raízes nacionais representadas pelo samba carioca dos anos 1920 e 1930. O surgimento da bossa nova – acompanhada de um novo modelo de composição e interpretação –, em que uma certa simplicidade empregada pelos sambistas cedia espaço a uma sofisticação harmônica e melódica, terminou incentivando uma renovação dos critérios para se fazer crítica musical no país. Nossa hipótese se apóia na idéia de que os objetivos desta nova crítica, contudo, permaneceram inalterados, ou seja, engajados na definição de *projetos de brasilidade* através da música. Acreditamos que todos os agentes sociais<sup>366</sup> em disputa em finais dos anos 1950 e, sobretudo, no decorrer dos 1960 estavam, cada qual seu modo, tentando construir símbolos de nossa identidade através da música. Sílvio Túlio Cardoso<sup>367</sup> e Ary Vasconcelos<sup>368</sup> eram alguns dos críticos

---

<sup>366</sup> Os dados biográficos dos críticos musicais a seguir apresentados foram extraídos do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. In: <http://www.dicionariompb.com.br/>.

<sup>367</sup> Sílvio Túlio Cardoso (1924-1967) foi um importante agente naquele contexto. Grande aficcionado do jazz, sua forte ligação com a música fez com que fosse convidado por Celestino Silveira para escrever a seção “Um pouco de jazz” na coluna “Melodia e ritmos para você”, ao lado de Ary Vasconcelos, também crítico musical, historiador e seu amigo pessoal. Foi ao lado de Vasconcelos que Cardoso iniciou a carreira profissional. Ele criou, em 1943, a página “Swing fan”, também com Vasconcelos, na revista “A cena muda”; em 1948 estreou no “Diário da Noite”, onde escreveu a coluna de música brasileira “Discos populares”. Nesta mesma época Sílvio Túlio Cardoso ingressou na carreira de radialista, inicialmente na Rádio Guanabara e, mais tarde, nas rádios Globo e Nacional. Transferiu-se para “O Globo” em 1950, onde se tornou grande defensor e interlocutor da bossa nova, sugerindo uma postura “universalista” em termos musicais, contrária àquela de José Ramos Tinhorão. Publicada até 1967, quando o crítico faleceu, a coluna se constituiu como o principal “braço” de divulgação da bossa nova na grande imprensa. Cardoso foi um dos primeiros críticos a narrar os eventos relacionados à bossa, divulgando os artistas criadores do gênero, seus trabalhos e as notícias da indústria fonográfica brasileira e mundial. Em 1954, publicou o “Anuário de música popular”, na revista “Clube dos Ritmos”. Escreveu, ainda, para várias publicações como “A Cigarra”, “Revista do LP” e “Música e Disco”, como colaborador. O crítico foi um dos integrantes da comitiva brasileira para a realização do já mencionado show de bossa nova no Carnegie Hall, realizado em 1962 na cidade de Nova York, ocupando o

que escreviam naquele fim de década. De acordo com Santuza Cambraia Naves<sup>369</sup>, os textos de ambos em “O Globo” e “O Jornal”, respectivamente, demarcaram apropriadamente este período. Suas colunas passaram a destinar um espaço dotado de maior rigor analítico para a crítica musical e, ainda, para notícias referentes à indústria fonográfica brasileira e mundial. Os ideais de modernização já presentes em diversas outras áreas como a poesia concreta e o neoconcretismo nas artes plásticas – que influenciou fortemente cadernos culturais como o famoso projeto de Reinaldo Jardim e Amílcar de Castro no “Suplemento Cultural do Jornal do Brasil” – atingiam a música popular e a crítica.

Neste sentido, um aspecto importante merece atenção aqui. É preciso dizer que não apenas para os artistas da MPB engajada e da tropicália a bossa nova representou uma espécie de “marco zero” para a criação musical. Acreditamos que também para a crítica o movimento de João Gilberto funcionou como um “divisor de águas”, pois foi a partir da

---

lugar de Ronaldo Bôscoli, que desistiu de participar. Como exposto no primeiro capítulo, este evento é apontado por alguns pesquisadores e, ainda, pelos próprios músicos como o momento em que a bossa alcançou grande reconhecimento internacional, compondo uma espécie de “segundo nascimento”, em uma referência ao disco “Chega de Saudade”, lançado em 1958 e considerado o inaugurador da Bossa Nova. Cardoso tornou-se correspondente das publicações norte-americanas “Billboard” e “Down Beat”, esta última apontada até os dias atuais como uma das mais respeitadas revistas de jazz do mundo. Em 1965, publicou, no Rio de Janeiro, o “Dicionário biográfico de música popular” (nacional e estrangeira). No ano seguinte, deu origem, novamente ao lado de Ary Vasconcelos – contando ainda com a participação de Jorge Guinle e Ricardo Cravo Albin – ao “Clube de Jazz e Bossa Nova” a partir da fundação do Museu da Imagem e do Som.

<sup>368</sup> Advogado formado pela Faculdade Nacional de Direito em 1951, Ary Vasconcelos (1926-2003) jamais exerceu a profissão. O interesse pela musicologia o fez estudar teoria, solfejo e canto e, mais tarde, clarinete com os maestros Paulo Moura e José Carlos de Castro. Iniciou sua carreira jornalística em 1943 ao lado do amigo Silvio Túlio Cardoso, escrevendo a seção “Um pouco de jazz” para “O Globo”. Ainda entre este ano e 1946, foi cronista de jazz da revista “A Cigarra” e, nos três anos seguintes, publicou críticas de rádio na revista “O Cruzeiro”. N’ “O Jornal” foi crítico de música popular entre 1957 e 1963, função que também exerceu no “Jornal do Commercio” entre 1961 e 1967; “O Globo” entre 1967 e 1970, e “O Cruzeiro” no ano de 1972, entre outros. Em meados da década de 1960, em função de sua atuação como crítico musical em diversas publicações de prestígio no país, passou a realizar conferências sobre música popular brasileira e foi um dos principais organizadores do “Clube de Jazz e Bossa Nova”. Participou, ao lado de Augusto Marzagão, entre outros, da estruturação do I Festival Internacional da Canção e das comissões dos II e III FIC. Vasconcellos também produziu numerosos programas para o rádio e a televisão e organizou discos com peças de sua coleção particular de música brasileira, como os de Carmen Miranda, Noel Rosa, Lamartine Babo, Francisco Alves interpretando Sinhô, Almirante e outros. O crítico exerceu igualmente o cargo de chefe da Musicoteca do Museu da Imagem e do Som e idealizou o Conselho de Música Popular Brasileira, do qual foi integrante entre 1966 e 1974. Entre suas publicações mais importantes figuram o “Panorama da Música Popular Brasileira” (volumes I e II); “Raízes da Música Popular Brasileira”; “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”; “Nova Música da República Velha” e “Carinhoso – História e Inventário do Choro”.

<sup>369</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Projeto: Crítica cultural e cultura popular*. Núcleo de Estudos Musicais, 2000.

bossa que as principais linhas de força<sup>370</sup> concernentes ao posicionamento crítico do período se definiram. De um lado, os defensores do padrão estabelecido nas críticas realizadas pela “Revista de Música Popular”, fundamentado no nacionalismo de esquerda que balizou a cena político-cultural brasileira nos anos 1960 e em pressupostos marioandradianos, onde os elementos considerados populares e “autênticos” da música brasileira eram extremamente valorizados; no lado oposto figuravam nomes cujos critérios de avaliação e interpretação musical – que consideraríamos mais próximos a uma perspectiva oswaldiana – demonstravam, do mesmo modo com base em alguns parâmetros, maior flexibilidade e adaptação aos novos tempos que se anunciavam<sup>371</sup>. Ao primeiro grupo estão ligados críticos como Lúcio Rangel, Sérgio Cabral<sup>372</sup> e, sobretudo, José Ramos Tinhorão<sup>373</sup>. Augusto de Campos<sup>374</sup>, Sílvio Túlio Cardoso, Ary Vasconcelos e Nelson

---

<sup>370</sup> Dentre os inúmeros agentes sociais que estavam agindo naquele processo de criação de uma versão autorizada sobre a música, mencionamos aqueles que freqüentemente são apontados como ‘especialistas’ no assunto. Ou seja, buscamos dar ênfase e destaque aos que contribuíram para a canonização de determinados atores e perspectivas estéticas na memória oficial sobre a música popular. Assim, os critérios que balizaram a escolha dos críticos musicais aqui apontados e, conseqüentemente, a localização deles no interior das duas vertentes foram os seguintes: os enfoques e posições político-ideológicas defendidas por cada um; o reconhecimento alcançado por todos ao longo de suas trajetórias – como os traços biográficos expostos podem atestar – e o espaço que cada um detinha na grande imprensa da época. Acreditamos que desta maneira poderemos localizar a cena na qual a produção discursiva de Torquato Neto, nosso objeto específico, estava inserida, traçando um panorama acerca dos personagens com os quais ele dialogava.

<sup>371</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Projeto: Crítica cultural e cultura popular. Op. Cit.*

<sup>372</sup> Sérgio Cabral Santos (1937-) iniciou sua carreira profissional em 1957, como repórter do “Diário da Noite”. Em 1961, começou a atuar como jornalista ‘especializado’ em música popular, no “Jornal do Brasil”, tendo trabalhado como repórter, redator e cronista em quase todos os jornais do Rio de Janeiro e em emissoras de televisão da cidade. Foi um dos fundadores, em 1966, do Teatro Casa Grande, onde ocupou a função de diretor artístico, e, ainda d’O “Pasquim”, em 1969. No ano seguinte, foi preso pela ditadura militar vigente no país, juntamente com outros colegas desta publicação, ficando detido durante dois meses. Sua coluna no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, publicada entre 1961 e 1969, teve grande destaque naquela década sendo especializada em samba. Naquilo que podemos identificar como sua primeira fase como crítico (até por volta de 1962-63), Cabral também se identificou com o ideário nacionalista de esquerda que marcava a política e cultura brasileiras no período e permaneceu discutindo o samba e suas raízes. Crítico musical, produtor, pesquisador e escritor, Sérgio Cabral foi editor da revista “Realidade” em 1972 e publicou diversos livros sobre música popular. Citamos “As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque” (1974); “Pixinguinha, Vida e Obra” (1977), com o qual venceu o concurso de monografias sobre música popular criado pela Funarte; “ABC do Sérgio Cabral”, (1979); “Tom Jobim” (1987); “No Tempo de Almirante” (1991); “No Tempo de Ari Barroso” (1993); “Elizete Cardoso, Vida e Obra” (1994); “As Escolas de Samba do Rio de Janeiro” (1996); “A Música Popular Brasileira na Era do Rádio” (1996) e “Antonio Carlos Jobim - Uma biografia” (1997), entre outras obras.

<sup>373</sup> Formado em Direito, pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e também em Jornalismo pela Faculdade de Filosofia da Universidade Nacional (RJ) em 1953, José Ramos Tinhorão (1928-) iniciou sua carreira jornalística em 1951, vendendo reportagens para as publicações “Revista da Semana” e “Revista Guaíra de Curitiba”. Na mesma época, começou a trabalhar no jornal carioca “Última Hora” como repórter da seção “Na Hora H”, do cronista Jacinto de Tormes. Em 1959, assinou contrato com o “Jornal do Brasil”, atuando como redator e colaborador dos “Cadernos de Estudos Brasileiros” e “Caderno B”. No início dos anos 1960 passou a assinar a coluna no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil” sobre crítica musical, onde consolidou sua

Motta<sup>375</sup> seriam os componentes daquilo que identificamos como esta segunda corrente estética.

---

carreira como um dos mais importantes críticos e historiadores de música popular do país. A coluna, publicada até por volta de 1972, aparece como uma das grandes referências para o estudo do discurso sobre a música popular dos anos 1960. Folclorista e defensor de uma postura nacionalista de esquerda na música popular brasileira, Tinhorão propunha o resgate daquelas que considerava as autênticas raízes nacionais. Travou, no jornal, polêmicas com vários artistas, dentre os quais os da bossa-nova por considerá-la um estrangeirismo ameaçador do samba que, de gênero maldito e execrado, passou a representante nacional por excelência. O crítico lançou, em 1966, um de seus livros mais polêmicos, "Música popular: um tema em debate". Trabalhou, ainda, como redator das revistas "Veja", "Lar Moderno" e "Nova Cosmopolitan", da Editora Abril. Ao longo de sua trajetória, atuou também em "Jornal dos Sports", "Correio da Manhã" e "O Jornal", nas revistas "Senhor", "Chuvisco e Farpa", e nas TVs Excelsior, Rio e Globo. Além de "Música popular: um tema em debate", Tinhorão publicou diversos outros títulos sobre música brasileira: "O samba agora vai: A farsa da música popular no exterior" (1969); "Música popular: cinema e teatro" (1972); "Música popular de índios, negros e mestiços" (1972); "Pequena história da música popular: Da modinha à canção de protesto" (1975), que recebeu uma série de modificações atualizando-se em novas edições, "Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens (1988); "A música popular no romance brasileiro -Vol 1: século XVIII - século XIX" (1992); "As origens da canção urbana, Lisboa, Portugal" (1997); "As festas do Brasil colonial" (1999); "A imprensa carnavalesca (Um panorama da linguagem cômica) (1999); "Cultura popular. Temas e questões" (2001) e "Música popular: o ensaio é no jornal" (2001).

<sup>374</sup> Augusto de Campos (1931-) é considerado um dos maiores intelectuais brasileiros. Poeta, tradutor, ensaísta, crítico literário e musical, publicou, em 1951, o seu primeiro livro de poemas, "O rei menos o reino". Em 1952, ao lado de seu irmão Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, lançou a revista literária "Noigandres", origem do Grupo Noigandres que deu início ao movimento da Poesia Concreta no Brasil. Participou, em 1956, da organização da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia), no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Como tradutor de poesia, Augusto de Campos especializou-se em recriar a obra de autores de vanguarda como Ezra Pound ("Mauberley", "The Cantos"), James Joyce ("Finnegans Wake"), Gertrude Stein e Edward Estlin Cummings, assim como o russo Vladimir Maiakovski, entre outros. Como ensaísta foi co-autor de "Teoria da poesia concreta", com Haroldo de Campos e Pignatari, e autor de outras obras tratando de poesia de vanguarda e de invenção. Também ao lado de Haroldo e Pignatari, lutou pela revalorização de Oswald de Andrade recuperando, ainda, a obra do poeta maranhense Sousândrade (1832-1902), visto como um precursor da poesia moderna. Sua célebre obra "Balanço da bossa e outras bossas", lançada em 1968, reuniu críticas sobre a tropicália e a MPB, publicadas em jornais como o "Correio da Manhã", "O Estado de São Paulo", assim como sobre suas intervenções no campo da chamada música erudita tratando de Charles Ives, Webern, Schoenberg e os compositores brasileiros do grupo "Música Nova".

<sup>375</sup> Compositor, produtor, jornalista e crítico musical, Nelson Cândido Motta (1944-) tornou-se, em 1964, grande amigo de boa parcela de compositores e músicos que se destacariam no cenário da música popular brasileira, como Dori Caymmi, Sergio Mendes, Edu Lobo e Francis Hime, entre outros. Em 1966, venceu a fase nacional do I Festival Internacional da Canção (FIC), com sua canção "Saveiros" – composta em parceria com Dori Caymmi e interpretada por Nana Caymmi. Em seguida, foi convidado por Flávio Cavalcanti para integrar o júri do programa "Um instante, maestro", o que lhe rendeu bastante popularidade. Em 1967, concorreu no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, com a música "O cantador" (novamente com Dori Caymmi). Foi convidado por Samuel Wainer para escrever, também em 1967, a coluna "Roda-viva" no jornal "Última Hora". A proposta era editar uma coluna que estivesse "antendada" com os acontecimentos que se davam no campo da cultura, abrangendo a música, o cinema e as artes plásticas, e que pudesse fazer frente ao jornal "O Globo", visto como conservador. A tropicália e o Cinema Novo eram algumas das manifestações artísticas mais divulgadas por Motta na coluna, publicada até 1969. Em 1970, já contratado pelo "O Globo" e pela Rede Globo, apresentou, por alguns anos, o programa diário "Papo firme" e o semanal "Sábado som". O crítico foi, ainda, o criador da primeira trilha sonora especial para novelas da TV Globo, produzida para "Véu de Noiva", ainda neste ano. Atuou, ainda, como produtor musical na gravadora Philips, trabalhando nos discos de Elis Regina e Joyce, entre outros artistas. Nos anos 1980, produziu discos e dirigiu shows de Elba Ramalho, Djavan e Leila Pinheiro, entre outros, sendo o responsável pelo lançamento

Esta divisão tácita entre aqueles que, em nome da modernidade e da definição de símbolos de brasilidade, apoiavam a bossa nova e os que ainda se baseavam exclusivamente na proposta de resgate de nossas raízes populares, se exacerbou no decorrer dos anos 1960. Desta maneira, a turbulência político-cultural, ilustrada pela dicotomia entre “engajados” e “alienados” em torno da construção da MPB foi relatada e percebida de maneiras bastante diversas pelos críticos, ou seja, assim como os aspectos propriamente musicais, as posições políticas e ideológicas naquele contexto também influenciaram marcadamente seus julgamentos de valor. E todos terminaram se estabelecendo como “autoridades” no assunto. A efervescência artística e o lançamento de uma imensa variedade de obras a serem debatidas e apreciadas, estimulados pela grande indústria fonográfica e pela TV, acompanharam um período de transformações na própria imprensa nacional, que investia no jornalismo cultural e concedia à análise da produção musical grande destaque. Suplementos culturais da importância daquele do “Jornal do Brasil” passaram a existir em outros veículos. Ademais isso, como observa Santuza Cambraia Naves<sup>376</sup>, os anos 1960 assistiram ao nascimento de uma imprensa alternativa que também se ocupava da crítica musical. E revistas como as já citadas “O Cruzeiro”, “Revista Civilização Brasileira”, “Realidade”, além da “Senhor”<sup>377</sup>, “Manchete”, “Diners” e “Veja”, entre outras, participaram ativamente dos debates culturais (e especificamente musicais) da época.

---

de Marisa Monte no cenário musical brasileiro em 1987. Isto porque foi Motta quem assinou a produção musical do primeiro show, disco e especial de televisão da cantora – dirigido em parceria com o diretor Walter Salles. Morando em Nova York entre os anos de 1992 e 2000, atuou, durante o período, como um dos apresentadores do programa “Manhattan Connection”, produzido na cidade e exibido no Brasil pelo canal GNT, e como colunista dos jornais “O Globo” e “O Estado de São Paulo”. Em 2000, Nelson Motta publicou a obra “Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais”, que deu origem a um CD duplo homônimo, lançado pela Universal Music. Na relação de intérpretes de suas canções constam artistas como Tim Maia, Gal Costa, Caetano Veloso, Leila Pinheiro, Djavan, Sergio Mendes, Lulu Santos, Beth Carvalho, Nana Caymmi, Erasmo Carlos, Sandra de Sá, Guilherme Arantes, Milton Nascimento, Wanda Sá, Elis Regina, Elizeth Cardoso, Emílio Santiago, Maria Bethânia, Rita Lee, Verônica Sabino e Elba Ramalho, entre outros. Recentemente, em 2007, Nelson Motta lançou “Vale Tudo”, a primeira biografia de Tim Maia.

<sup>376</sup> NAVES, Santuza Cambraia. *Projeto: Crítica cultural e cultura popular. Op. Cit.*, p. 8.

<sup>377</sup> Lançada em 1959, a revista “Senhor” sobreviveu até 1964. Voltada para o público “culto”, a publicação é considerada uma das mais importantes da história do jornalismo cultural brasileiro, onde diversos críticos e intelectuais escreveram. Dentre eles, citamos Clarice Lispector, Ferreira Gullar, Otto Maria Carpeaux, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, entre muitos. Para mais informações sobre a revista, consultar BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: Modernidade e Cultura na imprensa brasileira*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/Universidade Metodista de São Paulo, 2005. (Tese de Doutorado) e BASSO, Eliane Fátima Corti. “Revista Senhor: Jornalismo cultural na imprensa brasileira”. *UNRevista*. Vol. 1, número 3: (julho 2006).

Tendo em vista o papel histórico desempenhado pela crítica como um agente social fundamental na consolidação de movimentos artísticos e de uma história cultural no Ocidente e, ainda, no Brasil, nesta terceira parte do trabalho nosso objetivo será compreender e analisar a crítica musical no país nos anos 1960 – especificamente 1967 –, almejando identificar qual foi seu papel – e os critérios utilizados – na produção de um discurso legítimo sobre a história da música brasileira e, sobretudo, na definição dos pressupostos de uma identidade musical nacional. Isto porque acreditamos que a crítica de música popular interviu fortemente no processo de constituição daquilo que seria tomado, mais tarde, como MPB – já sem a conotação unicamente “engajada” –, tendo grande importância em alguns processos: (1) no movimento de atribuições de sentido valorativo sobre a música criada e, como consequência, na formulação de parâmetros de qualidade que serviriam de critério para a avaliação das sonoridades produzidas posteriormente; (2) na consagração e fixação de um lugar específico privilegiado para alguns daqueles atores sociais na historiografia sobre música (e, logo, no esquecimento e desvalorização de outros) e, (3) na inscrição em nossa memória de uma narrativa acerca do que seria nossa identidade musical.

Nesta dissertação, portanto, dentre as autoridades culturais abordadas, optamos por recuperar a bastante significativa, apesar de indevidamente esquecida produção narrativa de um dos mais importantes artistas e intelectuais do país nos anos 1960 e início dos 1970. Nosso objetivo, ao privilegiar a coluna “Música Popular”, de Torquato Neto, publicada entre março e outubro de 1967 no “Jornal dos Sports”, será promover um *resgate*, *redescobrir* tal relevância para a consolidação de uma historiografia considerada oficial sobre a música brasileira. Todavia, para que possamos nos deter à análise da coluna de forma mais acurada, lançaremos luz sobre alguns de seus dados biográficos e trataremos da inserção deste artista que, como endossamos, teve um papel basilar no período. Buscaremos destacar que, embora desvalorizada, a participação de Torquato neste processo não foi apenas como poeta e letrista – como, em geral, ele aparece na historiografia –, mas, sobretudo, como intelectual e crítico musical.

Antes de prosseguirmos, retomemos novamente a análise de Pierre Bourdieu<sup>378</sup> sobre a importância e a inserção da obra de Gustave Flaubert na França. Ao procurar perceber a gênese social do campo literário naquele país chamando a atenção para o conjunto de crenças que amparam este campo, os jogos de linguagem, as apostas materiais e simbólicas assim como os interesses aí envolvidos<sup>379</sup>, o autor rompeu com alguns dos pressupostos que auxiliam as abordagens relacionadas ao campo da história da literatura, da arte e da crítica literária clássica. Estes princípios, frequentemente baseados na figura do gênio criador, na convicção da existência de uma disposição universal ao juízo estético e na idéia da irreducibilidade e singularidade da obra de arte, foram relativizados por Bourdieu em favor da valorização de dois postulados que, segundo ele, seriam pouco examinados nos mencionados campos de estudos: (1) a necessidade de realizar uma sociologia capaz de reconstruir, para cada período histórico, as categorias analíticas e valorativas evitando pensá-las unicamente do ponto de vista invariável, atentando para o contexto, para as razões a partir das quais estas foram delineadas e para a relevância da dimensão histórica destas categorias; e (2) a urgência de desenvolver esta metodologia como uma forma de pensamento relacional onde o artista e sua obra existem no interior de uma rede de relações concretas e estruturais, ou abstratas definidoras da posição de cada agente em relação às posições dos outros<sup>380</sup>. Seu objetivo é, assim, refletir sobre as relações entre os indivíduos levando em consideração a existência do campo – sobre o qual falamos anteriormente – da produção no qual eles atuam. Pierre Bourdieu, todavia, alerta para o fato de que a compreensão dos mecanismos de funcionamento do campo literário não deve implicar em uma redução da experiência estético-artística ao contexto e às condições em que esta foi produzida. Acreditando em uma materialidade da obra de arte, ele afirma: “caberá ao leitor julgar se, *como creio (por tê-lo eu próprio experimentado)*, a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, *longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária (...)*”<sup>381</sup> [grifos nossos]. O autor sustenta que não

---

<sup>378</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>379</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>380</sup> CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história*. *Op. Cit.*

<sup>381</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. *Op. Cit.*, p. 14.



se trata de “*oferecer sacrifícios ao prazer de reduzir ou de destruir (...)*”, mas de “simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são”<sup>382</sup> [grifos nossos].

Neste sentido, ressaltamos que ao darmos destaque às condições de produção do discurso de Torquato naquele contexto dos anos 1960, ao seu lugar de fala e posição ocupada no interior do campo musical brasileiro, não pretendemos reduzir ou menosprezar sua contribuição no processo de construção de uma identidade musical brasileira, mas, entendê-lo como um agente que terminou carregando em si mesmo, ou seja, na materialidade de *seu corpo*, os dois campos – ou as duas esferas – relativamente autônomos entre si, quais sejam, o da *crítica* e o da *arte* (ou, especificamente, da *música*). O tomaremos como uma personalidade que agiu como um artista produtor e, ao mesmo tempo, como um emissor de julgamentos de valor sobre aquilo que se produzia. Pois, como almejamos explicar, o compositor, apesar de praticamente relegado ao esquecimento, foi uma das peças-chave no processo de formação da tropicália – e de conseqüente reorganização do ambiente cultural da MPB que se estruturava –, exercendo, ainda, a função de crítico com ambições e reflexões claramente *projetivas*. Torquato não desejava apenas consolidar sua carreira como compositor e artista. Ademais isso, ele possuía, mesmo que de modo nem sempre coerente, sistematizado ou consciente, um projeto mais amplo: o de conformar uma identidade musical nacional. Uma identidade que refletisse a sua visão de Brasil, que ajudasse a constituí-lo naqueles tempos turbulentos e que, como em qualquer tentativa de construção de identidade, necessariamente implicou na inclusão de determinados artistas e posturas estéticas, e na exclusão de outros. Como mostraremos, seus textos evidenciam que, como salientamos em outro momento, havia uma luta por mercado e por um lugar privilegiado nos meios de comunicação e difusão. Todavia, uma análise mais aprofundada de seus escritos nos fez rejeitar uma análise simplista compreendendo que, para além da disputa sabidamente existente, havia, ainda, *um projeto cultural de Brasil sendo delineado*.

Outro aspecto fundamental justifica a nossa escolha pela recuperação do pensamento de Torquato Neto: não apenas o fato de ter sido um agente social basilar naquele contexto, mas, ainda, por sua coluna ter constituído uma espécie de embrião dos dilemas vividos na contemporaneidade em relação à definição dos parâmetros valorativos

---

<sup>382</sup> *Ibid*, p. 15.

utilizados pela crítica na apreciação da produção musical. Além disso, Torquato não se enquadrava em nenhuma das duas correntes críticas anteriormente apontadas na medida em que consideramos que ambas estavam perpassando, em conflito, sua produção jornalística. Na primeira fase – delimitada até por volta do mês de julho –, ele, endossando com veemência a ‘boa música popular’, se aproximava do projeto nacional-popular e da intelectualidade de esquerda da primeira metade dos anos 1960 que tinha como objetivo resgatar nossas “autênticas” raízes; na segunda – entre julho e outubro –, no momento em que, já em contato com novas perspectivas culturais e com os tropicalistas, o compositor reviu suas posturas ideológicas e estéticas passando a censurar os músicos engajados pelo que considerava ser sua ingenuidade e estreiteza nacionalista. Nesta segunda fase, o compositor já tomava para si a função de ser um dos mentores intelectuais do tropicalismo, subvertendo o ambiente cultural em que o projeto da MPB engajada se tornara possível. Desta maneira, nossa hipótese se apóia na idéia de que a coluna de Torquato constituiu o espaço privilegiado onde se instaurou, em toda a sua complexidade e riqueza, este paradoxo entre um paradigma *absoluto*, fundamentado em critérios de avaliação cujo rigor e rigidez lembravam os ideais de Mário de Andrade; e outro mais *relativo*, flexível, baseado em uma atitude oswaldiana que, apesar disso, não deixava de estar pautado também por determinados critérios valorativos. Pode-se dizer que percebemos uma luta entre um Torquato baseado em parâmetros de cunho “modernista” e outro já identificado com uma perspectiva “pós-modernista”.

Desta maneira, para que seja possível a compreensão acerca da ação do compositor em 1967, é necessário que se entenda o ambiente no qual estava inserido, os atores sociais com os quais convivia e dialogava, e as expressões estético-culturais com as quais tomava contato. Para tanto, aspectos de sua biografia e trajetória serão abordados a fim de articular sua vida ao mundo social no qual a coluna foi escrita – e que ela obviamente traz à luz –, entendendo seu discurso como uma forma de agir sobre o mundo – no caso aplicado aqui, o mundo artístico – e os indivíduos. Propomos, ainda, perceber sua narrativa crítica como uma manifestação de uma concepção de mundo, ou seja, como fala da história, capaz de elaborar significados a partir de algo real, palpável – que constitui a materialidade da obra musical e seus aspectos formais. Como apontaremos, a fim de legitimar suas idéias, Torquato, como um sujeito histórico dotado de autoridade, recorria freqüentemente a

determinados traços considerados tradicionais, selecionando-os e atualizando-os, o que constituía uma maneira de garantir sua importância e continuidade histórica.

Acreditamos que, por isso, Torquato Neto seja tão relevante e central não apenas naquela conjuntura, mas para uma possível reflexão sobre as possibilidades de realização da atividade crítica. Assim, antes de tratarmos da coluna, adentremos um pouco em sua biografia<sup>383</sup>.

### 3.1 Torquato Neto e o início de uma trajetória

Nascido em 9 de novembro de 1944 (ano em que também nasceram Chico Buarque de Holanda, Naná Vasconcelos e Egberto Gismonti) na cidade de Teresina, estado do Piauí, Torquato Pereira de Araújo Neto é oriundo de uma família de classe média alta, sendo o filho único do promotor público Heli da Rocha Nunes com a professora Maria Salomé da Cunha Araújo. E foi em *Tristeresina* – como ele, brincando com as palavras, a batizaria mais tarde –, cidade onde viveram os poetas Olavo Bilac, Félix Pacheco e o também piauiense Mário Faustino, que Torquato passou sua infância e parte da adolescência. Como aponta seu biógrafo Toninho Vaz<sup>384</sup>, “na escola, desde cedo, Torquato manifestava interesse pelos poetas que lhe foram apresentados no currículo escolar: Castro Alves, Olavo Bilac, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias”<sup>385</sup>. E, mais tarde, ele começou a ler Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Sommerset Maughan e Edgar Allan Poe, entre outros.

Alguns fatos importantes marcaram a década em que Torquato vivia sua infância. Como sublinhamos, Assis Chateaubriand inaugurou a TV Tupi, impulsionando o desenvolvimento da cultura televisiva de massas no país – a mesma que, mais tarde, seria apropriada e subvertida pelo projeto tropicalista do qual Torquato seria um dos principais mentores. Em 1951, Samuel Wainer criou o já mencionado jornal “Última Hora”, que se tornaria um veículo importante para os interesses do governo varguista, e onde nos primeiros anos dos 1970 Torquato assinaria a coluna “Geléia Geral”. O suicídio de Vargas,

---

<sup>383</sup> As informações sobre a biografia e os eventos históricos que marcaram a vida de Torquato Neto foram todas extraídas de VAZ, Toninho. *Pra Mim Chega – A Biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005 e PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, Volumes 1 e 2.

<sup>384</sup> VAZ, Toninho. *Pra Mim Chega – A Biografia de Torquato Neto*. *Op. Cit.*

<sup>385</sup> *Ibid*, p. 25.

em 1954, engendrou uma fase de perturbação política que duraria até a eleição de JK, no ano seguinte. Como discutimos nos capítulos anteriores, a corrente desenvolvimentista e a efervescência política tiveram grande impacto na vida intelectual e política brasileira. A década que começou com o sucesso estrondoso do samba-canção terminaria assistindo ao surgimento da bossa nova. Em 1956, o até então jovem Tom Jobim se juntou a Vinícius de Moraes – uma das grandes influências de Torquato – para compor as canções do espetáculo “Orfeu da Conceição”, que entraria em cartaz no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No campo da literatura, entre 1956 e 1958, Mário Faustino, parente distante de Torquato, publicou, no “Suplemento Literário do Jornal do Brasil”, a coluna “Poesia-Experiência”, onde o poeta apresentava autores até então pouco conhecidos, não-traduzidos e de difícil circulação no país. Sua grande influência era Ezra Pound que, por sua vez, também iria constituir um dos vértices da poesia concretista dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, todos futuros e fundamentais interlocutores de Torquato e da tropicália. No ano de 1958, a cantora Elizeth Cardoso gravou, pela primeira vez, a canção “Chega de Saudade” no álbum “Canção do amor demais”. Entre os músicos que a acompanhavam estava o até então jovem João Gilberto que, naquele mesmo ano, estrearia sua carreira-solo com o disco “Chega de Saudade”, considerado fundador da bossa nova, onde já apresentava a famosa batida do violão na releitura da canção anteriormente gravada pela cantora.

Torquato finalizou o curso ginasial em 1959, em Teresina. Sentindo-se sufocado pelo ambiente da cidade e pretendendo preparar-se para ser diplomata, ele convenceu os pais a deixá-lo estudar em outro estado. Terminou, em 1960, sendo mandado para Salvador onde foi matriculado no religioso Colégio Nossa Senhora da Vitória, em regime de internato. Nesta mesma escola estudou Gilberto Gil que, sendo dois anos mais velho, já iniciava, em 1961, o curso de Administração na Universidade da Bahia. Notadamente, a cidade de Salvador vivia uma fase de intensa efervescência cultural principalmente em torno desta universidade que, sob o comando do reitor Edgard Santos, concentrava uma série de artistas como a arquiteta Lina Bo Bardi, o cineasta Glauber Rocha – que iniciara o seu “Barravento”, contando com a ajuda de Torquato nas filmagens que, apaixonado por

cinema, acabara de se tornar um grande amigo de Glauber<sup>386</sup> – e o maestro alemão Hans Joachim Koellreutter, idealizador do grupo “Música Viva” e ex-professor de Tom Jobim.

Segundo seu biógrafo, foi nesta fase que Torquato, aos 16 anos, começou a ter intenso contato com a obra de Mário de Andrade. Vaz cita como algumas referências fundamentais para ele naquela época as obras “Macunaíma”, de Mário, “Frutos da Terra”, de Andre Gide, “Cartas a um Jovem Poeta”, de Rainer Maria Rilke, “Menino de Engenho”, de José Lins do Rêgo, assim como “Vidas Secas” e “São Bernardo”, de Graciliano Ramos. O aprofundamento na literatura o levou a escrever, ainda em 1961, o ensaio “Arte e Cultura Popular”, publicado em um jornal escolar de Teresina. No texto, o poeta utilizava como base o pensamento de Gilberto Freyre para refletir sobre aquilo que, para ele, já parecia urgente: uma transformação da cultura nacional – “capenga e importada em quase sua totalidade”<sup>387</sup>. Como salienta Vaz, o artigo demonstra que Torquato *ainda* não aceitava a poesia concretista e criticava duramente aqueles que se tornariam, mais tarde, seus amigos. Além disso, ele também endossava argumentos semelhantes àqueles que se tornariam pilares da cultura nacional-popular que viria a se consolidar a partir de 1964. No ensaio, aos 16 anos, ele disparava:

Em São Paulo, Décio Pignatari lidera um *movimento híbrido, horrível, de poesia concretista*. E no Rio, finalmente, Ferreira Gullar, *antes concretista, agora redimido, procura um caminho de salvação para a nossa poesia dentro da literatura popular de cordel nordestino*<sup>388</sup> [grifos nossos].

Torquato, contudo, não imaginava que o tempo o faria romper com a perspectiva nacional-popular aqui defendida tão ardorosamente. Voltando ao começo dos anos 1960, ainda nesta época ele já circulava com desenvoltura naquela cena cultural de Salvador e convivia com os também jovens Tom Zé e Caetano Veloso – que ele havia conhecido naquele ano. Caetano, três anos mais velho do que Torquato, já estava entrando na faculdade de Filosofia e escrevia, eventualmente, crítica de cinema nos suplementos culturais do “Jornal da Bahia”, cujo diretor de redação era João Ubaldo Ribeiro. O país já passava por um período conturbado da história política: a posse de Jânio Quadros na presidência seguida da renúncia levou a Estado a uma crise institucional, e o então vice-

---

<sup>386</sup> Esta relação de amizade mudaria mais tarde sendo profundamente abalada pelas animosidades que Torquato criaria com o Cinema Novo em sua coluna “Geléia Geral”, no “Última Hora”.

<sup>387</sup> NETO, Torquato *apud* VAZ, Toninho. *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>388</sup> NETO, Torquato *idem*, p. 39.

presidente João Goulart assumiu o poder em um regime parlamentarista de transição. Também foi em 1961 que Torquato começou a manifestar o desejo de se mudar para o Rio de Janeiro.

O poeta se mudou para a capital carioca no ano seguinte, instalando-se no bairro de Botafogo. Contrariando a vontade da família, que esperava que ele ingressasse no Instituto Rio Branco para seguir a carreira diplomática, Torquato prestou vestibular para jornalismo, na então Universidade do Brasil, onde foi aprovado. Argumentou com os pais que sua vocação era escrever e que no Rio de Janeiro conseguiria emprego facilmente, pois seu tio, João Souza Lima, jornalista da Rádio Nacional, poderia ajudá-lo com boas indicações. Ele iniciou seus estudos na Faculdade Nacional de Filosofia, mas, um ano depois, os trocou pela prática jornalística, realizando trabalhos esporádicos para algumas publicações. Assim, enquanto Gilberto Gil – que viria a tornar-se seu grande amigo e parceiro em composições – já gravava seu primeiro compacto simples fazendo algumas aparições na televisão da Bahia, Torquato se enveredava pelo caminho do jornalismo e começava a se engajar em projetos políticos de esquerda. O espaço para tal engajamento era a sede do Centro Popular de Cultura, no bairro do Flamengo. Isto porque por diversas partes do país nasciam os Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE, que, como demonstramos no primeiro capítulo, terminaram influenciando o pensamento de esquerda dos artistas da MPB engajada em torno do projeto nacional-popular. Podemos identificar, naquele período, duas correntes hegemônicas no CPC: aquela voltada para uma atitude mais “radical” e revolucionária, liderada por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha; e a dos “moderados”, que encontrava respaldo na figura de Carlos Lyra, bossanovista que ambicionava produzir uma sonoridade engajada. Torquato interagiu intensamente com estes atores sociais e enxergava no CPC da UNE o espaço onde poderia desenvolver projetos políticos. Um aspecto merece ser ressaltado neste momento: a imagem que entrou para a história foi aquela do Torquato Neto tropicalista. No entanto, desconhece-se o fato de que ele também foi, em sua fase inicial, um engajado defensor da ideologia nacional-popular. A sede do CPC da UNE constituía um lugar em torno do qual aquela geração se aglutinava e se via capaz de refletir sobre as possibilidades do país naquele contexto histórico. Sob este aspecto, nenhum dos artistas à época – incluindo aqui Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se tornariam tropicalistas mais tarde – deixou de sofrer algum tipo de influência da ideologia cepecista.

A ascendência deste pensamento sobre o compositor ficará mais evidente quando expusermos as idéias presentes em sua coluna.

No campo da música, três lançamentos importantes complexificaram aquele cenário, já em 1963: Vinícius de Moraes – um dos grandes ídolos de Torquato – e Tom Jobim, regozijados pela notoriedade alcançada diante do público norte-americano no ano anterior em função do show no Carnegie Hall, e compreendendo que a bossa nova de fato se conformava como um movimento musical articulado, compuseram “Garota de Ipanema”, um de seus maiores clássicos; Roberto Carlos, por outro lado, ainda não transformado pelos músicos engajados em símbolo máximo de entreguismo cultural, começou a fazer sucesso com “Parei na contramão”; e Jorge Ben ilustrou suas intenções já no título de seu álbum: “Samba esquema novo”. Criando uma batida de violão diferente daquela de João Gilberto, o disco de Ben trazia canções que também se tornariam clássicas como “Chove chuva” e “Mas que nada”. O jovem negro, carioca e filho de uma etíope, transformaria brevemente aquela cena tornando-se um dos mais talentosos músicos de sua geração. No campo político um plebiscito deu fim ao parlamentarismo e João Goulart terminou empossado presidente. Insatisfeito com o momento político vivido pelo país, Torquato, embora tivesse a casa dos tios para viver no Rio de Janeiro, passou praticamente a morar na sede do CPC. Suas aproximações com a cultura nacional-popular e com o pensamento de esquerda eram cada vez mais intensas naquele período.

E foi na inauguração do Teatro da UNE que Torquato, aos 19 anos, conheceu Ana Maria Santos Silva, sua eterna namorada, com quem se casaria em 1967. Ainda neste ano, o poeta reencontrou Caetano Veloso pela primeira vez desde que havia se mudado de Salvador. Caetano viera ao Rio de Janeiro acompanhado do cineasta Alvinho Guimarães para promover o filme do cineasta, chamado “Moleques de rua”. Através de Torquato, Caetano foi apresentado a Jards Macalé e aos demais parceiros que compunham aquele grupo. Como destaca seu biógrafo, Torquato adorava reunir-se com os amigos para discutir música, cinema, literatura e política e, freqüentemente, aproveitava os encontros para apresentá-los às novidades literárias e cinematográficas que descobria. Ainda segundo Toninho Vaz, nesta época, dentre as referências fundamentais para o autor pode-se citar a tradução da obra “Cantos”, de Ezra Pound, realizada por Décio Pignatari e os irmãos Campos – o que evidencia que Torquato já não oferecia tanta resistência ao concretismo –,

a poesia de Mário Faustino e o cinema de Visconti, Buñuel e Godard, entre outros. Também naquele ano outros fatos agitaram a cena cultural do país: Nelson Pereira dos Santos estreou “Vidas secas” e Glauber Rocha iniciou as filmagens de “Deus e o diabo na terra do sol”, clássico do Cinema Novo que seria visto como uma das representações máximas da estética tropicalista no cinema. Em São Paulo, José Celso Martinez Corrêa, outro vértice da tropicália, estreou seu grupo “Oficina” ainda sem a perspectiva transgressora que caracterizaria seus espetáculos posteriormente. A primeira peça encenada foi uma montagem considerada histórica de “Os pequeno-burgueses”, do russo Máximo Górkki.

Em 1964 a ditadura se instalou no país através do golpe militar, levando o marechal Humberto Castelo Branco ao poder. A paisagem da cidade do Rio de Janeiro mudou de forma drástica com ruas bloqueadas por barricadas, jipes militares circulando ininterruptamente e pessoas ainda sofrendo o impacto dos recentes acontecimentos. Segundo Hélio Silva, cunhado de Torquato, o poeta escapou de ser preso pelos militares na manhã do dia 31 de março daquele ano. Dormindo na sede da UNE, no bairro do Flamengo, o poeta foi acordado por Hélio que, aos gritos, informava que o país se encontrava nas mãos dos militares e pedia para que ele abandonasse a sede imediatamente, pois havia o risco de o prédio ser explodido a qualquer momento. Toninho Vaz relata que poucas horas depois de terem deixado o local partindo em direção ao bairro da Tijuca, as tropas invadiram a sede e a incendiaram sob o comando do civil Flavio Cavalcanti, famoso jornalista e apresentador de televisão. Apesar da resistência de alguns estudantes que permaneceram no local – e que terminaram presos –, o prédio foi inteiramente queimado. Vários objetos pessoais, roupas e a máquina de escrever de Torquato foram destruídos. Vianinha, João das Neves e Carlos Vereza foram algumas das últimas pessoas a deixarem o prédio em chamas. A atuação dos militares pelas ruas aliada ao processo de silenciamento sofrido pela imprensa produziu manchetes como “Gorilas invadem o JB” – “Jornal do Brasil”; “Carros blindados na rua deixam o povo sob tensão” – “Diário de Notícias”; “Fora! Só há uma coisa a dizer ao senhor João Goulart: saia” – “Correio da Manhã”. Com a consolidação do regime, em 11 de abril, o quadro nacional se agravou enormemente. As demissões em massa no funcionalismo público, o fechamento da UNE, o desmantelamento dos sindicatos, os jornais censurados e a tortura que se iniciava marcariam a história do



Brasil e de Torquato Neto. Receso por conta dos recentes eventos envolvendo a política nacional, o pai do poeta, também conhecido como Doutor Heli, foi ao Rio de Janeiro e o levou de volta para Teresina, onde ele permaneceu por pouco tempo. Naquele ano, os intelectuais começaram a se articular para fazer frente ao regime autoritário e Carlos Heitor Cony se tornou um dos intelectuais perseguidos pela denúncia realizada em “O ato e o fato”, coluna que mantinha no já mencionado “Correio da Manhã” e, ainda, pelo livro que lançara agrupando os textos publicados no veículo. As respostas contrárias ao governo surgiram de várias direções: Vianinha, Paulo Pontes e Ferreira Gullar deram origem, no interior do CPC, ao grupo “Opinião” e, como apontamos antes, em dezembro de 1964 Nara Leão estreou o famoso show “Opinião” ao lado de Zé Kéti e João do Vale. Na música internacional, o estrondoso sucesso da canção “She loves you”, dos Beatles, transformou o “yeah, yeah, yeah” em “iê-iê-iê”, sinônimo do rock nacional.

No ano de 1965 as canções “Opinião”, de Zé Kéti e “Carcará”, de João do Vale, pertencentes ao repertório do espetáculo, estouraram nas paradas. Sem dúvida, as músicas, naquele contexto, ganhavam uma conotação política inquestionável à medida que o regime endurecia. “Carcará”, interpretada inicialmente por Nara Leão, acabou se destacando na voz de Maria Bethânia, uma jovem até então desconhecida que, recém-chegada da Bahia ao lado do irmão Caetano, substituiu Nara no show, que teve problemas de saúde. O espetáculo terminou impulsionando a carreira de Bethânia no Rio de Janeiro. Por outro lado, Gilberto Gil, então funcionário da alfândega em Salvador, recebia uma proposta da Gessy-Lever para trabalhar como economista em São Paulo. Ele aceitou a proposta e se mudou para a cidade tornando-se amigo de Chico Buarque, àquela altura estudante de Arquitetura da USP e grande incentivador da carreira de Gil. Praticamente na mesma época, desembarcaria no Rio José Carlos Capinam – que se revelaria um dos mais importantes letristas daquela geração –, jovem ativista do CPC filiado ao Partido Comunista Brasileiro, que traria na bagagem sua versão teatral de “Bumba-meu-Boi”, uma produção do CPC de Salvador proibida pela censura. Chegando ao Rio de Janeiro, todos se apressavam para arrumar formas de sustento, já que ainda não viviam exclusivamente da música. No caso de Torquato, já acostumado com a cidade, o caminho foi o jornalismo. O primeiro emprego surgiu através da intervenção do tio João Souza Lima – cassado na Rádio Nacional e já trabalhando na redação do jornal “Última Hora” –, que solicitou ao jornalista

Natalício Norberto uma vaga na agência de notícias que estava sendo criada para ter seu funcionamento em uma sala do aeroporto internacional do Galeão. Natalício contratou dois repórteres políglotas para trabalhar em sua agência: um deles era Torquato Neto; o outro jovem contratado e até então desconhecido se chamava Elio Gaspari. Criava-se, deste modo, a Empresa Jornalística Eniservice Ltda.

Ainda de acordo com Toninho Vaz, o intenso convívio com outros jornalistas e profissionais fez com que Torquato tivesse acesso a outras referências artísticas e literárias. Ao lado do citado “Cantos”, de Pound – que se tornara seu livro de cabeceira –, Torquato começou a ouvir a música de John Cage, conheceu o teatro de José Celso Martinez Corrêa e passou a venerar a antes rejeitada poesia concreta. Começou, ainda, a se dedicar aos estudos de toda a obra de Oswald de Andrade. Sobre a relação de Torquato com a antropofagia, Gilberto Gil admitiu, em entrevista ao crítico musical Tárík de Souza, que ignorava Oswald de Andrade, o modernista “*que Torquato conhecia por inteiro*” [grifos nossos] e ressaltou não apenas as qualidades do poeta piauiense e de Capinam como parceiros e letristas, como também a influência da poesia concretista sobre ambos: “O concretismo era mais transado por Capinam e Torquato, na época muito mobilizados pelo verso livre, a poesia abstrata, aquela coisa de tijolo sobre tijolo das palavras. Isso, junto com toda a temática dinamitada, aquele concreto feito, tornado brita no mundo poético”<sup>389</sup>. Em relação às novas preferências estéticas e culturais de Torquato, Toninho Vaz observa que

[Suas] escolhas culturais (...), *antes marcadamente regionais, agora ganhavam dimensão mais que nacional, planetária, funcionando como uma blindagem de valores a lhe proteger os sonhos e utopias*. Este o dilema e o drama de uma geração que encontraria a saída na criatividade e na renovação, fornecendo os códigos para um novo comportamento social<sup>390</sup> [grifos nossos].

Acreditamos que, nesta fase, ainda que intuitivamente e a partir das múltiplas referências internacionais as quais teve acesso, Torquato iniciou o processo de incorporação e deglutição de tais experiências estéticas, fundindo-as a um conjunto de manifestações culturais nacionais com o qual lidava e que já conhecia. As primeiras alusões ao consumo excessivo de álcool e aos hábitos desregrados também datam desta época, assim como os

---

<sup>389</sup> Entrevista ao jornalista Tárík de Souza para o Projeto Torquato Neto, Rio Arte, fevereiro de 1985 *apud* VAZ, Toninho. *Op. Cit.*

<sup>390</sup> *Ibid*, p. 64.

indícios de profunda depressão. Seu estado psicológico costumava se alternar de forma surpreendente, entre a euforia extrema e a melancolia intensa. No entanto, por outro lado, mesmo já apresentando problemas psicológicos, ele mantinha um ritmo frenético de trabalho e escrevia poesias em abundância com a intenção de oferecer aos novos amigos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, para que fossem musicados. São desta época algumas de suas primeiras composições com Gil: a pouco conhecida “Meu choro para você” e “Louvação”, uma canção considerada clássica da dupla. Entre este ano e 1966, Torquato compôs diversos poemas, dentre eles especificamente três que se transformaram em músicas, desta vez em parceria com Edu Lobo – a também clássica “Pra dizer adeus”, “Veleiro” e “Lua nova”. Edu Lobo, modernista convicto e engajado artista do CPC, se destacou neste ano também por assinar, com Gianfrancesco Guarnieri, as composições de “Arena canta Zumbi”, espetáculo que marcou o início das atividades do Teatro de Arena, em São Paulo. Como sabemos, Edu Lobo se tornou um dos grandes símbolos da era dos festivais, que teria início em abril daquele 1965, fechando seu ciclo com a sétima edição do Festival Internacional da Canção em 1972. Vale colocar, ainda, que em maio daquele ano o 1º Festival de Música Popular Brasileira foi promovido pela TV Excelsior no Rio de Janeiro e em São Paulo, e a canção vencedora foi “Arrastão”, uma composição de Edu e Vinícius de Moraes, defendida por Elis Regina – que se consolidaria, mais tarde, como um dos baluartes da MPB engajada. Além disso, o surgimento de “O fino da bossa” – sob o comando de Elis e Jair Rodrigues – fez com que parte significativa daquela geração passasse a ter um valioso espaço na TV. O programa saiu do ar no final de 1967, ano em que Torquato se estabeleceu como um grande nome no campo da música – por ser letrista e um dos principais ideólogos da tropicália – e da crítica – ao escrever sua coluna no “Jornal dos Sports”. Atenta aos movimentos do mercado fonográfico e da música, a TV Record lançaria, ainda, em setembro, o musical “Jovem Guarda”, comandado por Roberto Carlos – já alçado ao status de grande vendedor de discos e ídolo da juventude, o que causaria a fúria de artistas como o próprio Torquato, inicialmente identificado com a cultura nacional-popular –, Erasmo e Wanderléa.

Naquele período, como resultado de todos os esforços implementados por intelectuais e críticos desde os anos 1930, o samba já era incensado pelos artistas “engajados” – inclusive por Torquato, como mostraremos na coluna – como a música

brasileira por excelência. Além de Zé Kéti, que se legitimava como sambista de prestígio, o ritmo também possuía espaço em espetáculos como “Rosa de Ouro” – em que Hermínio Bello de Carvalho, um dos maiores defensores do samba carioca, revelou a cantora Clementina de Jesus – e “Samba pede passagem”, que contava com a participação do grupo vocal MPB-4 e, ainda, de veteranos como Ismael Silva e Aracy de Almeida. Do mesmo modo, outro jovem cantor e compositor até então desconhecido – que se tornaria também amigo pessoal de Torquato – surgia naquela cena musical em 1965: Chico Buarque de Holanda, aos 25 anos, estreava com um álbum cujo título era seu próprio nome. O disco trazia, entre outras canções, “Pedro pedreiro”, que se converteria em grande sucesso.

Os festivais seguiam, em 1966, no processo de legitimação como um espaço fundamental de articulação e debate sobre os rumos da música brasileira e do país: a 2ª edição do Festival de Música Popular Brasileira, também realizado na TV Record, teve como vencedoras as canções “A banda”, de Chico Buarque, e “Disparada”, de Théó de Barros e Geraldo Vandré. Este ano é apontado, ainda, como um dos mais frutíferos para a dupla Torquato Neto e Gilberto Gil. Vendo suas canções serem interpretadas e gravadas por outros artistas, Torquato compôs, em parceria com Gil, dentre outras, “Vento de maio”, “Zabelê”, “A rua” e “Minha senhora”, esta última apresentada por Gal Costa no 1º Festival Internacional da Canção. O FIC, porém, acabou tendo como vencedora “Saveiros”, de Dori Caymmi e Nelson Motta. Além disso, no até então recém-lançado álbum “Edu & Bethânia”, ambos interpretaram “Lua Nova”, “Pra dizer adeus” e “Veleiro”. As duas últimas canções também foram gravadas por Elis Regina em seu disco “Elis”. Torquato, aos 21 anos, trabalharia, ainda, como roteirista – ao lado de Caetano e Capinam – no espetáculo “Pois é”, que reuniu Gil, Bethânia e Vinícius de Moraes. Apesar da crescente publicidade de suas canções entre os artistas – e conseqüente respeito adquirido como compositor – e da constante interlocução com amigos e parceiros, Torquato, contudo, permanecia como uma figura de bastante prestígio naquela cena, mas de exígua visibilidade perante o público. Desta maneira, a incipiente popularidade adquirida pelos amigos Caetano, Gil, Gal e Bethânia não era alcançada por Torquato. Por não ser músico e não saber cantar, ele não aparecia em frente às câmeras, não era figura conhecida do público dos festivais, configurando-se como o que poderíamos chamar de “um homem de bastidores”. Em função de sua atuação apenas como letrista, o poeta ainda tinha participações menores nos direitos

autorais e, por isso, não conseguia sobreviver com o dinheiro recebido pelas suas incursões na vida artística, motivo pelo qual Torquato jamais abandonou o jornalismo.

Talvez uma das tentativas mais significativas no sentido de buscar consagrá-lo não apenas como um letrista, mas, ainda, como um intelectual fundamental naquele cenário cultural brasileiro tenha sido a reportagem de capa da revista “Realidade”, publicada em novembro daquele ano. Faz-se necessário salientar que a publicação já possuía bastante prestígio por sua grande penetração entre a classe média universitária e, ainda, por servir de palco para personalidades de destaque do meio cultural nacional. O repórter Narciso Kalili, escalado para produzir uma longa matéria sobre o momento vivido pela música brasileira, publicou uma lista com alguns nomes que, segundo ele, seriam seus novos talentos. Torquato figurava entre os eleitos e o repórter fazia referência à sua influência e ao seu intenso trabalho como poeta e letrista. Ao lado dele, Kalili mencionou aqueles que seriam alguns dos mais promissores músicos e compositores daquela geração: os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, Jards Macalé, Francis Hime, Sydney Miller, Edu Lobo, Capinam e Caetano Veloso. A matéria chamaria a atenção do concretista Augusto de Campos para as palavras de Caetano, que já expunha seu desejo de retomar a “linha evolutiva” iniciada, segundo ele, com João Gilberto. De acordo com Carlos Calado<sup>391</sup>, o interesse de Augusto de Campos pelas idéias de Caetano iniciara neste ano, durante os festivais das TVs Excelsior e Record. As canções do intérprete premiadas nestes festivais – “Boa palavra” e “Um dia” – já carregavam uma estrutura poética e melódica diferentes da maioria das músicas da MPB naquela época, o que teria cativado o concretista. Em um texto que escreveu para o jornal “Correio da Manhã”, o então crítico musical fez inúmeros elogios a Caetano Veloso e à sua proposta de retomar a “linha evolutiva”, “dar um passo à frente” e transformar a música brasileira utilizando “a informação da modernidade musical”. Citando textualmente o músico baiano e fazendo alusão às suas palavras durante o debate para a “Revista Civilização Brasileira”, realizado naquele ano – e sobre o qual falamos no primeiro capítulo –, Augusto de Campos atacou os artistas identificados com a perspectiva nacional-popular, chamando-os de “conservadores xenófobos”. Assim escreveu o crítico em seu artigo:

---

<sup>391</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical. Op. Cit*, p. 167.

No panorama ainda *difuso e confuso da moderna música popular, alguns compositores*, dos melhores por sinal, da nova safra musical brasileira, parece que se vão apercebendo da cilada que lhes armavam os *xenófobos conservadores, momentaneamente apaziguados com a semântica do protesto e do Nordeste (...)*<sup>392</sup> [grifos nossos].

Fazendo menção ao trecho do discurso de Caetano onde o cantor questionava os pressupostos de autenticidade do samba e afirmava que apenas a retomada da “linha evolutiva” seria capaz de fornecer uma “organicidade” para selecionar as informações da modernidade musical e realizar julgamentos no ato da criação, Campos, em seguida, foi taxativo na defesa do cantor baiano:

*Difícilmente se poderia fazer crítica e autocrítica mais esclarecida e radical do que esta, do jovem compositor baiano. Não se trata de nenhuma “volta a João Gilberto”, de nenhum “saudosismo”, mas da tomada de consciência e da apropriação da autêntica antitradição revolucionária da música popular brasileira, combatida e sabotada desde o início pelos verdadeiros “saudosistas”, por aqueles que pregam explícita ou implicitamente a interrupção da linha evolutiva da música popular e o seu retorno a etapas anteriores à da bossa nova, na expectativa de uma vaga e ambígua “reconciliação com as formas mais tradicionais da música brasileira”*<sup>393</sup> [grifos nossos].

É interessante salientar que o crítico, embora pretendendo rebater todos os princípios da cultura nacional-popular, baseados em suposta autenticidade, recorreu ao mesmo argumento da autenticidade da “antitradição da revolucionária música popular brasileira” para questionar aqueles que considerava meros “saudosistas”. Já havia aqui uma franca disputa pela delimitação dos pressupostos de nossa identidade musical e Augusto de Campos se engajava neste programa. Notadamente, o crítico e seu irmão Haroldo de Campos se tornaram grandes defensores e parceiros do grupo baiano e, ainda, amigos pessoais de Torquato Neto. Foi a crença nas idéias vistas como revolucionárias daqueles jovens e o encantamento pelo projeto de transformação e evolução estética no campo da música popular, que motivaram Augusto de Campos a escrever outros artigos – também em 1967 –, onde ratificava a relevância do grupo. Sem dúvida, Torquato, Caetano e Gil, entre outros, perceberam no concretista um aliado estratégico neste processo de luta pela legitimação no cenário musical brasileiro e de difusão do projeto na imprensa. Isto porque Augusto de Campos, um intelectual considerado genial por alguns e marginal por outros –

---

<sup>392</sup> In: “Boa palavra sobre a música popular”. Jornal *Correio da Manhã*, 14/10/1966 *apud* CAMPOS, Augusto de. *Op. Cit.*

<sup>393</sup> *Ibid.*

por ter lançado o movimento concretista nos anos 1950 – tinha reconhecido espaço em grandes veículos de comunicação do país.

No período entre 1966 e 1967, Torquato Neto deixou a agência de notícias do Galeão e passou a dividir-se entre várias atividades profissionais no eixo Rio-São Paulo, atuando no setor de divulgação da gravadora Philips e no departamento de propaganda da editora Abril. No entanto, era no Rio de Janeiro que o poeta mantinha sua base e encontrava freqüentemente os amigos e interlocutores para debater sobre as questões políticas e traçar estratégias para enfrentar o quadro que se apresentava. As reuniões costumavam se realizar em dois endereços, especificamente: a casa de Teresa Cesário Alvim, onde intelectuais engajados como Ênio Silveira e Flávio Rangel estavam sempre presentes; e na residência de Vinícius de Moraes, no bairro do Jardim Botânico, em que se reuniam alguns integrantes da então esquerda musical<sup>394</sup>. É necessário salientarmos um aspecto neste momento: os habituais desentendimentos ocorridos durante tais encontros demonstravam que em meio àqueles artistas havia marcantes diferenças estéticas, políticas e ideológicas – como a *cisão* entre o “grupo baiano” e os músicos da MPB engajada atestaria mais tarde. Todavia, acreditamos que o que fazia com que todos, mesmo com posturas tão diversificadas, permanecessem relativamente unidos e articulados era a luta contra os militares na medida em que, em sua totalidade, eles se sentiam encurralados politicamente e viam suas atividades e possibilidades artísticas ruírem frente às intervenções do regime.

No mês de janeiro de 1967, enquanto os militares apresentavam ao país a Lei de Imprensa, um conjunto normativo elaborado para controlar e reprimir os atos considerados “subversivos” dos jornalistas, Torquato permanecia trabalhando como diretor de relações públicas da Philips, então uma das maiores gravadoras do mercado fonográfico. Sua função era escrever textos de divulgação dos discos – o que conhecemos atualmente como *press releases* – acompanhados de comentários e breves entrevistas com os artistas. Ele continuava, ainda, no setor de propaganda da Abril. Contudo, o ano começaria de fato, para o crítico-compositor, com seu casamento com Ana Maria Santos Silva, em 11 de janeiro, no Rio de Janeiro. Três anos mais tarde, todavia, descobriram que o casamento não possuía

---

<sup>394</sup> Como sublinha Toninho Vaz, em uma das reuniões, solicitada para que os artistas criassem mecanismos para “salvar” o carnaval carioca de uma suposta influência estrangeira, estiveram presentes, entre outros, o anfitrião Vinícius de Moraes, Torquato Neto, Tom Jobim, Edu Lobo, Luiz Bonfá, Eumir Deodato, Capinam, Caetano, Paulo Francis, Olívia Hime, Zé Kéti, Nelson Motta, João Araújo, Sydney Miller e Dircinha Batista.

validade, pois esqueceram de registrá-lo em cartório. Ao repercutir a notícia do casamento, diversos jornais já se referiam a Torquato como “o mais ativo letrista do grupo baiano”. Ainda naquele ano, um dos elementos que serviram de inspiração para a formulação “baiana” da versão tropicalista do que deveria ser a música popular brasileira foi apresentado: a exposição de Hélio Oiticica<sup>395</sup> em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando Torquato já completava quase um mês de trabalho no “Jornal dos Sports”. Uma de suas criações, chamada de “Tropicália” – daí o nome com que foi batizado o grupo e a canção homônima de Caetano, lançada em 1968 –, misturava artefatos do cotidiano urbano – como, por exemplo, uma televisão –, com plantas tropicais e referências ao morro da Mangueira. Um mês antes do início da exposição, em entrevista Oiticica explicou sua proposta artística:

*A cultura brasileira é toda calcada na Europa e América do Norte, num arianismo inadmissível aqui. Quis criar, com a Tropicália, o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo. Só o negro e o índio não vieram com a cultura européia. Quem não tiver consciência disso que caia fora*<sup>396</sup> [grifos nossos].

Hélio Oiticica, que se tornaria um dos melhores amigos de Torquato, com quem o poeta viajaria para a Europa no ano seguinte, já construía uma visão do Brasil bastante semelhante àquela que seria desenvolvida pelos tropicalistas. Ainda naquele contexto, o processo de criação artística de Torquato era cada vez mais evidente e ele se destacava como um dos mais talentosos letristas daquela geração. Seus amigos Caetano e Gal Costa lançavam o disco “Domingo”, que trazia três de suas canções – “Zabelê” e “Minha senhora”, com Gil, e “Nenhuma dor”, composta em parceria com Caetano; e Gilberto Gil também estreava em LP com “Louvação” que, além da faixa-título, contaria com outras músicas escritas em parceria com ele – “A rua” e “Rancho da rosa encarnada” (composição de ambos com Geraldo Vandré). Sua atividade mais importante naquele ano foi, contudo, “Música Popular”, a coluna que constitui o objeto empírico desta dissertação. Publicada quase diariamente no “Jornal dos Sports” entre março e outubro, a partir do mês de setembro passou a circular em “O Sol”, suplemento experimental mantido pelo veículo até o fim daquele ano sob o comando de Reynaldo Jardim. Retrospectivamente, como já

---

<sup>395</sup> Considerado um dos artistas mais revolucionários de seu tempo, Hélio Oiticica (1937-1980) foi artista plástico, escultor e pintor. Fundou, em 1959, o Grupo Neoconcreto, ao lado de artistas como Lygia Clark, Amílcar de Castro e Franz Weissmann. Sua obra é reconhecida internacionalmente.

<sup>396</sup> OITICICA, Hélio *apud* VAZ, Toninho. *Op. Cit.*, p. 84.



salientamos, 1967 é apontado como o ano de gestação da tropicália e de transformação no curso que seguia a MPB. Os escritos de Torquato constituem documentos essenciais, pois este processo foi, em sua inteireza, refletido na coluna. Mais do que isso, a coluna “Música Popular” compõe um relevante documento histórico acerca da versão elaborada por Torquato sobre a música brasileira naqueles anos 1960 na medida em que o crítico a utilizou para formular uma proposta de identidade musical nacional – tão contraditória, paradoxal e rica quanto sua própria biografia. Analisemos, portanto, sua coluna.

### **3.2 A crítica e a complexa construção de um cânone: uma análise da coluna “Música Popular”.**

Como salientamos na seção anterior, foi em um contexto de extrema politização e engajamento no campo da cultura que Torquato Neto começou a dar sua contribuição para a formação de uma relativamente recente história sobre a música brasileira. E, como destacamos, sua participação não foi meramente *coadjuvante*, como a historiografia habituou-se a mencionar. Aos 23 anos de idade ele começou a se dedicar a uma das atividades de que mais gostava: escrever sobre música. Para tanto, abandonou o emprego na Philips passando a desempenhar a função de crítico musical. É necessário ressaltar que o “Jornal dos Sports” não possuía a importância de outras publicações como, por exemplo, o “Jornal do Brasil” ou o “Correio da Manhã” à época. Todavia, acreditamos que o status da coluna não estava exatamente atrelado à autoridade do periódico no meio jornalístico, mas sim ao seu crescente prestígio, que já aparecia na imprensa e na cena artística como compositor respeitado e tinha, em seu círculo de amizades, nomes como os já citados Chico Buarque, Capinam, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. Sua autoridade, portanto, para emitir juízos de valor não estava pautada apenas por sua atividade como crítico do jornal, mas, sobretudo, por sua influência naquele ambiente cultural e por seu trabalho como compositor, artista e profundo conhecedor de música. Desta maneira, o reconhecimento almejado seria fruto de um processo em que estavam perpassados ambos os campos de atuação, ou seja, cada atividade “alimentava” a outra e vice-versa.

Como destaca Paulo Roberto Pires<sup>397</sup>, é possível afirmar que os textos de Torquato sugeriam, em determinados momentos, um certo amadorismo se comparado à postura de profissionais que costumam observar com aparente distanciamento e ortodoxia as convenções da atividade crítica<sup>398</sup>. Isto porque, assim como a própria vida, a crítica musical, para Torquato, era encarada de forma apaixonada e entendida em termos de *projeto de construção e militância política*. Era através do debate em torno da música nacional que ele refletia sobre o Brasil, nossa identidade e tradições culturais. Tendo em vista o fato de que as identidades são relacionais e marcadas pela idéia de diferença, ou seja, implicam em uma definição daquilo que está dentro e fora dela, Torquato não hesitava, neste processo, em excluir aquilo que não se enquadrava em seu esquema valorativo. Tendo em vista esta constatação, pensaremos sobre as bases dos juízos de valor que estavam pautando as análises do poeta em sua tentativa de projetar uma identidade musical brasileira. Buscaremos compreender sua narrativa crítica como uma “*atribuição discursiva, não alheia a um aspecto polêmico*, isto é, ao repúdio ou ao respeito por outras atribuições”<sup>399</sup> [grifos nossos]. Refletiremos sobre seu discurso entendendo-o como fala que nomeia, classifica e autoriza a partir de determinados critérios, articulando o presente ao passado, a vida corrente à tradição.

Dentre os diversos eixos que poderiam guiar nossa análise sobre sua coluna, optamos por: 1) compreender o que Torquato entendia como MPB nas duas fases da coluna; 2) debater seus pressupostos de *autoridade*; e 3) refletir sobre os critérios de *valor e gosto* que estavam norteando sua fala na construção de uma *memória* e de uma *identidade* musical brasileira. É importante mencionar que o poeta abordava diversas questões em seus textos e a riqueza das fontes possibilitaria a escolha de diversos eixos para avaliação. Entretanto, em função da proposta da pesquisa, terminamos restringindo-as. Vale destacar, ainda, que, contudo, as categorias selecionadas se mesclam e se intercambiam, constituindo instrumentos analíticos abertos. Durante todo o tempo, estas temáticas se encontrarão e se relacionarão dando corpo ao texto.

Posto isto, podemos adentrar, neste momento, em seus escritos.

---

<sup>397</sup> PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália. Geléia Geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. Volume 2.

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>399</sup> CALABRESE, Omar *apud* FABRIS, Annateresa. “E no princípio foi Duchamp...” In: FABRIS, Annateresa & GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005, p. 94.

Torquato iniciou seus trabalhos em “Música Popular” com o texto intitulado “Cordiais saudações...”, publicado em 7 de março de 1967. Neste primeiro artigo, através do título que sugeria certa ironia e da forma combativa de escrever, o crítico rapidamente deixou claro o lugar de onde partia, e expôs suas preferências estéticas estabelecendo, assim, as “regras do jogo”. Direto, ele escreveu:

O assunto é música popular: discos, movimento de gente mais ou menos popular no ambiente de música idem. (...) Os discos serão comentados regularmente e, *para não escapar à regra geral*, receberão cotações. (...) Com isso, *pretende-se oferecer ao leitor uma orientação que pode ou não ser tomada à sério*. Afinal de contas, *não é provável que se convença uma fanzoca de Orlando Dias que ele não é, de modo algum, o melhor cantor do Brasil*. São as complicações do ofício (...). *Ter que enfrentar, por exemplo, a cara feia do responsável pela divulgação da gravadora que nos manda os discos esperando que elogiemos a todos, incondicionalmente*. Não será possível: *imaginem o que faríamos da reputação que tentamos conseguir*, depois de premiarmos com três ricas estrelinhas o último lançamento – digamos, de Carlos Alberto, que canta chorando alguns boleros horríveis, certo de que o faz muitas vezes melhor do que Lucho Gatica, o precursor da escola... Impossível<sup>400</sup> [grifos nossos].

Logo em seu primeiro texto, Torquato faz menção a uma função esclarecedora e formadora que, para ele, a crítica carrega e deve exercer. Contudo, quando afirma que tal orientação estética “pode ou não ser levada a sério”, ele parece entender que a construção do gosto, como um movimento que envolve relações de identidade simbólica formuladas por diversos agentes, não parece tão linear e pragmática como se pode imaginar – daí a sugestão, mesmo a contragosto, de que suas apreciações “legítimas” de crítico musical e compositor respeitado naquela cena cultural de fins dos anos 1960 talvez não fossem tão relevantes para uma “fanzoca” de Orlando Dias, como ele menciona, deixar de adorar o cantor. Por outro lado, a preocupação eminentemente distintiva também presente em seu questionamento sobre a reputação de crítico que ele ambicionava construir constitui uma franca demonstração de que ele almejava exercer autoridade crítica para emitir seus juízos de valor. Além disso, já aparece como um problema, em seu texto, a delicada e conflituosa relação estabelecida entre críticos e gravadoras, em que os primeiros sofrem inúmeras pressões por parte das empresas, esperançosas por terem os álbuns de seus artistas bem avaliados nos cadernos culturais. A pergunta que emerge nas entrelinhas do texto de Torquato é a seguinte: qual crítico consegue construir sua reputação e adquirir autoridade

---

<sup>400</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, Paulo Roberto. *Op. Cit*, p. 27.

no interior do campo, ou seja, perante seus pares, elogiando qualquer artista incondicionalmente? Neste sentido, acreditamos que, ao reclamar esta autoridade no jornalismo e procurar o reconhecimento no campo da música popular, o poeta terminou contribuindo para a formulação de um complexo e rico panorama acerca do que imaginamos que seria, para ele, a identidade musical brasileira. Implicitamente algumas questões parecem estar presentes durante todo o tempo: quem são os artistas merecedores de integrar parte desta identidade cultural, para serem lembrados e reverenciados? Qual é a função do artista brasileiro naquele contexto? Quais critérios valorativos baseiam seu posicionamento crítico? É possível fazer crítica abstendo-se de *qualquer* julgamento de valor?

Em tom jocoso, Torquato acabou fazendo uma ressalva importante: “*Mas nem por isso ninguém está autorizado a supor que faremos desta coluna o “cantinho da pixação”*. O que for bonzinho receberá suas duas estrelinhas. O que for ótimo terá mesmo a sua constelação”<sup>401</sup> [grifos nossos]. E reiterando, ainda que tacitamente, o valor das colunas de música popular para a *formação* do que chama de “bom gosto”, prosseguiu:

*Isso [a existência de sua coluna] talvez não mude o curso da história, a burrice dos programadores ou a histeria das fanzocas (que não lêem colunas de música popular, evidentemente), mas pelo menos servirá – a quem nos der a honra – como atestado de que estaremos fazendo o possível para dizer com honestidade que o disco tal não merece entrar numa discoteca de razoável bom gosto, ou que o último lançamento do cantor fulano está excelente e talvez deva ser adquirido com urgência*<sup>402</sup> [grifos nossos].

Este aspecto merece atenção. Todas as práticas da vida humana, orientadas a partir de símbolos identitários, estão inequivocadamente vinculadas a processos de *valoração* e *gosto*. Nossas preferências, recusas ou julgamentos – sejam aqueles exercidos por profissionais como Torquato, dedicados ao ofício da crítica, ou por indivíduos comuns no prosaico exercício de suas escolhas no curso da vida cotidiana – são manifestados em concordância com motivações valorativas. As freqüentes lutas e disputas em torno da formação das identidades – *sejam elas quais forem* – são, em sua completude, pautadas por valores. Como salienta John Fekete,

Sem pretender dizê-lo com demasiada elegância, vivemos, respiramos e excretamos valores. Todo aspecto da vida humana está vinculado a valores,

---

<sup>401</sup> *Ibid.*

<sup>402</sup> *Ibid.*

avaliações e validações. As orientações e as relações de valor saturam as nossas experiências e práticas de vida *das mais íntimas microestruturas* estabelecidas do sentimento, do pensamento e do comportamento *às mais amplas macroestruturas estabelecidas das organizações e instituições*. *A história das culturas e das formações sociais é ininteligível fora do âmbito da relação com uma história de orientações de valor, ideais de valor, bons valores, respostas em termos de valor e juízos de valor, bem como de suas objetivações, de sua intenção e de suas transformações*<sup>403</sup> [grifos nossos].

Não deixamos de considerar, contudo, o caráter conflituoso do processo de valoração, classificação e hierarquização. Não podemos esquecer que este movimento de construção das identidades se dá tanto em termos simbólicos quanto sociais e que, por isso, alguns juízos de valor são mais validados e legitimados do que outros também em função do poder simbólico e da posição de fala ocupada pelo grupo social que os emite. Este processo de atribuição de sentido, fundamentado em uma correlação de forças, ocorre em meio a disputas tendo como consequência uma eleição até certo ponto desigual de critérios de avaliação. Notadamente, os críticos musicais detêm um capital cultural que os autoriza a realizar julgamentos de acordo com seus critérios valorativos. Ao desenvolver sua sociologia dos gostos propondo uma articulação entre os mecanismos de construção e consagração de postulados estéticos e as “condições objetivas” para tal produção, Pierre Bourdieu<sup>404</sup> observa que “para que haja gostos, é preciso que haja bens classificados de “bom” ou “mau” gosto, “distintos” ou “vulgares” (...)”<sup>405</sup>. Bourdieu “desnaturaliza” uma estrutura que se ancora e se perpetua através de relações bem delimitadas que pressupõem autoridade. Todavia, como já expusemos em outro momento, acreditamos que o esforço do autor, ao desconstruir estes paradigmas, não foi realizado visando requerer um abandono da *idéia do valor* como tal. Em “As Regras da Arte”, citada anteriormente, o autor explica que a demonstração dos mecanismos de funcionamento de determinada esfera cultural e o consequente reconhecimento de que os valores são construídos historicamente não precisam implicar em sua superação ou na recusa da realização de julgamentos de valor. Igualmente, endossamos que a compreensão de que as identidades culturais são sustentadas, construídas e reconstruídas a partir de uma operação que envolve, necessariamente, ações de *inclusão* e *exclusão* não significa que estas necessitem ser

---

<sup>403</sup> FEKETE, John *apud* CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 17.

<sup>404</sup> BOURDIEU, Pierre. “A Metamorfose dos gostos”. In: *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

<sup>405</sup> *Ibid*, p. 127.

destruídas. Partimos do pressuposto de que o objetivo da teoria crítica foi, de um certo modo, negar a noção do valor estético como “autotélico” e “autodeterminante”. Neste sentido, corroboramos a afirmação de Steven Connor de que “*a crítica resultante da ideologia estética não é, estritamente falando, uma crítica à noção de valor, nem uma negação da possibilidade da valoração em geral*; ela é antes uma rejeição das formas injustamente limitadoras que a valoração estética assumira”<sup>406</sup> [grifos nossos].

Assim, no artigo “Catulo”, de 15 de março, novamente reivindicando autoridade perante as gravadoras e procurando assegurar aquilo que considerava a qualidade musical e o aspecto ‘comercializável’ das canções do compositor Catulo, Torquato afirmou: “(...) Há poucos dias um amigo me falou: “Catulo está com um bocado de músicas, todas lindas e não consegue gravar”. Pois é isto que eu não entendo. Não consegue por quê?”<sup>407</sup>. Sem hesitar, ele exigiu um lugar na indústria fonográfica para as canções de Catulo, confirmando que, para ele, “qualidade musical”<sup>408</sup> e mercado não eram elementos incompatíveis, mas sim *perfeitamente conciliáveis*. O que evidencia que, desde o início, nenhum daqueles artistas enxergou no mercado fonográfico ou na TV instrumentos negativos ou prejudiciais à sua criação, mas, ao contrário, ambos eram percebidos como aparelhos fundamentais ao seu processo de consolidação naquela cena. Portanto, bradando contra supostos preconceitos, ele criticou a indústria: “Então a mentalidade é ainda a mesma, *as gravadoras continuam “por fora” como sempre, cheias de preconceitos burros que não acreditam na possibilidade de que Catulo possa vender discos...*”<sup>409</sup> [grifos nossos]. Para ele, o insucesso de Catulo devia-se à crença no hipotético caráter não-comercializável de sua obra. Ao questionar o fato de a canção “Casa de pau, pó e pá”, de Catulo, não ter sido gravada até aquele momento, o compositor, protestando contra a irrelevância de sua “opinião” como ‘cronista’ na escolha do *casting* das gravadoras, e ironizando os produtores, disparou: “(...) por que não é gravada? *Não vale nada a opinião de um cronista: as “sumidades” das gravadoras teimam na obtusidade de sempre*. Mas, pelo menos, a gente pode dizer que se trata de coisa boa, de coisa – palavra! –

---

<sup>406</sup> CONNOR, Steven. *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>407</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, Paulo Roberto *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>408</sup> A partir da apresentação dos critérios valorativos nos quais Torquato se baseava, acreditamos que sua complexa concepção de “qualidade musical” poderá ser esclarecida ao longo deste capítulo.

<sup>409</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, Paulo Roberto *Op. Cit.*, p. 33.

*comercial*<sup>410</sup> [grifos nossos]. Torquato se sentia “autorizado” a dizer o que era bom ou ruim, o que era vendável ou não, quem deveria ou não ser contratado por uma grande indústria e buscava respaldo em seu status de compositor para alcançar respeitabilidade também no campo da crítica, pois freqüentemente costumava fazer menção à sua amizade com os artistas da “moderna música popular”. Destacava, ainda, que este fato também o deixava em situação relativamente desconfortável para emitir juízos de valor, o que nos faz imaginar que, por um lado, a interlocução com aqueles atores sociais o privilegiava no ato da crítica, mas por outro, podia comprometer a isenção que supostamente o crítico deveria possuir. Citando Tom Jobim e aparentemente contradizendo a afirmação feita uma semana antes quando sugeriu certo mau gosto do público de Orlando Dias e Carlos Alberto, concluiu:

*Tom Jobim (...), disse certa vez que o povo aceita qualquer música de boa qualidade porque não tem preconceitos... Por que não tentam? Odeon, Philips, CBS, Fermata, RGE, Som Maior, RCA etc. etc: ouçam as novas canções de Catulo. Deixem que ele cante e gravem um disco com ele. É realmente muito bom. E vende*<sup>411</sup> [grifos nossos].

Em “O pior disco de Ataulfo”, publicada em 19 de março, Torquato criaria uma grande confusão. Ao condenar o lançamento “Eternamente Samba”, do já consagrado sambista Ataulfo Alves, ele foi taxativo: “Tem muita coisa ruim neste último LP de Ataulfo Alves. Primeiro, o repertório, de que escapam no máximo cinco sambas e nenhum deles novo. (...) Mas o disco desagrada também por outros (vários) motivos”<sup>412</sup>. Baseando sua fala em aspectos estilísticos e formais que, segundo ele, seriam verdadeiramente “tradicionais” e apropriados para a composição de sambas, Torquato citou o também crítico musical Sílvio Túlio Cardoso para defender sua posição: “Aqui encampo a opinião do Sílvio Túlio Cardoso e afirmo que não dá pé, *é feio e despropositado acompanhar samba com acordeom*”<sup>413</sup> [grifos nossos]. E indagou:

Por que um compositor como Ataulfo Alves não se lembra de que infinitamente melhor do que o acordeom (...) para fazer as “introduções” das suas músicas seria a clarineta bem executada (...)? (...) Estou apenas lembrando que *alguns dos grandes compositores e intérpretes do passado* gravaram com regional e clarineta, flauta também, e obtiveram resultados tão bons que se tornou tradicional esse tipo de instrumentação para o samba. O acordeom é de fato

---

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> *Ibid.*

<sup>412</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, *idem*, p. 40.

<sup>413</sup> *Ibid.*

*desagradável e se está por dentro de qualquer tradição esta, sem dúvida, é a dos piores boleros de uns dez anos atrás*<sup>414</sup> [grifos nossos].

É necessário discutirmos este trecho da crítica de Torquato sobre o disco de Aaulfo Alves. Ao ratificar que “alguns grandes compositores e intérpretes *do passado*” utilizaram determinados instrumentos para compor sambas fazendo com que aquela forma se tornasse “tradicional”, o poeta invocou a tradição para desqualificar o álbum. Este foi o critério valorativo utilizado para tecer comentários negativos em relação ao disco. Ou seja, para questionar a “qualidade” do trabalho de Aaulfo, ele levou em consideração a maneira através da qual o sambista lidou com aspectos musicais e estéticos considerados tradicionais. Quando colocou que “o acordeom é de fato desagradável e se está por dentro de qualquer tradição esta, sem dúvida, é a dos piores boleros de uns dez anos atrás”, Torquato estava lançando luz sobre o fato de que o acordeom advém de outra tradição musical e, neste caso, bastante menosprezada por ele. Para compreendermos tal estratégia, podemos recorrer novamente à questão da formação das identidades. Um dos recursos utilizados por determinados agentes sociais na reivindicação da legitimidade e no reforço das identidades é exatamente o apelo a símbolos do passado, a algo que constitui fonte de uma história. Como salientamos antes a partir de Kathryn Woodward, tais reivindicações são recorrentemente fundamentadas em alguma versão da história e do passado em que estes são reconstruídos e representados como uma verdade imutável e incontestável. E, como expusemos no primeiro capítulo, o samba já havia sido elevado à condição de ritmo brasileiro por excelência. Na verdade, mais do que isso, o samba já se tornara parte da MPB engajada, símbolo máximo que, para seus artistas – incluindo obviamente Torquato –, deveria ser preservado em sua autenticidade. Neste sentido, a tentativa de recriá-lo através da utilização de instrumentos musicais oriundos de outras tradições – sobretudo tradições musicais tidas como “menores”, o que o crítico não explica exatamente – equivaleria, naquele contexto, a descaracterizá-lo. A utilização do acordeom significaria uma experiência de *transplantação* de uma sonoridade que em nada dialogava com o gênero carioca. Tratava-se, sob seu ponto de vista bastante influenciado pelo paradigma nacional-popular, de um inadmissível desvirtuamento da tradição. Deste modo, ainda discorrendo sobre o LP, ele acrescentou:

---

<sup>414</sup> *Ibid.*



(...) O LP *Eternamente samba* [grifos do autor] tem mais defeitos. Aaulfo Alves Júnior é outro. *Não adianta ser filho de peixe: o rapaz é, mesmo, péssimo sambista, compositor sem nenhuma inspiração e cantor pior ainda.* Não sei o que pretendia Aaulfo ao deixar que seu filho gravasse com ele. Ou o que pensaram os produtores da [gravadora] Polydor ao concordar com a idéia. *Os sambas do rapaz são muito ruins, e ele não sabe cantar. O disco é, por inteiro, malfeito, descuidado*<sup>415</sup> [grifos nossos].

Menos de uma semana depois, em 23 de março, o crítico Mister Eco respondeu aos ataques de Torquato em sua coluna “Parque de Diversões”, também publicada no “Jornal dos Sports”. Defendendo Aaulfo Alves e chamando-o de “Sua Excelência, o Ministro do Samba”, Eco, sem citar Torquato, foi enfático:

Por ser quem é, *um excelente compositor*, Aaulfo Alves não está a salvo de críticas desfavoráveis. *Nem todo dia se pode ser genial.* Altos e baixos todos nós temos em nossas profissões, *mas há também um passado construído pelos que têm alguma coisa a dar e alegrar a posteridade. E esse passado merece respeito. O direito de crítica, assim, se inalienável, deve revestir-se, também, de respeitabilidade* (...) E como Aaulfo Alves quer meu parecer, respondendo-lhe que ainda não vi o seu mais recente disco. *Não ouvi e já gostei*<sup>416</sup> [grifos nossos].

Para reafirmar sua autoridade e “salvá-lo” das críticas negativas de Torquato, Eco chamou a atenção da importância histórica do sambista e sua trajetória no meio do samba. De maneira contundente, Torquato reagiu aos comentários no artigo “Aaulfo, novamente”, em 29 de março. Aparentando certa irritação com aqueles que desconfiavam de sua autoridade para formular seus julgamentos de valor sobre o disco – certamente questionando *quem e o que ele era para insultar Aaulfo Alves* –, ele disse: “(...) Já me causou algumas dores de cabeça e, principalmente, motivou uma ondinha muito chata sobre o nome, a idade, a educação, a profissão e outras bossas de quem assina estas notas. (...)” [grifos nossos]. No entanto, ele não voltou atrás: “(...) [não] estou escrevendo agora para desdizer nada. (...) *Disse e está dito: o disco é ruim*” [grifos nossos]. Sentindo-se pressionado e marginalizado por, aos 23 anos, ter a possibilidade de escrever uma coluna de crítica musical, o compositor reiterou seu ponto de vista adotando, todavia, um tom mais ameno em que afirmava seu profundo amor pela música popular:

*Mas – muita gente pergunta – quem sou eu para “gostar” ou “não gostar” de qualquer coisa feita por Aaulfo?* Posso dizer, apenas, que sou uma pessoa interessada pelas coisas do samba, que tenho, e confesso, verdadeira paixão por

<sup>415</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>416</sup> ECO, Mister *apud* PIRES, *idem*, p. 12.

tudo o que diz respeito à nossa Música Popular e que respeito – (...) – o trabalho e o nome de suas grandes figuras<sup>417</sup> [grifos nossos].

No dia 12 de maio, em uma pequena nota, Torquato voltaria ao assunto para – aparentando satisfação por ter motivado uma atitude por parte de Aaulfo – informar aos leitores, com elegância e certa dose de vaidade, que o artista havia composto um samba chamado “Não cole cartaz em mim” em sua “homenagem”. Ele agradeceu a forma de “publicidade”:

A coluna do [também crítico] Sérgio Bittencourt, terça-feira passada, noticiou que o grande Aaulfo havia composto um samba refutando minhas críticas ao seu último elepê. Trata-se de uma colher-de-chá que eu não esperava e nem mereço, mas que agradeço bastante comovido. Nunca pensei... Enfim, obrigado ao mestre!<sup>418</sup>

Na coluna “Uma história do samba”, de 7 de abril, comparando o ritmo brasileiro ao jazz, Torquato salientou que, ao contrário do gênero norte-americano, o samba recebia pouca atenção dos historiadores e críticos. Afirmando a importância de todos conhecerem a música popular norte-americana, “a mais importante deste século”, o crítico, entretanto, ressaltou a urgência da escrita, do registro de uma história do samba - trabalho que, segundo ele, seria de “utilidade pública”. Ele lamentou:

Trata-se realmente de uma lacuna: com um farto material às mãos, não apareceu, que eu saiba, ninguém disposto a fazer este trabalho (...). O que falta é uma história do samba *mesma*, pelo menos contando a história da música popular brasileira até 1950 (...). O samba não teve ainda o seu historiador<sup>419</sup> [grifos do autor].

Ao polemizar com Aaulfo Alves sobre a autenticidade do samba e, posteriormente, escrever um texto onde se queixava pela inexistência de sua “história”, Torquato estava, evidentemente, reivindicando um lugar para o gênero na memória nacional. Embora o gênero tivesse alcançado uma legitimidade expressiva, ele sentia falta de obras que refletissem sobre sua trajetória. Pensando, assim, sobre estes processos – necessários, em nossa opinião – de construção da memória e da identidade cultural, recuperemos, neste momento, a abordagem de Maurice Halbwachs. Segundo o autor, a memória e o pensamento individual seriam constituídos com base na interação dos indivíduos com as instituições sociais, os “quadros sociais da memória”, caracterizando o que chamava

---

<sup>417</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, *idem*, p. 51.

<sup>418</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 99.

<sup>419</sup> *Ibid*, p. 61.

“instituições formadoras do sujeito”. A partir da elaboração do conceito de memória coletiva e da delimitação dos quadros sociais que a compõem – relacionados a um contexto de interação –, o autor explica que dela extraímos nossas lembranças. Halbwachs se apropriou da noção durkheimiana de “fatos sociais” (a memória coletiva seria um deles) para argumentar que ao mesmo tempo em que podem ser encontrados na consciência individual, estes também são independentes originando-se na consciência coletiva. Por outro lado, o autor reiterou a importância da perspectiva relacional e do significado comum que as lembranças possuem para o grupo social, pois nesta relação se funda a memória coletiva. Tendo em vista a explicação acima, podemos colocar as seguintes questões: de que maneira a memória coletiva, como um fato social, se consolida ou se institucionaliza? Quais são as imbricações que vinculam o passado ao presente possibilitando uma permanente ativação da memória? Entendemos que esta se configura como uma apropriação do passado de onde se originam os recursos possíveis para a construção de um futuro. E Torquato acabou agindo como um importante agente neste processo, pois ele, sentindo-se “autorizado” para emitir seus julgamentos de valor, utilizou o passado e suas “conquistas históricas” para legitimar suas opiniões e escolhas estéticas.

No artigo “Da correspondência”, publicado em 18 de abril, Torquato explicou os motivos de suas constantes críticas negativas aos músicos da Jovem Guarda. Referindo-se às cartas ofensivas que vinha recebendo de fãs de Roberto e Erasmo, o compositor reconheceu sua “má vontade” em relação àquela sonoridade. Ele escreveu, irônico: “Tem sido das mais engraçadas a correspondência que tenho recebido de leitores desta coluna. Algumas cartas, agressivíssimas, trazem palavrões ao meu conhecimento, reclamantes da má vontade deste colunista para com o iê-iê-iê que se faz no Brasil”<sup>420</sup>. E, mais uma vez, não escondeu suas posições, respondendo aos leitores com grande virulência: “(...) *essa “má vontade” existe realmente. E existe na medida em que o iê-iê-iê brasileiro é quase totalmente débil mental, pobre e burro*”<sup>421</sup> [grifos nossos]. Isto porque, àquela altura, baseando-se em critérios valorativos bastante rígidos, em seu sistema classificatório a Jovem Guarda figurava como uma musicalidade sem personalidade, meramente imitadora de fundamentos estilísticos e vocais estrangeiros, o que se configuraria como um obstáculo

---

<sup>420</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 69.

<sup>421</sup> NETO, Torquato, *idem*.

à construção de uma identidade musical brasileira criativa. Para frisar que sua recusa não era extensiva a toda a música internacional, ele, de forma surpreendente, salientou que costumava apreciar, “*sempre e com prazer*” [grifos nossos], os Beatles e o grupo vocal norte-americano The Mamas & The Papas. E, fazendo comparações com os artistas brasileiros, seguiu fazendo críticas furiosas:

Mas daí aos Brazilian Bittles ou a Renato e seus Blue Caps vai uma distância que eu não percorro. De Chris Montez à *imbecilidade* de Erasmo Carlos ou à banalidade de um Bobby de Carlo vai outra distância que eu não ando. *Impossível aceitar a “ternurinha” analfabeta de Vanderléia ou de sua congênere subdesenvolvida*, Maritza Fabiane. Certo, os cabelos de Ronnie Von são bacaninhas, mas que o rapaz não sabe cantar, não sabe mesmo<sup>422</sup> [grifos nossos].

As mesmas palavras bastante agressivas seriam destinadas ao cantor Eduardo Araújo:

Este moço é atualmente uma das coqueluches do *iê-iê-iê indígena*. Seu carro-chefe é a primeira faixa do elepê: “Vem quente que eu estou fervendo”, *do famigerado senhor Carlos Imperial*. Mas o disco tem ainda, *entre outros absurdos*, gravações de “Meu limão meu limoeiro” e “Peguei um ita no Norte”. É um pouco demais... *Não ouvi e não gostei. Juro*<sup>423</sup> [grifos nossos].

Roberto Carlos seria o único poupado em meio ao “tiroteio”: “E se algum sabe [cantar], sem dúvida, o único deles é Roberto Carlos, que tem boa voz, é musical e afinado. Além de apresentar o único repertório razoável<sup>424</sup>. Em outro momento, no artigo chamado “A propósito de um cantor de rock”, de 10 de março, Torquato fez críticas negativas ao cantor Wilson Simonal e ao “samba-jovem”, terminologia que utilizava para classificar a música produzida por Simonal. Mais uma vez entrando em choque com a Jovem Guarda, ele destacou: “Temos um “selo”, um nome para essas bobagens: o famoso “samba-jovem”, *tolice publicitária e musical, barulheira desagradável, mistura cafajeste de samba e iê-iê-iê*” [grifos nossos]. E sobre Simonal, acrescentou:

(...) *E digo mais: tem uma voz muito bonita, é musical à beça, afinadíssimo. Mas canta rock, não canta samba, nem aqui nem nos Estados Unidos. Alguém mais afoito argumentará que ninguém tem obrigação de cantar samba, “apenas porque nasceu no Brasil”. Posso até concordar, acho que Roberto Carlos canta muito bem o iê-iê-iê dele. (...) Mas isso não tem nada a ver com o que Simonal faz, pelo amor de Deus. Ele grava “Tem dó”, um samba de Baden e Vinícius, e, no entanto, não canta o samba, canta outra coisa. Aí é que está: se*

---

<sup>422</sup> NETO, Torquato, *idem*.

<sup>423</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 75.

<sup>424</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 69.

*Wilson Simonal gravasse “The shadow of your smile”, que é música americana muito boa, talvez o fizesse melhor do que Chris Montez. E talvez eu batesse palmas. Mas o serviço de Simonal é mal-feito, é errado e feio. Porque não é coisa nenhuma*<sup>425</sup> [grifos nossos].

É possível observar que o critério valorativo utilizado por Torquato para desvalorizar a Jovem Guarda – além da divergência ideológica e da óbvia disputa entre o grupo do qual fazia parte e aquele dos representantes do iê-iê-iê por espaços na televisão e no mercado –, jamais foi *puramente* o nacionalismo – na verdade, o nacionalismo aparecia em segundo plano –, mas sim os aspectos formais intrínsecos à sonoridade jovemguardista. Pois Torquato, mesmo aqui em sua fase aguerrida do “nacional-popular”, sempre se assumiu um fã dos Beatles – o que demonstra uma tolerância e certa atenção em relação às manifestações externas que seriam tão importantes para a posterior subversão tropicalista –, ao contrário de outros artistas brasileiros identificados com a esquerda revolucionária. Contudo, ele considerava que os músicos da Jovem Guarda pecavam pela falta de originalidade e produziam uma sonoridade simplesmente imitativa – é interessante lembrar que, durante um tempo, diversos sucessos internacionais ficaram conhecidos no país em função das versões em português que os músicos do iê-iê-iê produziam –, mal-construída e pouco elaborada em termos formais. Mais uma vez, a questão central que parecia balizar a crítica do poeta, neste momento, dizia respeito aos *usos* que determinados artistas faziam de outras tradições musicais. Ou seja, do ponto de vista ideológico, podemos deduzir que a grande crítica girava em torno da relação com outras musicalidades e, ainda, com a forma como estas eram re-elaboradas. Como exemplo disso, lembramos que no momento em que Torquato decidiu, já na segunda fase, apoiar a atitude tropicalista de ouvir atentamente as canções da Jovem Guarda – principalmente as de Roberto Carlos –, ele o fez, mesmo inicialmente a contragosto, acreditando que poderia *apropriar-se* da Jovem Guarda para, através da antropofagia oswaldiana, construir algo novo, mestiço – porque fruto de um “entrecruzamento de tradições”, para utilizarmos um termo de Eduardo Granja Coutinho – elaborado, baseado na *pesquisa formal* de múltiplas perspectivas estéticas. Neste sentido, seu interesse não era pela Jovem Guarda, mas por aquilo que se poderia fazer *a partir dela*. Voltaremos a este ponto da pesquisa mais adiante.

---

<sup>425</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 30.

No texto chamado “Uma noite edificante”, de 25 de abril, Torquato reiterou que havia, de fato, *dois lados opostos* no campo da música popular brasileira. Discorreu sobre dois importantes eventos ocorridos na semana anterior: o primeiro, uma comemoração do aniversário de Roberto Carlos “num programa de TV transmitido diretamente de um clube da Zona Norte” carioca, e o outro, um evento realizado no Teatro República, que contou com a participação de artistas da MPB. Ele destacou:

Enquanto a “jovem guarda” comemorava, sexta-feira última, o aniversário de seu “rei”, (...), uma outra multidão lotava completamente o Teatro República e pra ver coisa bem diferente. *Era a nova geração do samba* que se apresentava para o *público universitário numa das noites mais memoráveis de nossa música popular*<sup>426</sup> [grifos nossos].

Citando Chico Buarque, Baden Powell, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo e Edu Lobo, entre outros, como a mais talentosa geração da música brasileira que estivera presente naquela noite no Teatro República, Torquato enfatizou que “quem estava lá viu bem o quanto foram aplaudidos, o quanto esse público ainda prefere ouvir, (...), o som bonito de nossa música em lugar das guitarras barulhentas da chamada “música jovem””. A comprovação de que, verdadeiramente, havia uma disputa por espaços de realização e por um público consumidor de música ficou evidente nos trechos que seguem. Além disso, Torquato deixava claro que havia uma distinção marcada, qual seja, a de que o iê-iê-iê não representava em nenhum aspecto a música brasileira por excelência, mas sim o grupo do qual ele constituía peça-chave. Outro ponto que salta aos olhos aqui diz respeito ao fato de que todos ainda compunham, aparentemente, um todo homogêneo, não havendo qualquer cisão entre MPB engajada e tropicalistas. Tratava-se de um bloco que, segundo ele, deveria se articular e se organizar como tal para enfrentar o iê-iê-iê:

O fato desse espetáculo [o do grupo que integrava] haver sido realizado – por coincidência – exatamente no mesmo dia em que Roberto Carlos também lotava outro teatro é bem interessante. Deixa claro que há atualmente no Brasil (e principalmente no Rio e em São Paulo) lugar de sobra para as duas coisas. *Há público para iê-iê-iê e para a música brasileira, o que a meu ver é ótimo e pode esclarecer os “caminhos” de muita gente*<sup>427</sup> [grifos nossos].

Sobre o termo “muita gente”, Torquato esclareceu:

Refiro-me aos “pessimistas” quase adesistas, refiro-me aos *compositores com medo* [grifos do autor] que andam por aí à *procura de um troço híbrido, meio*

---

<sup>426</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 75.

<sup>427</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 76.

*iê-iê-iê, meio samba* (como se fosse possível), querendo agradar a gregos e troianos (...). (...) Estou querendo falar (...) de bons compositores que eu conheço e vejo atualmente *numa terrível baratinação, à beira de apelarem de uma vez e começarem a compor umas coisas horríveis* (...) <sup>428</sup> [grifos nossos].

Este trecho nos parece fundamental na medida em que lança luz sobre as diferenças entre este Torquato, ainda visivelmente impregnado pelas rigorosas e pouco flexíveis categorias valorativas do nacional-popular, e aquele Torquato tropicalista, cosmopolita, em que o tal “troço híbrido” seria obstinadamente valorizado e perseguido. Um dos aspectos que mais chamaram nossa atenção ao longo da análise dos textos foi a maneira apaixonada com que ele endossava seus pontos de vista. A mesma ferocidade aplicada nesta fase basearia, mais tarde, sua atitude de defesa em relação àquilo que outrora colocava em xeque. Aqui o crítico construía barreiras quase intransponíveis entre o iê-iê-iê e o samba. E, neste sentido, seu papel era, naquela época, a partir de uma postura quase messiânica, convencer os “bons compositores” a não abandonar o projeto, a permanecer lutando contra qualquer forma “alienada” ou meramente imitativa de estrangeirismo. Prova disto é que, em tom de ameaça, sustentando ser necessário “não trair” a verdadeira música brasileira e seu público, ele concluiu:

Por isso, o espetáculo do Teatro República, (...), me parece tão importante: *os “indecisos”, aos que têm medo de serem engolidos pela onda publicitária do iê-iê-iê (...), eu digo que aquele público de universitários – toda vida o público da música brasileira moderna – não vai compreender muito bem a coisa, não vai gostar da brincadeira (...)*... Todo o repertório de Edu Lobo, de Gilberto Gil, de Caetano Veloso, de Sidney Miller, de Sérgio Ricardo – tem vindo corresponder ao que esse público espera deles. *Esse público que vai aos seus shows, compra os seus discos, discute a obra de cada um ou de todos.* (...) <sup>429</sup> [grifos nossos].

Outro ponto, entretanto, merece ser destacado. Independentemente das etapas pelas quais sua coluna passou durante 1967, um ponto esteve perpassando todo o seu discurso: a preocupação já mencionada com a pesquisa formal no processo criativo. Este constituía um critério de valor imprescindível para Torquato tanto em sua fase nacional-popular quanto em seu momento tropicalista. Esta questão da procura pelo “novo” e da apropriação hábil, inteligente e “espertalhona” – para lembrarmos novamente Mário de Andrade, uma forte influência ao lado de Oswald de Andrade – do que vinha de fora e das formas culturais do

---

<sup>428</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 76.

<sup>429</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 76-77.

passado, ou seja, da tradição, está presente em todas as etapas de seu pensamento. Em “Capinam dá as cartas”, de 18 de março, Torquato realizou uma longa entrevista com o também poeta e compositor José Carlos Capinam. Nela, a temática central foi exatamente a pesquisa na música popular, o trabalho de composição e o enfrentamento dos dilemas que, segundo eles, cercavam o processo de criação naquele contexto. Referindo-se ao baiano Capinam como “*um dos mais importantes poetas desta geração*, autor de algumas das letras mais bonitas e sérias dos últimos tempos (“Viramundo”, “Aboio”, “Cirandeiro”, “O tempo e o rio”, “Canção para Maria” etc.) (...)” [grifos nossos], Torquato rapidamente indagou – certamente também em função de sua posição no grupo baiano naquela época – qual era o significado de ser um letrista no Brasil naquele período histórico. Como militante do CPC da UNE, Capinam foi categórico:

Ser letrista hoje é corresponder a uma exigência fundamental: *a de pesquisa*. O letrista tem de *enfrentar a tendência do esvaziamento, facilitando a inautenticidade, acompanhando e reportando o cotidiano popular, exercendo função crítica e esclarecedora* (...). As novas letras – não por finalidade – mas por necessidade de sobrevivência do movimento musical brasileiro –, devem interessar a maior número de pessoas pela escolha de temas humanos e atuais<sup>430</sup> [grifos nossos].

Respondendo ao questionamento de Torquato a respeito de Vinícius de Moraes, se o bossa-novista se configuraria como uma referência relevante de poesia e letra para a música nacional, Capinam disse que Vinícius “colocou uma referência de alto nível na nossa música popular”. E, quando perguntado sobre o que seria mais “urgente” para a música brasileira naquele contexto, Capinam reiterou sua posição: “Pesquisar. *Sobreviver à corrupção do mercado – e com ele*” [grifos nossos]. Como percebemos, o discurso propositivo do poeta baiano de ocupação dos espaços *dentro* do mercado da música se assemelhava ao de Torquato. Esta posição de articulação com os meios de comunicação fica ainda mais evidente em “Paradas, discos e bureau”, de 10 de junho, quando o crítico enfatizou que “a TV é sem dúvida o mais eficiente [meio de comunicação] de nosso tempo, talvez [seja], (...), a força maior, o peso mais significativo na balança que deixa subir ou descer do cartaz esta ou aquela canção, este ou aquele cantor”<sup>431</sup>. A fala de Capinam, por sua vez, evidencia que não havia um discurso ou propriamente um projeto de ruptura com o mercado por parte daqueles partidários da esquerda. Realizando uma crítica ao que seria

<sup>430</sup> CAPINAM, José Carlos, *idem*, p. 37.

<sup>431</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 129.



uma tendência “mistificadora”, essencializada dos ideólogos do nacional-popular em relação à cultura popular, Capinam, endossando igualmente a importância da pesquisa formal para evitar tais equívocos, afirmou, em tom de convocação:

*Compositores e letristas da nova geração têm que aliar ao seu talento a necessidade de realizar pesquisas que até certo ponto tornou-se uma palavra mistificadora com que se descobrem transposições, simplificações, picaretagens folclóricas e outros espécimes. Mesmo que o mercado não permita e a solicitação roube o tempo de trabalho, tem de se realizar pesquisas e aprofundar a compreensão dos problemas que enfrentamos. Principalmente o do grande público e o de criação de uma estética musical moderna e nossa – que conserve a linguagem brasileira<sup>432</sup> [grifos nossos].*

E, conclamando os músicos a buscarem salvaguardar a “autenticidade” da cultura musical nacional, Capinam prosseguiu:

*Obviamente vivemos tempos diferentes da época do sambão [provável alusão à década de 1950], mas também enormemente diferentes da situação dos países em que surge o iê-iê-iê como expansão musical própria. Cantar e aceitar o iê-iê-iê pode ser uma tendência explicável, mas nunca deixará de ser um comportamento próprio de cultura subdesenvolvida. Nunca deixará de refletir a existência de uma poderosa máquina internacional, que padroniza e empobrece o gosto musical. E nunca deixará de conter a necessidade de afirmação de uma cultura nacional própria autêntica, assim como no mesmo plano necessitou o cinema novo ou, para ser mais claro, necessita a política externa do país. Graças a Deus e a gente, toda tendência contém correspondente resistência a seus resultados negativos, e em música a forma de resistir e a de criar muito é pesquisar<sup>433</sup> [grifos nossos].*

Ao criticar uma suposta atitude mistificadora por parte dos ideólogos do nacional-popular em relação à cultura popular em função da deficiência da pesquisa, o compositor baiano acabou resvalando em uma argumentação também quase essencializada, voltada para a preservação de uma “autenticidade” na música popular. Embora aparentemente reconheça – ao destacar a relevância da permanente interlocução entre objeto e sujeito histórico na construção da música – que o autêntico não é necessariamente o original, o puro, igual a si mesmo, mas aquilo que, por articular organicamente sujeito e objeto, possui representatividade sócio-cultural, sua fala sugeriu uma certa crença na imobilidade, na existência de uma linguagem brasileira que permaneceria em estado de pureza, linguagem esta que deveria ser recuperada pelo músico popular. Desta maneira, guardadas as devidas proporções, na medida em que, como expusemos, acreditamos que há mobilidade tanto na

---

<sup>432</sup> CAPINAM, José Carlos, *idem*, p. 38.

<sup>433</sup> CAPINAM, José Carlos, *idem*, p. 38-39.

mestiçagem de Mário de Andrade quanto em sua concepção de cultura, percebemos uma certa proximidade com a perspectiva do modernista neste momento. Este problema relacionado à autenticidade da música popular pode ser mais bem entendido à luz da distinção entre uma concepção dialética da cultura – que nos permite compreender as linguagens musicais como formas culturais vivas, modificáveis, interpenetráveis e intercambiáveis – e uma tendência mistificadora, em que tais linguagens são refletidas como formas sem movimento, deslocadas de sua posição histórica. Como buscamos explicitar ao longo deste capítulo, ambas as abordagens parecem estar em conflito no pensamento de Torquato, mas em momentos distintos. Tal contradição também pode ser notada no discurso de Capinam.

Como sabemos, esta questão da autenticidade também está atrelada ao debate acerca da tradição. Mário de Andrade elaborou uma bela alegoria sobre identidade e tradição em determinado trecho de sua obra “Macunaíma: o herói sem nenhum caráter”. De acordo com esta alegoria, Macunaíma, ao recuperar a pedra muiraquitã (representante de seu povo) que havia sido roubada pelo gigante, não encontra nela a identidade de sua gente, mas apenas um objeto que, distante de sua origem e de seu sujeito histórico, transformou-se em uma “tradição petrificada”, uma cultura morta<sup>434</sup>. Além de construir uma metáfora sobre a busca da nação por sua identidade, Mário terminou estabelecendo artisticamente uma distinção entre a tradição viva (vista como articulação permanente entre povo e seu patrimônio histórico-cultural) e a tradição fossilizada (cultivada como algo eterno, imutável e cristalizado por “coleccionadores” tradicionalistas). Acreditamos que esta alegoria de Mário de Andrade, entre outros postulados por ele elaborados, foi atualizada por estes debates que marcaram a geração dos anos 1960. Ora tendendo para uma concepção dialética, ora para outra, o que evidencia que a discussão sobre a identidade nacional constituía, verdadeiramente, o pano de fundo para tais debates, sendo a MPB apenas um instrumento através do qual estes conflitos se materializavam.

Recuperando a entrevista com Capinam, quando indagado por Torquato sobre quem de fato faria *música* no país, ele citou, primeiramente, seus parceiros Gilberto Gil e Caetano Veloso. Mencionou, ainda “o trio de intérpretes Nara, Bethânia e Elis Regina”, e Sérgio Ricardo. Afirmou que Chico Buarque e o também compositor Sidney Miller simbolizavam

---

<sup>434</sup> In: COUTINHO, Eduardo Granja. *Op. Cit.*, p. 15.

“nosso melhor sentimento urbano, ingênuo e também saudoso, usando os objetos e a emoção simples do cotidiano brasileiro” [grifos nossos]. Edu Lobo, em contrapartida, seria o representante de “uma resignada paixão musical e uma dúvida bem resolvida entre o compositor culto e o popular”. Além disso, “(...) por último, um dos melhores entre os autores que refletem o momento em que a música do morro e a do apartamento se aproximam, brigam e solucionam-se: Paulinho da Viola, que considero um dos mais felizes poetas do amor”<sup>435</sup> [grifos nossos].

Aliás, foi em “Paulinho”, publicada em 6 de maio, que Torquato escreveria uma de suas mais belas demonstrações de amor a Paulinho da Viola. Em um texto emocionado onde colocava o sambista carioca no posto de “um dos mais felizes poetas da Música Popular Brasileira em todos os tempos”, ele afirmou:

Ouvi Paulinho da Viola, primeiro, no espetáculo Rosa de Ouro. Seu jeito muito pessoal de cantar, com uma sensibilidade e uma afinação fora do comum – e até mesmo o modo com que ele segurava o violão, um modo todo seu e muito comovente, me encantaram. (...) *Eu estava conhecendo um dos mais inspirados sambistas desta geração. Um compositor inspirado e sincero, dono de melodias lindas e de versos como tenho ouvido poucos tão lúcidos*<sup>436</sup> [grifos nossos].

Sustentando que “é necessário a um cronista de música popular promover um compositor da altura e importância de Paulinho”, Torquato salientou que o sambista era “um dos músicos mais completos de sua geração”. Agradeceu a Hermínio Bello de Carvalho, seu grande amigo e um dos maiores defensores do purismo do samba carioca, por aqueles que seriam seus esforços em favor da música brasileira e por ter descoberto Paulinho. Ao enumerar as habilidades artísticas do compositor carioca, tentou explicar onde, para ele, se encontrava o diferencial do músico:

(...) [Como] Violonista confesso e praticante capaz de executar sem problemas um estudo de Villa-Lobos, um choro de Nazaré ou uma peça instrumental – difícilíssima – de sua autoria. Não estou dizendo esses detalhes (...) por ilustração, somente; mas porque isso é de fato muito importante: *a maioria dos compositores novos desconhece um “dó” sobre uma pauta e exatamente aí Paulinho da Viola é uma exceção.* (...) <sup>437</sup> [grifos nossos].

Não há dúvidas de que estas práticas de significação geradoras de significados envolvem relações de poder, ou seja, Torquato estava exercendo o poder que lhe concedera

---

<sup>435</sup> CAPINAM, José Carlos *apud* PIRES, *idem*, p. 39.

<sup>436</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 85.

<sup>437</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 86.

de definir, a partir de determinados critérios, quem seria incluído naquele panteão e quem seria excluído. Estes discursos e sistemas de representação, ou melhor, estas narrativas críticas foram fundamentais na constituição de *lugares específicos* a partir dos quais os indivíduos puderam se posicionar e a partir dos quais tiveram a possibilidade de se expressar. A localização destes artistas em um lugar privilegiado no campo de nossa representação sobre música popular influenciou na construção de nossa identidade musical, pois sabemos que determinados artistas e estilos musicais permaneceram em nossos imaginários como uma referência fundamental. Kathryn Woodward ressalta que as esferas simbólica e social, apesar de estarem referenciadas a processos distintos, são profundamente relevantes para a elaboração e manutenção de identidades e, neste sentido, é através da construção simbólica que damos sentido a nossas práticas cotidianas e relações sociais, demarcando, deste modo, os *incluídos* e *excluídos* neste processo. Esta explicação nos parece bastante salutar na medida em que pode ajudar a explicar o movimento de Torquato. Como expusemos através dos critérios valorativos por ele utilizados, alguns estavam incluídos e outros não. Este procedimento implicou, evidentemente, em delimitar o que merecia ser classificado como MPB e o que não merecia; o que compunha e o que não compunha parte do projeto.

A coluna de fato constituía um “braço” importante de divulgação na grande imprensa e legitimação dos trabalhos dos artistas do grupo do qual ele fazia parte. Na seção “Várias” – onde costumava escrever pequenas notas fornecendo dicas de shows e discos – de 16 de março, Torquato se mostrou contente com o surgimento de uma cantora que figurava entre seus amigos desde o tempo em que morou em Salvador, e que já despontava naquela cena musical de início dos anos 1967: “Gal Costa, sem dúvida alguma a maior revelação de cantora deste ano e de outros, [começa] a aparecer em São Paulo, onde vem se apresentando regularmente”<sup>438</sup>. E para legitimar a cantora naquele contexto, o compositor citou o bossa-novista já consagrado Roberto Menescal, o programa “Fino da Bossa”, de Jair Rodrigues e Elis Regina, Chico Buarque – nome já consolidado com o sucesso “A banda” e com o programa de TV que mantinha com Nara Leão –, e o Teatro de Arena, um dos espaços privilegiados de resistência da esquerda nacional-popular: “[Gal] fez sucesso no programa de Chico Buarque e Nara, em apresentações no Teatro de Arena e vai cantar (...),

---

<sup>438</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 35.

no Fino da Bossa. Roberto Menescal fez questão de acompanhá-la. E Chico já convidou a baiana para outros programas na TV Record”<sup>439</sup>.

Em outro momento, na coluna “Capa e contracapa (fim)”, de 11 de maio, ao fazer críticas às gravadoras e aos responsáveis pela elaboração das capas dos discos por terem substituído os textos informativos por fotografias dos artistas, Torquato novamente atacou com fúria e altas doses de elitismo os fãs da Jovem Guarda: “um disco dos Brazilian Bitles, de Renato e seus Blue Caps, de Ronnie Von, de Wanderléia (...) precisa de textos na contracapa? *Para quem ler? Se o público dessa gente às vezes nem sabe ler...*”<sup>440</sup> [grifos nossos]. Irritado, continuou estabelecendo distinções entre seu público e o de Roberto e Erasmo:

Por outro lado, um disco de Nara Leão, de Maria Bethânia, do Tamba Trio, de Chico Buarque de Hollanda, de Gilberto Gil precisa de um texto. *E precisa porque o público dessa gente é outro e – perdão – muito melhor, muito mais “alfabetizado”, interessado em detalhes que passam despercebidos ao pessoal do iê-iê-iê.* Aí sim: uma contracapa bem-feita vem a calhar. Aí sim, se estará trabalhando bem. (...)”<sup>441</sup> [grifos nossos].

Torquato utilizava seu espaço para reverenciar os artistas que estavam adequados ao seu esquema valorativo e, ainda, para apoiar aqueles que tinham um projeto semelhante ao dele. Esta *visão projetiva* pode ser facilmente perceptível nas colunas “Festival”, “Festival (conclusão)” e “Uma noite edificante (2)”, publicadas respectivamente em 5, 6 e 26 de abril de 1967. Nas duas primeiras, endossando a relevância dos festivais para a consagração daquela que, para ele, era “a melhor música brasileira”, o poeta criticou severamente o governo brasileiro por identificar o que seria uma falta de comprometimento em relação à importância do papel da música na política cultural nacional. Em tom agressivo, ele questionou: “A Divisão Cultural [um departamento do Ministério da Cultura] existe para isso também, ou não? *A não ser que Música Popular não esteja catalogada entre as formas de cultura dignas do apoio oficial, o que é uma pena. E mais: uma burrice*”<sup>442</sup> [grifos nossos].

Assim, ao fazer referência a Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré – até então seus amigos e companheiros –, Torquato, exultante em função das críticas positivas que o

---

<sup>439</sup> NETO, Torquato, *ibid.*

<sup>440</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 97.

<sup>441</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 96-97.

<sup>442</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 61.

grupo no qual circulava recebeu de jornalistas e artistas estrangeiros durante o Festival Internacional da Canção, endossou uma postura comercial por parte dos artistas para aproveitar “a oportunidade de introduzir a nossa música no mercado internacional”<sup>443</sup>. As semelhanças com o projeto marioandradiano esboçado principalmente no “Ensaio sobre a música brasileira”, já amplamente debatido no primeiro capítulo, não parecem mera coincidência. Demonstrando uma incrível visão estratégica sobre os negócios e as inúmeras possibilidades da música brasileira no exterior, o crítico destacou que o evento “possibilita ao autor brasileiro encontrar-se com figurões internacionais e intérpretes estrangeiros de gabarito, num diálogo em que ambos saem lucrando. (...)”<sup>444</sup>. Ainda para ele, o Festival “trouxe ao Rio mais de cinquenta representantes das maiores organizações editoras do mundo. Isso é muito importante: esses homens praticamente controlam o mercado musical em cinco continentes. (...)”. E concluiu: “De modo que pouco importa, em última análise, o vencedor ou os perdedores de um festival assim. *A verdade é que todos podem sair ganhando.* (...)”<sup>445</sup> [grifos nossos]. Portanto, ao exclamar que “*é rica e bela a música brasileira*”<sup>446</sup> [grifos nossos], o compositor provocou o crítico José Ramos Tinhorão:

Não adianta que o jornalista Tinhorão ache isto [a inserção da música brasileira no mercado estrangeiro] absurdo de “entreguista”. *Na verdade, a música brasileira deve ser ouvida nos outros países e, para tanto, necessita de quem a promova lá fora. Mandemos nossas “caravanas” de artistas*<sup>447</sup> [grifos nossos].

Esta perspectiva adotada por Torquato em relação ao crítico José Ramos Tinhorão revela o quão particular era sua maneira de inserção e participação no grupo nacionalista identificado com o nacional-popular. Expõe, ainda, o quanto é necessário, para uma compreensão acerca da complexidade de seu pensamento, atentar para todas as suas nuances, idas, vindas, contradições e incoerências. Enquanto Tinhorão, a partir de uma concepção também fundada em argumentos nacionalistas – e folcloristas –, via na bossa nova e na MPB engajada formas alienantes de desvirtuamento do que considerava a “verdadeira” e “autêntica” música popular, Torquato não levava em consideração tais premissas. E não apenas porque ele fazia parte do grupo o qual Tinhorão atacava, mas, ainda, porque acreditamos que a questão do nacionalismo – ou melhor, *deste tipo de*

---

<sup>443</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 58.

<sup>444</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 59-60.

<sup>445</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 60.

<sup>446</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 58.

<sup>447</sup> NETO, Torquato, *ibid.*

*nacionalismo* baseado em recusas terminantes e apressadas àquilo que vinha de fora –, mesmo em sua fase cepecista, constituía um problema relativamente menor em seu esquema.

No texto chamado “Noticiário”, publicado em 18 de maio, Torquato festejou o sucesso que, segundo Edu Lobo, a canção “Arrastão” estaria alcançando nos Estados Unidos. E mencionando Edu e Vinícius de Moraes, desafetos de Tinhorão, ele ironizou outra vez: ““Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, disparando a todo vapor nos Estados Unidos. Notícia colhida de uma entrevista do próprio Edu a uma revista semanal. Uma boa notícia para a música popular brasileira, em que pesem as opiniões do crítico Tinhorão...”<sup>448</sup>.

Em “Uma noite edificante (2)”, de 26 de abril, o compositor, reiterando suas visão projetiva, produziu novas diferenças entre seu público e o da Jovem Guarda. Voltando a escrever sobre a noite em que diversos artistas que compunham o seu grupo se apresentaram no Teatro República e os músicos da JG lotaram o “Tijuca Tênis Clube” para comemorar o aniversário de Roberto Carlos, ele afirmou: “Nenhum compositor de música brasileira tem direito de jogar por terra, e de graça, uma admiração que seu público tem pelo trabalho de cada um. *Para dizer com ênfase maior: não se pode servir a Deus e ao Diabo. (...)*”<sup>449</sup> [grifos nossos]. E defendeu o papel histórico de evolução da música brasileira que, segundo ele, seus parceiros estariam desempenhando:

*Eu levo muito a sério o trabalho que posso realizar. E considero importantíssimo o papel que cada compositor novo está assumindo, hoje, na música brasileira. Exatamente no momento em que essa música, pelo trabalho deles, começa a assumir uma forma exata e livre, libertíssima – tanto de passados remotos quanto recentes. A música brasileira depois da bossa nova é outra coisa – e não tenho dúvidas em afirmar que muito mais rica. Quem fez isso? Os seus compositores do Teatro República e mais alguns (...)* (Aliás, por esquecimento e na pressa de escrever, não mencionei Paulinho da Viola, sem dúvida alguma um dos mais importantes compositores da nova geração). Do meio dessa gente não pode sair *nenhum* [grifos do autor] (...)<sup>450</sup> [grifos nossos].

Esta atitude indicava uma tentativa, mesmo que não plenamente consciente, de ocupar um lugar de destaque na memória musical brasileira. E, para ele, este espaço deveria ser tomado por artistas que estivessem dispostos a encarar a luta pela construção de uma

---

<sup>448</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, *Op. Cit.*, p. 106.

<sup>449</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 78.

<sup>450</sup> NETO, Torquato, *ibid.*

música que fosse popular, moderna e elaborada – fossem estes artistas identificados com o projeto nacional-popular ou com os pressupostos tropicalistas. Isto porque, se durante o tempo em que esteve vinculado aos postulados da intelectualidade de esquerda, ele, fundado em parâmetros valorativos bastante rigorosos, entendia a MPB como algo próximo do “autêntico”, pouco aberto a experimentações, que precisaria, necessariamente, valorizar a tradição musical brasileira para sobreviver, quando começou a construir a proposta tropicalista, sua concepção sobre a MPB também se transformou. Todavia, acreditamos que sua idéia de subverter aquele ambiente e “implodir” o ideário nacional-popular jamais esteve vinculada a um projeto de destruição da MPB, mas sim, *daquela* MPB “exclusiva” que, sob seu ponto de vista, já dava sinais de estagnação e paralisação, rejeitando o “novo”, fechando-se em formas tradicionais. Partimos do pressuposto de que Torquato ambicionava, nesta segunda fase, ampliar as suas possibilidades de criação, tornando-a mais flexível e inclusiva. Isto porque, ao refletir sobre a MPB, o compositor estava, no fundo, problematizando a identidade da música brasileira em sua completude.

Aqui reside o ponto de tensão entre Mário e Oswald de Andrade, materializado no embate entre os membros desta MPB engajada e ortodoxa, e os tropicalistas. Embora seja necessário reforçar que não identificamos no pensamento de Mário uma visão “tradicionalista” ou totalmente fossilizada da tradição, verdadeiramente havia, como apresentamos, diferenças entre sua abordagem e a de Oswald de Andrade. A fim de refletir sobre a tradição, algumas questões poderiam ser lançadas naquele contexto: o que fazer com ela? Preservá-la como uma espécie de manancial cultural onde os artistas deveriam recorrer para compor suas peças, ou “comê-la” para transformá-la em algo novo através de um processo inventivo? Entendê-la como o espaço da autenticidade e da pureza ou como processo, como cultura viva e permanentemente transformada? O crítico Antônio Risério lança um argumento interessante para nossa análise. Segundo ele, “o tropicalismo desmente uma lenda [bastante] difundida (...): a de que as gerações mais novas entram em cena negando necessariamente a geração anterior. Aqui, *a invenção não desprezou e nem hostilizou a tradição*”<sup>451</sup> [grifos nossos]. A partir de tal assertiva de Risério, inferimos que no universo torquatiano, a questão do uso, ou seja, da maneira como se lida com a tradição parece imperativa. Acreditamos que há, em Torquato, um desejo de interação com tradição

---

<sup>451</sup> RISÉRIO, Antônio *apud* VAZ, Toninho. *Op. Cit.*, p. 110.



nas duas fases de sua trajetória artística e intelectual, pois verificamos uma valorização do passado em sua obra e em seus escritos na coluna. Contudo – e isto é mais sentido na segunda fase tropicalista, a qual começaremos a abordar –, a tradição musical não aparece como algo cristalizado ou sem vida, mas como permanente mudança, transformação, sempre como uma espécie de vir-a-ser, como *movimento* histórico.

Como salientamos, a sua militância naquele contexto foi fundamental para a construção do ideário tropicalista. E alguns acontecimentos que afetaram a vida de Torquato e de seus parceiros foram decisivos em sua mudança de posição. De crítico obstinado do iê-iê-iê e de seu público, Torquato se transformou em grande defensor de uma atitude libertária, atacando fortemente os conservadores e defensores das “autênticas raízes nacionais”. Como atesta Caetano Veloso<sup>452</sup>, “não foi sem desconfiança que Torquato recebeu as primeiras notícias de que nós nos empenharíamos em subverter o ambiente da MPB”<sup>453</sup>. Entretanto, como confirma o cantor baiano, não demorou muito para que – após reuniões, conversas e ações práticas como o roteiro escrito por ele, Gil e o próprio Caetano para o programa apresentado por Gil no “Frente Ampla da Música Popular Brasileira” (que foi ao ar em 24 de julho de 1967) – Torquato percebesse a urgência daquele movimento, tornando-se um de seus líderes. Ainda segundo Caetano,

Na altura das reuniões (...) organizadas por Gil, Torquato já tinha aderido ao ideário transformador: os Beatles [que ele já adorava], Roberto Carlos, o programa do Chacrinha, o contato direto com as formas cruas de expressão rural do Nordeste – tudo isso Torquato já tinha digerido e metabolizado com espontaneidade suficiente para deixar entrever sua apreensão da totalidade do corpo de idéias que defendíamos<sup>454</sup>.

Ainda de acordo com Caetano, “a partir de então sua concordância com o projeto passou a ser *orgânica*, e se algo parecia ser preocupante era justamente *sua tendência a aferrar-se aos novos princípios como dogmas e a desprezar antigos modelos com demasia ferocidade*”<sup>455</sup> [grifos nossos]. A fala de Caetano nos mostra que a formação do tropicalismo constituiu um processo que, no caso de Torquato – e diríamos que, em certa medida, também de Capinam –, exigiu uma revisão do passado e resultou em árduas e conflituosas rupturas com personagens e posições ideológicas cultivadas por ambos no

---

<sup>452</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>453</sup> *Ibid*, p. 141.

<sup>454</sup> *Ibid*.

<sup>455</sup> *Ibid*, p. 142.

decorrer dos anos 1960<sup>456</sup>. Como destacamos anteriormente, todo o grupo baiano necessitou, para implementar seu projeto, se distanciar das propostas de alguns dos baluartes da canção de protesto. Todavia, acreditamos que talvez este afastamento tenha sido mais sentido por Torquato e Capinam, militantes da esquerda revolucionária e partidários aguerridos da perspectiva nacional-popular. Geraldo Vandré – exemplificando a complexidade e a radicalidade das posições naquela época –, aborrecido com a nova atitude tropicalista, apelidou Torquato de “o inocente do Piauí nas mãos dos baianos”. Em resposta, o poeta não apenas acusou o compositor paraibano de assumir posições demagógicas, como na letra “Ai de mim, Copacabana”, provocou Vandré. Ele dizia:

Minha vida tua vida  
Meu sonho desesperado  
Nossos filhos nosso fusca  
Nossa butique na Augusta  
O ford galaxie, o medo  
De não ter um ford galaxie

A mensagem era dirigida diretamente a Geraldo Vandré que possuía, na vida real, um Ford Galaxie. Torquato ainda disparou: “O Vandré está fazendo palestras em universidades dizendo que nós estamos fugindo das raízes. *Mas eu não admito fazer música revolucionária, como ele pretende, com as formas tradicionais*”<sup>457</sup> [grifos nossos]. Novamente, percebe-se aqui que a questão que permeava seu pensamento dizia respeito às apropriações das manifestações tradicionais, ou seja, ele aceitaria fazer música revolucionária, mas desde que pudesse utilizar formas culturais tidas como modernas.

Outro fato importante que motivou tal mudança de postura foi uma viagem a Pernambuco realizada por Gilberto Gil em que o músico ambicionava ampliar suas bases de produção musical através da utilização de ritmos regionais. Influenciado pelas novas experiências sonoras dos Beatles e por estes ritmos nordestinos – notadamente pela famosa Banda de Pífanos de Caruaru –, Gil, em alguns encontros com os amigos, resolveu sugerir aos seus pares uma renovação estética na produção musical da época. Esboçava-se aí a ruptura com a MPB ortodoxa. E a primeira reunião seria comentada por Torquato na seção “Várias” de sua coluna intitulada “Para quem não gosta de Chico”, em 20 de maio:

---

<sup>456</sup> COELHO, Frederico. *Op. Cit*, p. 10.

<sup>457</sup> NETO, Torquato In: VAZ, Toninho. *Op. Cit*, p. 90-91.

Gilberto Gil chegou de Recife com grandes planos. Pretende apresentar-se em várias outras cidades do país, principalmente no Nordeste onde sua temporada de 20 dias – como já noticiei – obteve enorme sucesso. Gil se reúne este fim de semana com vários compositores e intérpretes para expor seus planos que, segundo ele, somente serão possíveis através de um trabalho de equipe entre o pessoal mais novo da Música Brasileira. Tomara!<sup>458</sup>

Deste modo, no texto “Três tópicos”, de 23 de maio, Torquato já fazia alusões às transformações nas quais ele estava, ainda que desconfiado, envolvido no interior do campo da música popular. Ao citar literalmente um trecho de uma entrevista concedida por Gilberto Gil dois dias antes ao “Jornal dos Sports”, em que o baiano mencionava a urgência da institucionalização de um novo movimento na música brasileira, Torquato sustentou: “(...) a partir de uma identificação de interesse, dúvidas, certezas e problemas, os compositores chegaram ao momento grave da definição. Definidos, passam agora à chamada fase principal, de organização do trabalho em *planos de verdadeira luta*”<sup>459</sup> [grifos nossos]. Sobre sua participação nesta “luta”, Torquato destacou:

(...) Estou envolvido também nesse movimento e não digo isso para me dar importância, mas porque o fato me coloca mais ou menos por dentro do assunto. (...) um problema, aliás, que se resolvido poderá trazer condições profissionais inteiramente novas para o compositor e para o intérprete da música brasileira moderna<sup>460</sup>.

O artigo “Vai fazer um ano!”, publicado em 13 de junho, nos parece um dos mais importantes textos escritos por Torquato em “Música Popular” por diversos motivos: nele, o crítico (1) anunciava que completaria um ano que ele vinha alertando os amigos e parceiros da MPB para os perigos da estagnação artística, da acomodação com sucessos fáceis como “A banda” e “Disparada”, e da repetição de fórmulas produzidas nos festivais – segundo ele, tal erro era cometido até mesmo por importantes talentos que, pretendendo salvaguardar um status quo na música popular, paralisavam os avanços estéticos, a pesquisa formal e temiam a ousadia nas composições; (2) esboçava claramente seu descontentamento com a perspectiva nacional-popular; e (3) protestava contra aqueles que rejeitavam as propostas de renovação expostas nas reuniões promovidas por Gil. Neste texto, Torquato anunciava também que o ambiente da MPB podia ser caracterizado de duas formas: por uma crescente desunião da “classe” dos músicos e por um equívoco de

---

<sup>458</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>459</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 111.

<sup>460</sup> NETO, Torquato, *ibid.*

julgamento dos artistas engajados em relação ao seu público. Ele justificaria, então, a necessidade de institucionalização de um novo movimento que transformasse a música brasileira *por dentro*. Seguem palavras de Torquato naquela coluna:

“A banda” [de Chico Buarque] fez escola, e bem ruinzinha. O que interessa é que *a maior parte dos compositores preferiu sair na onda, e jogar para o lado daquele preceito tão saudável da pesquisa como elemento decisivo na evolução de um processo cultural qualquer*. E, de repente, depois de “A banda”, de “Disparada”, (...), uma nova crise já se desenha. (...) *Enquanto não se renovar completamente, institucionalizando esta renovação e mantendo um nível de criação à altura, pelo menos, dos anteriores, a (...) crise continuará, e aos poucos irá se agravando*<sup>461</sup> [grifos nossos].

Mais enfático, ele ressaltaria:

(...) Não adianta ficar pensando que o público que ouve música popular brasileira é imbecil, porque não é. *Nem adianta considerar a famosa liberdade de criação como o troco que pode justificar a desunião em torno de um objetivo que é – claro, claro – comum*. O que se pretende? *Até quando se vai ignorar que os universitários e estudantes médios desse país, que é a massa maior de público de que dispomos, vive um outro processo muito significativo de politização, de formação cultural etc?* E que ignorar isso é decretar a morte de um movimento que nem sequer chegou a ser estruturado, existindo apenas na imaginação e na boa vontade de uns poucos?<sup>462</sup> [grifos nossos].

Em tom mais agressivo, ao chamar as canções de protesto de “bobagens neo-realistas”, ele disse temer que a música brasileira se enveredasse pelo caminho do sucesso fácil e efêmero, distante da pesquisa formal, este “elemento decisivo na evolução de um processo cultural qualquer”:

*De que adianta – eu quero saber – reprisar bobagens neo-realistas em tema de canções para um público que, gradativamente, vai ultrapassando esta fase chinfrim exigindo do trabalho de cada um de nós uma resposta a série de perguntas que eles nos fazem? Não se trata – (...) – de um manifesto pró-música de protesto. Não me entendam mal: Paulinho da Viola, falando lúcida e francamente sobre o amor, está mais por dentro do que se precisa fazer do que a maior parte das pessoas pode suportar. E eu não sou profeta, nem sou inteligentíssimo: estou apenas observando um caminho mal traçado que vai levar o talento de muita gente para o caldeirão da bobagem mal paga, de sucessinho para três meses (...)*<sup>463</sup> [grifos nossos].

Estes trechos selecionados apontam para o fato de que, ao produzir críticas vigorosas às canções dos artistas da MPB, Torquato estava refletindo sobre a tradição pensando-a como movimento, processo, rechaçando uma concepção estática da cultura.

<sup>461</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 131.

<sup>462</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 132.

<sup>463</sup> NETO, Torquato, *ibid.*

Contudo, esta transformação ou enriquecimento da música brasileira deveria acontecer de acordo com alguns parâmetros valorativos, ou seja, a partir da pesquisa formal, o que significa que ele acreditava verdadeiramente em uma evolução em termos estéticos. Sob este aspecto, é importante frisar que esta sua nova postura que chamaríamos de “relativista”, flexibilizada, inclusiva e menos rígida não implicava em uma renúncia completa aos critérios de valor, mas em sua reafirmação no processo de criação.

Na coluna chamada “A tal “frente única””, publicada em 12 de agosto, Torquato, questionando a atitude dos músicos do protesto de guerrear contra a turma de Roberto Carlos, destacou que, ao contrário, o artista “[deveria] procurar, antes de mais nada, esclarecer-se a respeito do problema e trabalhar no sentido de superá-lo (...)”<sup>464</sup>. Utilizando um tom mais brando, ele disse que a “Frente Única” do samba, se houvesse, não seria brigar com o iê-iê-iê, mas tentar uma união de artistas interessados na sobrevivência de nossa música e dispostos a tomar parte num processo eficaz de massificação desse musical”<sup>465</sup>. E cedeu o espaço de sua coluna para o amigo e parceiro Gilberto Gil através da transcrição, na mesma matéria, de vários trechos de entrevistas concedidas pelo baiano a jornais de São Paulo. Torquato, contudo, sublinhou que trata-se da opinião do músico, que não foi exposta “para ser generalizada”. Seguem, abaixo, as palavras do músico baiano:

*Na medida em que sou compositor de Música Brasileira, sou responsável por essa música. E essa responsabilidade, no meu caso, vai desde a proposta de trabalho incessante de compor, elaborar e cantar canções até a exigência maior de me preocupar em dar a essas canções uma densidade maior em termos de comunicação: isso, dentro de uma visão o mais concreta possível de nossa realidade. Realidade musical, poética e artística, e de um modo mais geral, política, econômica e social. Tudo isso junto, porque nenhum desses dados de realidade podem ser separados na vida, na inteligência e, portanto, na criação de nenhum artista. No caso do Brasil todos esses dados nos impelem como compositores e intérpretes de música popular à necessidade de buscar um tipo de música cada vez mais próxima do grande público, cada vez mais presa à nossa cultura popular, cada vez mais sujeita à simplicidade exigida pelos grandes sucessos (...), mas ao mesmo tempo sujeita a necessidade de fazer arte de bom nível<sup>466</sup>[grifos nossos].*

Como podemos perceber pelo discurso de Gilberto Gil, a preocupação com a “qualidade” da produção musical permanecia como um dos temas centrais do arcabouço tropicalista. A busca incessante pela conciliação entre a “simplicidade exigida pelos

---

<sup>464</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 155.

<sup>465</sup> NETO, Torquato, *ibid.*

<sup>466</sup> GIL, Gilberto *apud* NETO, *ibid.*

grandes sucessos”, “próxima do grande público” e a “necessidade de fazer arte de bom nível” emergia como um aspecto decisivo. O próximo trecho da fala de Gil, riquíssimo em detalhes e contradições, reafirma nossa idéia sobre o quanto a questão dos valores estava presente no interior do debate até mesmo desta perspectiva menos absolutista, mais flexível e relativista da tropicália. Identificamos, ainda, que o músico não consegue, em seu discurso, romper com uma concepção de autenticidade na medida em que, para ele, determinados ritmos teriam se constituído, historicamente, como parte de “nossos costumes, cultura e povos”. E voltou a tratar de um dilema que afetaria sobremaneira seu trabalho de composição:

*Este é o grande desafio para a Música Brasileira. Ser simples, jovem e forte, como exigem as nossas ouvintes, mas guardando uma seriedade, uma dignidade artística, uma dimensão cultural ao nível da necessidade de um aprendizado e aprimoramento ao gosto dessas massas. E dentro desse desafio. É por causa dele que não posso me cercar de preconceitos musicais de qualquer ordem, contra qualquer tipo de manifestação musical dos nossos dias. E também por causa dele que não posso me dizer contra o iê-iê-iê, a bossa nova, o samba tradicional, o jazz, o baião ou qualquer outro tipo de manifestação ou influência musical. É evidente que as manifestações musicais genuínas, ou de raiz, como o baião ou o samba de morro, por mais primitivas e tecnicamente acanhadas que tenham sido até agora, foram sempre positivas, numa luta pela afirmação de nossa cultura. Não podia ser de outra forma: foram e serão sempre tipos de música intimamente ligados a nossos costumes, cultura e povos<sup>467</sup> [grifos nossos].*

Ao falar especialmente sobre o iê-iê-iê, Gil reafirmaria os paradoxos:

(...) Pode-se extrair resultados positivos de sua influência entre nós. (...) O iê-iê-iê vem nos desmascarar, vem nos ensinar que Música Popular, *ainda que feita não simplesmente para satisfazer uma expectativa do público e nada acrescentar, deve ser feita, entretanto, para se popularizar e deve ter condições para ser compreendida.* Além disso, o iê-iê-iê vem nos ensinar organização, unidade de trabalho e objetividade. Musicalmente – cá entre nós – tenho uma inveja danada de quatro cabeludos ‘beatles’. Mas também, como diz o meu amigo e parceiro, o compositor Caetano Veloso: ‘Não sei até que ponto Roberto Carlos não influencia a Música Brasileira’. De qualquer forma, o que estou tentando dizer é que sou contra a guerra aos iê-iê-iês (...) <sup>468</sup> [grifos nossos].

Como um exemplo da complexidade e das contradições presentes em seu pensamento, no texto chamado “O samba e o festival”, de 4 de agosto, ou seja, quando ele já se encontrava, ao lado dos amigos, imbuído na formulação das propostas tropicalistas,

---

<sup>467</sup> GIL, Gilberto *apud* NETO, *ibid.*

<sup>468</sup> GIL, Gilberto *apud* NETO, *ibid.*

Torquato voltou a bradar contra uma suposta elitização e descaracterização do samba. Ao censurar “o samba de ritmo agitado, para americano entender, o samba-concessão” [grifos nossos], ele declarou que o gênero “se “civilizou”, procurando esconder sua origem africana”. Destacou, ainda, que ele era “executado nas boates da Zona Sul, mais gemido que cantado, mais suspirado que gritado, mais melodia que ritmo, um samba branco – (...)”<sup>469</sup>. Ademais isso, em seu texto intitulado “O artigo do dia”, publicado em 22 de agosto, ele não deixou de lançar críticas àqueles que, entusiasmados pela sonoridade e pela atitude dos Beatles, sugeriam uma suposta “decadência” do samba. Como sempre combativo, Torquato respondeu:

Os Beatles estão aí mesmo, ensinando o seu “Liverpool Beat” para quem quiser aprender. *E o samba – tenho ouvido dizer – é primitivo demais*, não dá para ser tocado daquela maneira, com aqueles instrumentos pitorescos, que o George Harrison vai buscar na Índia, e outros truques que os rapazes usam. *E vamos ficar sabendo que não há solução, que devemos aderir, que devemos “nos atualizar”, porque o tempo é este (...). Mesmo assim, o Chico, o Sidney, o Paulinho da Viola, o Baden e tantos outros continuam acreditando. No samba. Daqui eu aplaudo, e me comovo*<sup>470</sup> [grifos nossos].

O trecho acima e o momento vivido pelo compositor explicitam a contradição que terminou permeando sua vida artística: por um lado, havia uma recusa por desacreditar na força do samba, o que pode sugerir que determinados ideais da cultura nacional-popular, de algum modo, ainda sobreviviam dentro de si mesmo. Por outro, já existia a inquietação pelo novo – um novo que não era apenas nacional, mas também internacional –, a preocupação com a experimentação, com a atualização e a pesquisa formal. Acreditamos, então, que Torquato acabou, a partir de inúmeros pressupostos valorativos, se filiando às duas correntes críticas de nossa tradição musical em voga no final dos 1960 – uma marcadamente mais rigorosa, pouco aberta a experimentações e quase essencialista, e a outra mais frouxa, flexível, relativista, já compreendendo a tradição do ponto de vista dialético, vivo e inventivo. Ainda que contrapostas, estas concepções foram essenciais na construção da sua múltipla versão de uma identidade musical nacional; observamos, do mesmo modo, que estas visões se encontravam em permanente contradição, estando perpassadas e imbricadas nos diversos momentos da coluna.

---

<sup>469</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 153.

<sup>470</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 164.

Ainda em 1967, outros dois eventos balizariam aquele contexto: o lançamento de “Terra em transe”, de Glauber Rocha que, com suas imagens carnavalizadas de um país caótico e fictício, contribuía na formação da proposta estética tropicalista; e a estréia de “O rei da vela” – escrita por Oswald de Andrade em 1933 –, a inventiva montagem do grupo Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, que, como confessou Caetano Veloso em entrevista a Augusto de Campos, influenciou decisivamente na formulação de suas idéias. Segundo o músico baiano, ao assistir ao espetáculo formulado por Zé Celso, ele vislumbrou a possibilidade de desenvolver algo semelhante na esfera musical, algo que fosse marcante e contrariasse a cultura nacional-popular assim como a seriedade que ele considerava excessiva do “protesto” na música brasileira. Opondo-se tanto à ditadura quanto ao projeto revolucionário da esquerda, o texto de Oswald de Andrade fornecia as bases para a anarquia antropofágica que caracterizaria tanto o modernismo quanto a tropicália.

A terceira edição do Festival da Record, realizado em outubro daquele ano, elucidaria a fissura já existente naquele contexto no campo da música brasileira: de um lado, os defensores da tradição na música popular brasileira e de uma cultura nacional-popular de esquerda pós-bossa nova e, de outro, Torquato e seus parceiros que ambicionavam ampliar as bases de produção da música. No texto “Compositores e críticos”, publicado em 27 de setembro, Torquato trataria de dois pontos basilares. Primeiramente, daria voz a Caetano Veloso para refletir sobre a importância do samba naquele contexto do festival. Pensando o samba como um gênero vivo, inventivo e analisando-o do ponto de vista de um continuum múltiplo, contraditório e paradoxal, mas reafirmando a relevância do lugar da tradição, Caetano foi contundente ao endossar que

*É bobagem insistirem em fazer do samba uma forma para museus, morto. O samba não morreu: está crescendo. É isso o que me interessa. ‘Alegria, alegria’ é uma marcha, mas não é uma marcha como as que Chiquinha Gonzaga ou mesmo Lamartine Babo faziam tempos atrás. Naturalmente, sem o que foi feito antes eu não poderia fazer o que faço agora: basicamente parto da tradição. Mas não quero ficar ‘tradicional’ a vida inteira. Tanto em harmonia como em letra (principalmente nessas duas), pretendo estar atualizado. Pretendo, pelo menos, *pesquisar uma atualização* e responder pelo que faço<sup>471</sup> [grifos nossos].*

---

<sup>471</sup> VELOSO, Caetano *apud* NETO, *idem*, p. 179.



Torquato refletiria, ainda, sobre este contexto radical citando Vinícius de Moraes e ironizando alguns dos baluartes da canção de protesto. Entretanto, contraditório, não deixou de elogiar antigos companheiros:

(...) Vinicius de Moraes falou um dia desses: “Esses caras querem ser os Dragões da Independência do Samba”. *E, de fato, dá essa impressão. Na verdade, são reacionários. Um deles, num programa de televisão, aconselhava Gilberto Gil: “Não faça isso, Gil. Você tem talento, é bom compositor”. Ou seja: os bons compositores estão na obrigação de continuar compondo como se fazia há 50 anos. Ora, ninguém espera por isso. E ninguém pretende uma uniformização da Música Popular Brasileira. Chico Buarque compõe seus sambas excelentes. Edu Lobo segue o caminho que ele mesmo iniciou e, na época, talvez tenha merecido críticas desses mesmos senhores. (...)*<sup>472</sup> [grifos nossos].

Em 1º de outubro, às vésperas da apresentação de Gil e Caetano no Festival, o tom de Torquato, em seu último artigo intitulado “Torquato conta o festival”, era pugnaz e provocativo ao mesmo tempo:

**E está iniciada a guerra** [negritos do autor]. Somente no próximo dia 23 conheceremos os vencedores. Vamos ver um bocado de coisas, inclusive como o público reagirá à canção de Caetano Veloso, que ele defenderá acompanhado por guitarras elétricas. Gilberto Gil também vai usar guitarra. (...). *Os “Dragões da Independência do Samba” (também chamados de “os precursores do passado”) são contra. Mas isso é outra guerra*<sup>473</sup> [grifos nossos].

Os vencedores do festival elucidaram a guerra existente. Como expusemos no primeiro capítulo, “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam foi a primeira colocada, seguida por “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, “Roda-viva”, de Chico Buarque, e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. E, como mais um exemplo daquele clima de radicalidade, o crítico musical Sérgio Cabral, identificado com a intelectualidade de esquerda e com os pressupostos da MPB engajada, admitiria, mais tarde: “*Confesso humildemente que, no festival de 1967, deixei de votar em “Domingo no parque” por preconceito, porque Gilberto Gil cantava com o andamento de guitarra elétrica*”<sup>474</sup> [grifos nossos]. Em resposta àquele ambiente de disputa acirrada pela delimitação de símbolos que representassem nossa identidade musical, Augusto de Campos, já grande parceiro e amigo do grupo, endossando

---

<sup>472</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 180.

<sup>473</sup> NETO, Torquato, *idem*, p. 183.

<sup>474</sup> CABRAL, Sérgio. “A figura de Nara Leão”. In: NAVES, Santuza Cambraia & DUARTE, Paulo Sérgio. *Do samba-canção à tropicália. Op. Cit.*, p. 66.

a incorporação da informação moderna de elementos “universais” contra os ideais vistos como conservadores, afirmou:

Era difícil encontrar, àquela altura, quem concordasse com essas idéias [referindo-se aos pressupostos tropicalistas]. *Era o momento do pós-protesto de “A banda” [de Chico Buarque] e “Disparada” [de Théó de Barros e Geraldo Vandré]. Saudades do interior, saudades do sertão.* Crise de nostalgia dos bons tempos de d’antanho. Pode ter servido para tonificar momentaneamente a abalada popularidade da nossa música popular. *Mas eu já adivinhava que a solução não poderia ser a volta para trás.* “A banda” e “Disparada” passariam e deixariam tudo no seu lugar (...) <sup>475</sup> [grifos nossos].

Em outro texto, Campos seguiu na defesa apaixonada do “grupo baiano”:

*Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê, ou pelo comportamento de avestruz (fingir, ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da “música jovem”), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas* <sup>476</sup> [grifos nossos].

Augusto de Campos lamentaria, ainda, a derrota de “Alegria, alegria” no Festival, uma canção que, para ele, termina se ajustando ao seu tempo. O crítico salienta que

*Furando a maré redundante de violas e marias, (...) traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bombas ou Brigitte Bardot, (...) [e] se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo* <sup>477</sup> [grifos nossos].

Visivelmente polemizando com os artistas da MPB engajada e com a crítica que a defendia, ele concluiu: “*É preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida*” <sup>478</sup> [grifos nossos].

---

<sup>475</sup> In: “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”. *Jornal Correio da Manhã*, 19/11/1967 *apud* CAMPOS, Augusto de. *Op. Cit.*

<sup>476</sup> In: “A explosão de Alegria, alegria”. *Jornal O Estado de São Paulo*, 25/11/1967 *apud* CAMPOS, Augusto de. *Op. Cit.*

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> *Ibid.*

As convulsões sociais decorrentes do quadro político se avolumariam em 1968, o que afetou a vida de Torquato Neto e de seus companheiros tropicalistas. Augusto de Campos contrapôs o reacionarismo da TFP (Tradição, Família e Propriedade) aos valores do que conceituou a RFB, a “Revolucionária Família Baiana”, que iniciou o ano com o lançamento de Gil e Caetano, logo após o programa “Jovem Guarda” ter saído do ar. Caetano gravou, ainda, “Alegria, alegria”, a canção sobre a qual falamos anteriormente, que causaria tanta confusão no festival pelo uso das guitarras elétricas, e “Superbacana”, que flertava com a música pop. Em seu álbum, Gil também relançou “Domingo no parque” e apresentou duas de suas novas composições com Torquato: “Domingou” e o manifesto “Marginalia II”, onde o compositor ousava afirmar, em plena ditadura, que “*aqui é o fim do mundo*” [grifos nossos]. Também neste ano, o também crítico musical Nelson Motta, em sua coluna “Roda viva”, do jornal “Última Hora”, escreveu o texto “A cruzada tropicalista”, em que defendia a relevância e a profunda utilidade da tropicália, e acolhia suas idéias<sup>479</sup>. Pouco tempo depois, Torquato publicou outro artigo chamado “Tropicalismo para os principiantes” em que, corroborando as opiniões de Motta, questionava:

Como adorar Godard e *Pierrot le fou* [grifos do autor] e não aceitar Superbacana? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Por que Mariachi Maeschi é mais mítico do que Arigó? O tropicalismo pode responder: *porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade*<sup>480</sup> [grifos nossos].

Na esfera política, o assassinato do estudante Edson Luís, no Rio de Janeiro, motivou a participação de diversos intelectuais e artistas na Passeata dos Cem Mil, no Centro do Rio, dentre eles, Chico Buarque, Torquato, Gil, Caetano, Nana Caymmi, Paulo Autran, José Celso Martinez Corrêa, Edu Lobo, Antonio Calado e outros. Influenciados pelo libertarismo do Maio francês, todos desejavam fazer frente à escalada da repressão que tomava conta do país. O grupo “Oficina”, de Zé Celso, se engajou através de outra montagem, a de “Roda-viva”, assinada por Chico Buarque. A peça, que narrava a história de ascensão e fracasso de um grande artista, era vista como um ataque à classe média e à sociedade de consumo. O espetáculo estreou no Rio sob fortes protestos e, em sua temporada na cidade de São Paulo, os atores foram ameaçados e espancados pelos

---

<sup>479</sup> A íntegra do texto pode ser encontrada em CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical. Op. Cit.*, p. 176-177.

<sup>480</sup> NETO, Torquato *apud* PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália. Do lado de dentro. Op. Cit.*, p. 60.

militares. Em julho deste ano seria lançado, pela Philips, o verdadeiro manifesto tropicalista, o álbum coletivo “Tropicália ou panis et circensis”, em que todos os membros do grupo – Os Mutantes, Tom Zé, Caetano, Rogério Duprat, Gal, Torquato e Gil e, em fotos empunhadas por eles, Nara Leão e Capinam – posavam juntos na antológica capa inspirada no “Sgt. Peppers lonely hearts club band”, dos Beatles. Este disco trouxe canções que também se tornariam clássicas, dentre elas, “Geléia geral” – a canção-manifesto da tropicália, de autoria de Torquato e Gil. “Geléia geral” entraria para a história como uma espécie de síntese do ideário tropicalista.

Dentre as canções do álbum, citamos, ainda, “Mamãe, coragem”, igualmente da dupla Torquato e Gil, “Misere nobis”, de Gil e “Baby”, composição de Caetano interpretada por Gal Costa, entre outras. Sobre o lançamento, mencionamos que foi Torquato quem alertou seus amigos sobre a necessidade de realização de um disco-manifesto. Para ele, somente através da produção de um disco que sintetizasse todas as idéias vanguardistas, o chamado “grupo baiano” poderia tomar a forma real de um *projeto*. Assim, em uma entrevista concedida por Gilberto Gil a Augusto de Campos, Torquato – aproveitando o momento em que Gil afirmou que “o trabalho que fizemos, eu e Caetano, surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado”, e aparentemente desempenhando uma posição de comentarista coadjuvante das falas do cantor – sustentou:

*Eu estava sugerindo até, ontem, conversando com Gil, a idéia de um disco-manifesto, feito agora pela gente. Porque até aqui toda a nossa relação de trabalho, apesar de estarmos há bastante tempo juntos, nasceu mais de uma relação de amizade. Agora as coisas já são postas em termos de Grupo Baiano, de movimento...*<sup>481</sup> [grifos nossos].

O álbum acabou apontado pela revista “Realidade” de setembro daquele ano, como “o mais importante lançamento (...) no Brasil. Em todas as faixas mostra que em matéria de música, letra, mensagem, arranjo e originalidade, o grupo tropicalista está à frente de todos os outros compositores brasileiros”<sup>482</sup>. Como conclui Toninho Vaz,

(...) quando as cortinas subiram, eles [os tropicalistas] já estavam vestidos a caráter: irreverentes, cabelos compridos, roupas estilo hippie e uma invejável bagagem artística na mochila. Suas músicas agora tocavam em (...) rádios. (...)

---

<sup>481</sup> NETO, Torquato *apud* CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. *Op. Cit*, p. 193.

<sup>482</sup> In: VAZ, Toninho. *Op. Cit*, p. 110.

O empresário Guilherme Araújo<sup>483</sup> igualmente arrojado, cuidava para que tudo fosse conduzido com charme e profissionalismo. (...) *Ele se dava ao luxo de trabalhar (e oferecer ao mercado) um produto tão valorizado quanto o talento artístico combinado ao carisma da juventude. Em discos de vinil ou programas de televisão, aproveitando a explosão dos veículos de massa*<sup>484</sup> [grifos nossos].

Desta maneira, enquanto a vida profissional de Torquato seguia com aparente tranqüilidade e seus amigos começavam a alcançar o sucesso desejado, no plano emocional o compositor permanecia dando sinais de desequilíbrio. Como elucidava Toninho Vaz, sua vida, repentinamente, tornara-se bastante concorrida e agitada, e ele continuava em seu processo de autodestruição através do consumo excessivo do álcool, do cigarro e outras drogas. Segundo o biógrafo, durante uma das crises, Torquato chegou a ingerir um frasco de comprimidos Valium, ficando praticamente desmaiado em casa, até ser encontrado pela mulher Ana e encaminhado para um hospital. Os amigos, dentre eles, Nana Caymmi – que encontrava em Torquato e Ana um apoio incondicional para enfrentar as manifestações que, segundo ela, eram de racismo em função de seu namoro com Gilberto Gil<sup>485</sup> –, viveram momentos bastante difíceis durante o período em que os médicos tentavam salvá-lo. A cantora relembra aquele dia: “Ficamos todos preocupados, pois o estado de saúde dele era grave. Ficamos ali, esperando... (...)”<sup>486</sup>.

Torquato permaneceu em estado de observação por cerca de dez dias no hospital, tendo suas despesas custeadas por Gil. Mais tarde se internaria voluntariamente em uma clínica, onde permaneceria por quase um mês para passar por um processo de desintoxicação. Um aspecto substancial merece ser colocado neste momento: é sabido que os motivos que acarretaram no rompimento entre o grupo e Torquato – e que afetaria decisivamente sua vida até o suicídio em 1972, aos 28 anos – jamais foram esclarecidos. Em praticamente todas as inúmeras referências encontradas e pesquisadas sobre a MPB ou, especificamente, a respeito da tropicália, costuma-se fazer exíguas alusões ao afastamento

---

<sup>483</sup> Empresário e produtor musical de impressionante tino comercial, comandou a carreira artística do grupo baiano, tendo uma importância fundamental no trabalho de marketing e de divulgação das idéias tropicalistas no mercado; sua visão mercadológica foi o que ajudou Caetano e Gil naquilo que desejavam, sem qualquer reserva, ou seja, ocupar todos os espaços da mídia e do mercado. Ao contrário dos “engajados”, que já criticavam meios de comunicação como a TV, “esquecendo” de que foi graças àquele veículo e aos espaços dos festivais, entre outros mecanismos, que todos se consagraram.

<sup>484</sup> VAZ, Toninho. *Op. Cit.*, p. 110-111.

<sup>485</sup> Nana contou a Toninho Vaz que ela e Gil sofriam “preconceito racial, com certeza. O Torquato foi importante pra mim nesse momento, já que ele tinha a cabeça aberta e grande sensibilidade. Antes de conhecê-lo, eu gostava de suas músicas com o Edu, principalmente *Pra Dizer Adeus*”. *Ibid*, p. 82.

<sup>486</sup> CAYMMI, Nana *apud* VAZ, Toninho *idem*, p. 113.

do compositor. Frequentemente, na historiografia sobre música popular, o poeta aparece apenas como um letrista talentoso e “maldito”<sup>487</sup>.

A fase conturbada teve um novo episódio em agosto. Neste mês, seria realizado o “primeiro programa tropicalista” da televisão, cujo roteiro foi elaborado por Torquato e Capinam a partir de “Vida, paixão e banana do tropicalismo”, também de ambos. Gravado na casa chamada “Som de Cristal”, em São Paulo, o programa terminou com uma tragédia: em uma das tardes de ensaios, Vicente Celestino, convidado por Caetano – que gravara sua canção “Coração materno” em “Tropicália ou panis et circensis” –, sentiu-se profundamente insultado ao ver bananas substituindo o pão em uma Santa Ceia cujo Cristo seria Gilberto Gil, e recusou-se a participar do programa. Bastante aborrecido, Celestino abandonou o teatro, tomou um táxi e desapareceu. Horas depois, pouco tempo antes do início do espetáculo, que contava ainda com a presença de Grande Otelo, Aracy de Almeida, Chacrinha e outros artistas da mistura tropicalista, Celestino faleceu, vítima de enfarto, em uma suíte de hotel da cidade. Sua viúva, Gilda de Abreu, insistiu para que o show ocorresse, mas o programa não chegou a ir ao ar. Uma enorme confusão se formou no interior da casa, e Torquato e Gil pediram a suspensão dos trabalhos para que os artistas pudessem ser liberados antes da chegada do DOPS. O espetáculo foi, de fato, suspenso, e

---

<sup>487</sup> Como exemplo do quanto o poeta se tornou uma espécie de ‘tema-tabu’ não apenas para os que compunham o referido ‘grupo baiano’, mas para parte significativa daquela geração dos anos 1960, lembramos que o próprio Toninho Vaz afirmou, durante o lançamento da biografia, em 2005, que diversos artistas – dentre eles Gilberto Gil – se negaram terminantemente a dar qualquer depoimento sobre Torquato, o que constituiu um entrave ao desenvolvimento de sua pesquisa. O biógrafo aborda este ponto no livro: “As dificuldades que encontrei para realizar este trabalho se resumem à recusa de alguns amigos e familiares de Torquato em esclarecer fatos ligados à vida do poeta. Nesse sentido, não foi pequeno o meu fracasso. O leitor pode ressentir-se, com justa razão, da ausência dos depoimentos de Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Waly Salomão e Dedé Gadelha [mulher de Caetano naquele período], que durante anos [compartilharam] da intimidade de Torquato. Convidados, eles se recusaram a conceder entrevistas, criando o silêncio mais eloquente da pesquisa. A atitude mais conveniente, talvez, para eles, seja esquecer o assunto, “deixar quieto”, não remexer. Mas a obra de Torquato guarda estreita relação com aspectos históricos e biográficos, estabelecendo um vínculo imprescindível com seu processo vital. Daí a impertinência deste autor”. *Ibid*, p. 11. Além disso, Vaz sustenta que a editora Record, inicialmente bastante interessada na publicação da biografia, subitamente declinou da proposta, e esta terminou saindo pela Editora Casa Amarela (Caros Amigos). Ele mencionou, ainda, que a viúva de Torquato, Ana Maria Duarte, ameaçou processá-lo ou proibir o lançamento do livro caso insistisse em tocar nos temas mais polêmicos como, por exemplo, a questão da hipotética bissexualidade do compositor e, ainda, do também suposto caso amoroso que ele teria vivido com Caetano. A proibição não ocorreu, mas, segundo informações da imprensa, a viúva e Caetano Veloso processaram o autor. Por outro lado, em todas as matérias publicadas nos meios de comunicação e mesmo no livro, pudemos perceber que Toninho Vaz faz questão de agradecer o apoio recebido do pai de Torquato, doutor Heli – que, segundo Vaz, não criou qualquer obstáculo durante suas pesquisas – e, ainda, de Thiago Silva de Araújo Nunes, o único filho do compositor (atualmente com 36 anos), que colaborou e se esforçou para que o trabalho do biógrafo fosse realizado.

outra versão elaborada. Já contando com o patrocínio de marcas importantes como Shell e Ford, que solicitaram aos autores alguns cortes no roteiro, o programa não teve grande sucesso<sup>488</sup>.

Em outubro, o programa “Divino, maravilhoso”, de periodicidade semanal, foi lançado na TV Tupi carioca, com roteiro pensado e elaborado por Caetano e Gil – e não por Torquato Neto, como era habitual. Como aponta Vaz, naquele momento, a amizade já se encontrava estremeçada, as crises se tornavam incontornáveis e Capinam iniciava seu processo de afastamento proposital de todo o grupo – inclusive de Torquato –, procurando trabalhar com outros parceiros, alinhados mais à esquerda revolucionária e vinculados à MPB ortodoxa. Torquato, por outro lado, completamente excluído do grupo, se entregou aos vícios e à depressão. Seu grande amigo e companheiro passou a ser, como mencionamos antes, Hélio Oiticica, com quem ele, mais tarde, viajaria para Europa em uma espécie de exílio voluntário. Contudo, os motivos que o levaram a abandonar o país não foram apenas de caráter pessoal, mas, obviamente, político. Com o recrudescimento do regime militar, a intervenção constante da Censura Federal em qualquer espetáculo de música ou teatro, e a enorme pressão exercida sobre a imprensa, Torquato começou a perceber que sua situação no país poderia se agravar. “Deprimido e isolado, [ele] seria aconselhado a deixar o Brasil antes que fosse tarde, do ponto de vista político”<sup>489</sup>. Antes da viagem, todavia, ele procurou Augusto de Campos para avisar que embarcaria brevemente para Londres e, ainda, para pedir que o concretista o ajudasse a traduzir algumas de suas letras e poemas para o inglês. Em seu depoimento à biografia, Campos resumiu apropriadamente a situação que Torquato vivia naquela época:

Eu não faço isso pra ninguém, mas fiz pra ele, sentindo a sua aflição e desamparo depois da partida dos baianos. Foi a última vez que o vi. Diferentemente de Caetano e Gil, ou Tom Zé, ele era só letrista, não era compositor nem intérprete, não cantava nem tocava instrumento algum. Isso limitava a sua atuação e acabaria fatalmente por marginalizá-lo<sup>490</sup>.

Por outro lado, no campo musical, o Festival Internacional da Canção daquele 1968 também não terminaria nada bem em função das várias brigas provocadas pela vitória de “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, sobre a engajada “Caminhando” ou “Pra não

---

<sup>488</sup> VAZ, Toninho, *idem*, p. 119.

<sup>489</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>490</sup> CAMPOS, Augusto de *apud* VAZ, *idem*, p. 123.

dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré. A canção, hoje considerada um dos grandes clássicos da MPB engajada e da luta contra o regime, era a predileta dos estudantes universitários que ocupavam o Teatro da Universidade Católica de São Paulo, em 15 de novembro. Na mesma edição do evento, Caetano Veloso reagiu, enfurecido, contra uma platéia ainda mais revoltada com a apresentação da canção-provocação “É proibido proibir”, do cantor com acompanhamento do grupo Os Mutantes. Apesar das vaias ensurdecedoras, foi possível ouvir suas palavras. Seu pronunciamento, aos gritos, foi um ataque à cultura nacional-popular, à esquerda revolucionária e um resumo das idéias tropicalistas<sup>491</sup>. Ainda naquele ano, a tropicália passou a ser encarada como moda entre parte da classe média e como inimiga para a maioria dela. Como mais um resultado do duro processo de repressão, a censura interrompeu a temporada que Caetano, Gil e os Mutantes faziam na boate Sucata, no Rio de Janeiro. Além disso, no dia 13 de dezembro de 1968 o AI-5 foi decretado, fechando o Congresso Nacional e instituindo a fase mais obscura da ditadura militar no país. Como consequência direta deste quadro, o programa “Divino, maravilhoso” foi retirado do ar no dia 27 de dezembro, com a prisão imediata de Gil e Caetano. Torquato, que embarcara com Otílica para a Europa apenas uma semana antes de

---

<sup>491</sup> Transcrevemos, aqui, a íntegra do discurso de Caetano: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de *charleston*. Sabem o que foi? Foi a *Gabriela* do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, ‘tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Desqualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!”.



o ato institucional ser instaurado, soube da decretação na Holanda. Ele retornaria ao Brasil apenas em 5 de dezembro de 1969, quase um ano depois.

O primeiro emprego do poeta após o retorno ao Rio de Janeiro foi como copydesk no jornal “Correio da Manhã”, o que demonstra que a relação com o jornalismo jamais foi interrompida. Torquato ainda era uma figura de prestígio no meio jornalístico pela coluna que havia assinado no “Jornal dos Sports” e por ter sido compositor de algumas das canções mais importantes da tropicália. Vivendo em um apartamento alugado no bairro da Tijuca, sua vida mudaria em 27 de março de 1970, com o nascimento de Thiago Silva de Araújo Nunes, seu filho com a mulher Ana Maria. Alguns meses depois do nascimento do bebê, Torquato se internou novamente, desta vez, no Hospital Odilon Galotti – que no futuro seria conhecido como Instituto Psiquiátrico Nise da Silveira –, no bairro carioca Engenho de Dentro. Tinha à sua disposição uma máquina de escrever onde dias depois começaria a registrar impressionantes relatos sobre a loucura por trás das paredes de um sanatório. Sua rotina no hospital incluía as visitas de Ana, dos pais Heli e Salomé – que não o viam pessoalmente havia alguns anos – e do amigo Jards Macalé, que o encontrava para tentar estimulá-lo a escrever novas letras e retomar as parcerias musicais. Uma semana antes de fugir do sanatório para, num tempo posterior, ser encontrado vagando pelas ruas do bairro, ele escreveria sobre a luta para se livrar do alcoolismo. A dramaticidade do texto assusta:

É preciso não beber mais. Não preciso sentir vontade de beber e não beber: é preciso não sentir vontade de beber. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso fechar para balanço e reabrir. (...) É preciso poder beber sem se oferecer em holocausto. É preciso não morrer por enquanto<sup>492</sup>.

Em 20 de outubro, ainda internado e bastante depressivo, Torquato criaria os versos de “Cogito”, que entrou para a história como um dos mais belos poemas brasileiros. Ainda neste ano, o alcoolismo e, segundo Vaz, um quadro de esquizofrenia, levaram Torquato a mais duas internações, uma delas no Hospital Psiquiátrico Pedro II, também no Rio. No campo político, com a censura, algumas publicações alternativas foram lançadas, dentre as quais o jornal “Flor do Mal”, para o qual Ana Maria e Torquato colaboravam. Ao mesmo tempo, diversos acontecimentos demonstravam que os sonhos e utopias daquela geração entravam *definitivamente* em crise: o mês de maio ficou marcado pelo lançamento do

---

<sup>492</sup> NETO, Torquato *apud* VAZ, Toninho, *idem*, p. 159.

lendário “Let it be”, último álbum dos Beatles; em setembro faleceu Jimi Hendrix – que Torquato conheceu pessoalmente em Londres, durante sua estada na Europa – e, em outubro, Janis Joplin, ambos por overdose de drogas.

No campo musical, “Apesar de você”, canção de Chico Buarque lançada como uma forma de protesto, era censurada, e “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel emergiu, no entanto, como um dos grandes sucessos do rádio. O cantor Paulinho da Viola, por quem Torquato tinha profundo apreço, também alcançou grande notoriedade com “Foi um rio que passou em minha vida”. No Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, único espaço de divulgação de novos valores artísticos na televisão – diferentemente do que se verificava nos anos 1960 –, a canção vencedora foi “BR-3”, composição de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar interpretada por Tony Tornado e Trio Ternura.

Torquato Neto passou o ano de 1971 lutando para desenvolver novos projetos e para livrar-se da depressão e do consumo de drogas. Logo no início, depois de passar uma temporada em Teresina – por pressão dos pais que já não sabiam mais como lidar com sua dependência –, participou da criação do “Plug”, suplemento de cinema e cultura do “Correio da Manhã”, passando a escrever para vários órgãos da imprensa alternativa. Foi também neste ano que o poeta trocou uma intensa correspondência com o eterno amigo Hélio Oiticica, que se instalara em Nova York no ano anterior com uma bolsa da Fundação Guggenheim. Depois de três meses praticamente isolado na casa do compositor Nonato Buzar, Torquato compôs com ele as canções “Que película, quase adeus” e “O homem que deve morrer”, as quais nunca foram gravadas. Dentre outros parceiros, ele conseguiu trabalhar, ainda, com o bossanovista Roberto Menescal – com quem compôs “Tudo mais azul”, sob encomenda para a trilha sonora da novela “Minha doce namorada”, da Rede Globo – e Carlos Pinto – com quem criou “Todo o dia é dia D” e “Três da madrugada”. Não podemos deixar de mencionar, além disso, as incursões de Torquato pelo cinema. Como um dos maiores defensores do chamado “cinema marginal”, ele atuou como ator no papel-título de “Nosferato no Brasil”, de Ivan Cardoso. E esta defesa ardorosa do cinema marginal pôde ser exercida em “Geléia Geral”, coluna que ele ganharia, em agosto, no “Última Hora”<sup>493</sup>. Além disso, ele tentou fundar, com Waly Salomão, uma revista de arte e

---

<sup>493</sup> A coluna “Geléia geral” seria considerada um marco do jornalismo brasileiro pelas polêmicas travadas com os antigos companheiros do Cinema Novo, por mudanças implementadas pelo poeta no campo da

cultura. Nesta época escreveu uma de suas mais conhecidas letras, a de “Let’s play that”, cuja música foi produzida pelo amigo Jards Macalé.

O ano de 1972 iniciou com acontecimentos importantes no campo da música: os “Novos Baianos” lançaram as canções “Acabou chorare” e “Preta pretinha”, dois clássicos do grupo; Chico Buarque seguiu como cantor e compositor de sucesso com “Partido alto”; Tom Jobim apresentou “Águas de março” num compacto que também registrou a primeira parceria de Aldir Blanc e João Bosco, “Agnus sei”; Jorge Ben venceu o sétimo e último FIC com “Fio maravilha”, interpretada por Maria Alcina; e Luiz Melodia, descoberto por Torquato<sup>494</sup>, se firmaria como compositor e intérprete com “Pérola negra”. Além disso, Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia integraram o elenco de “Quando o carnaval chegar”, musical dirigido por Cacá Diegues.

Torquato Neto encerrou a coluna “Geléia Geral” e, em carta a Oiticica, se justificou: “*Não tenho escrito nada nem pra ninguém*” [grifos nossos]. Entretanto, se por um lado já fornecia algumas pistas da atitude que tomaria alguns meses mais tarde, por outro, se empenhava em buscar apoio para publicar a única edição de “Navilouca”, uma espécie de resumo da cena cultural alternativa daquele período. Todavia, esta sairia apenas em 1974 – dois anos após sua morte –, reunindo Waly Salomão, os irmãos Campos e Hélio Oiticica, entre outros, com projeto gráfico de Ana Maria, Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Em junho, Torquato retornaria a Teresina para sua última internação. Sem interromper o processo de composição, ele criou, ainda, canções com Carlos Galvão (“Tome nota”, “Um dia depois do outro”, “Jardim da noite” e “Consolação”) e Jards Macalé, que lançou em álbum a já mencionada “Let’s play that”. Mas a retomada da produção artística se revelaria apenas uma mera aparência.

Na madrugada seguinte ao aniversário de 28 anos, em 9 de novembro, Torquato se suicidou no apartamento em que morava na Tijuca, Rio de Janeiro. Trancou-se no banheiro, vedou porta e janelas basculantes com panos e jornais, e ligou o gás. Ao seu lado, foi encontrado um caderno onde escrevera sua última mensagem. Havia, ainda, uma frase

---

linguagem e por ter se constituído como uma rica fonte sobre o que ocorria no campo cultural e, especificamente, no cinema daquela época.

<sup>494</sup> Em entrevista a Toninho Vaz, Melodia reconheceu a importância de Torquato em sua carreira: “Ele falava muito do meu trabalho na coluna Geléia Geral. Foi uma das primeiras pessoas a falar sobre mim. Formou-se uma grande amizade entre a gente”. In: VAZ, Toninho. *Op. Cit*, p. 185.

isolada do bilhete, “o amor é imperdoável”, atribuída a Caetano Veloso (Torquato anotou o nome do cantor embaixo da frase). Em sua mensagem de despedida, ele dizia:

(Obedecendo a estrutura do texto original)

atesto q

FICO

Não consigo acompanhar o progresso de minha mulher ou sou uma grande múmia que só pensa em múmias mesmo vivas e lindas feito a minha mulher em sua louca disparada para o progresso. Tenho saudades como os cariocas do tempo em que me sentia e achava que era um guia de cegos. Depois começaram a ver e enquanto me contorcía de dores o cacho de banana caía.

De modo

q

FICO

sossegado por aqui mesmo enquanto dure.

Ana é uma

SANTA

de véu e grinalda com um palhaço empacotado ao lado. Não acredito em amor de múmias e é por isso que eu

FICO

E vou ficando por causa de este

AMOR

Pra mim, chega.

Vocês aí, peço o favor de não sacudirem demais o Thiago. Ele pode acordar<sup>495</sup>.

Torquato Pereira de Araújo Neto foi enterrado em 11 de novembro, no Cemitério Municipal de Teresina, no bairro da Matinha, no estado do Piauí.

Alguns anos depois de sua morte, admiradores, amigos, ex-amigos, companheiros e ex-companheiros se manifestaram sobre a importância do compositor. Abaixo, um breve resumo destas manifestações:

**1972**

Ainda sob o impacto da notícia do suicídio, os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle compuseram a canção “Samba fatal”:

Ele acordou entre o mágico e o místico

O prático e o político

O profético e o poético

O trágico e o tétrico

(...)

Ele pensou entre morrer de medo

Ou salvar o pêlo

---

<sup>495</sup> NETO, Torquato *apud* VAZ, *idem*, p. 200.

Seu ato de morte foi um fato da vida  
Ele saiu dizendo adeus  
Rezando a Deus  
Pensando nos seus  
E o fez pelos teus

A música foi gravada no ano seguinte no álbum “Previsão do tempo”, pela EMI.

### 1977

Foi publicado o poema-homenagem de Paulo Leminski a Torquato Neto:

#### *Coroas para Torquato*

Um dia as fórmulas fracassam  
A atração dos corpos cessou  
As almas não combinam  
Esferas se rebelam contra a lei das superfícies  
Quadrados se abrem  
Dos eixos  
Sai a perfeição das coisas  
Feitas nas coxas  
Abaixo o senso de proporções  
Pertencem ao número  
Dos que viveram uma época excessiva

### 1982

Dez anos após sua morte, em entrevista, Décio Pignatari o definiu:

Torquato era um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. *Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada*, não só a palavra falada idioletal brasileira, mas a palavra falada internacional. (...) *Eu prefiro dizer que Torquato foi o Mário Faustino do tropicalismo, o Mário tragicamente morto dez anos antes. Ambos, mortos vocacionais*<sup>496</sup>[grifos nossos].

Em texto-carta, escrita de Nova York, Hélio Oiticica falou da amizade com o poeta:

(...) Quando penso q devo e quero dizer algo sobre Torquato penso em quanto como e/ou não dizer nada (...): (...) Mais amei e disse e fiz quando com ele fui para Londres e quando brigamos (...)<sup>497</sup>.

Ainda refletindo sobre os dez anos de morte do compositor, Paulo Leminski escreveu, no jornal “Folha de São Paulo”, em 7 de novembro, um artigo chamado “Os últimos dias de um romântico”, onde observava:

<sup>496</sup> PIGNATARI, Décio *apud* VAZ, *idem*, p. 207.

<sup>497</sup> OITICICA, Hélio *apud* VAZ, *Ibid*.

Torquato é, talvez, o único ‘mito’ poético dessa geração que aí está, mito, aqui, no sentido originário de figura-síntese de uma idéia com força e valor coletivos. Arquétipo. Modelo. Forma-cristal. Para esta geração (como delimitá-la?). Torquato encarna um dos mitos mais caros da nossa gente: o mito do poeta morto jovem. Esse mito de extração romântica tem uma linhagem que começa no Werther de Goethe, passa por Musset, Nerval, e, entre nós, por Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Augusto dos Anjos, Cruz e Souza, os “prematuramente desaparecidos”<sup>498</sup>.

## 1985

Ao conceder entrevista a Tárík de Souza, para o “Projeto Torquato Neto”, produzido pela RioArte, Gilberto Gil lamentaria:

Eu realmente tenho a sensação de que Torquato não deu tempo pra gente. Com um pouquinho mais de tempo, acho que o circunstancial afetivo teria de uma certa forma se mobilizado beneficemente pra ele. Desenrolaria o nó. Uma coisa que eu gostaria muito era de ter amadurecido a seu lado. Muitas coisas que eram problemáticas e torturantes para ele, hoje já teriam ficado mais simples. Mas ele tinha pressa, abriu o gás<sup>499</sup>.

## 1986

No evento “Tropicália, 20 anos”, comemorado em novembro no Sesc Pompéia, na cidade de São Paulo, Rogério Duarte, parceiro dos tempos de tropicália que também terminou sendo pouco reconhecido, foi direto:

Fundamentalmente, o que faltou a Torquato no momento mais crítico, num momento de grande dificuldade no país, foram exatamente as referências e os apoios mais sólidos. Ele se sentia sozinho. (...) Se Torquato tivesse sido entendido, amado e reconhecido, se as circunstâncias fossem outras aquilo não aconteceria. É a história do homem, o “eu” e as circunstâncias. Eu não queria que a obra de Torquato fosse reduzida a poemas de um suicida. (...). Torquato era um Dom Quixote, (...) que se lançava contra os moinhos de vento com uma coragem total<sup>500</sup>.

---

<sup>498</sup> LEMINSKI, Paulo *apud* VAZ, *idem*, p. 207-208.

<sup>499</sup> GIL, Gilberto *apud* VAZ, *idem*, p. 208-209.

<sup>500</sup> DUARTE, Rogério *apud* VAZ, *idem*, p. 209.

Nosso objetivo, com este trabalho, foi demonstrar o quanto a crítica, como um instrumento importante na legitimação de movimentos artísticos e culturais, também foi fundamental no processo de consolidação da sigla MPB. Procuramos ressaltar que a crítica atualizou um movimento, presente entre nós desde o século XIX, de busca pela definição dos pressupostos de nacionalidade e de símbolos de nossa identidade. Como uma instituição que historicamente adquiriu poder para realizar julgamentos de valor sobre as obras, abordamos o quanto o pensamento e a atuação de Torquato Neto no campo cultural brasileiro da década de 1960 foram essenciais para a conformação não apenas da MPB e de determinados artistas identificados com suas premissas, como, sobretudo, para a demarcação de uma identidade musical brasileira fundada no “entrecruzamento de tradições”, na mestiçagem. Uma identidade que, para ele, deveria ser relacional, aberta a experimentações, cosmopolita e flexível, mas sem perder de vista tanto o caráter nacional quanto o aprimoramento estético. Dentro deste esquema, concluímos que a perda da conotação política e engajada que marcou a MPB no momento pós-bossa nova e o contemporâneo alargamento de seu significado e possibilidades de criação – em que a sigla tende a funcionar muito mais como uma espécie de “guarda-chuva” genérico onde cabem diversos estilos e do qual se aproximam vários gêneros musicais – se deveu, em grande medida, aos esforços implementados por Torquato Neto em sua atividade crítica. Como um agente fundamental para o movimento tropicalista, redescobrimos sua relevância não apenas como compositor, mas, principalmente, como crítico musical. Através da análise de seus textos, pudemos observar que o compositor e crítico construiu uma versão da identidade musical brasileira a partir de critérios valorativos bastante contraditórios, baseados em consensos e divergências. Completamente esquecida pela historiografia, a coluna “Música Popular” constitui uma riquíssima e complexa fonte para o entendimento de que Torquato criou e utilizou sua autoridade para se associar, mesmo que de modo não consciente, a duas correntes estéticas contrapostas. Na primeira, ele, com um olhar mais “modernista”, se baseava em uma perspectiva engajada de esquerda, com algumas influências do olhar marioandradiano, cujos critérios de valoração se mostravam rígidos, pautados por uma busca do “autêntico”; na segunda, marcada pela flexibilidade oswaldiana e por uma abordagem menos radical, ele assumiu posições mais relativistas e “pós-modernistas”. Portanto, ao tornarmos evidente o papel primordial desempenhado por

Torquato Neto na fundação de uma memória musical nacional e reiterarmos sua contribuição, não deixamos de reivindicar, para ele, um lugar de destaque neste processo, na história da crítica de música popular.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, lançamos luz sobre a importância da crítica na legitimação de toda uma história cultural no Ocidente. Especificamente e como parte disso, ou seja, deste mesmo projeto ampliado que, a partir de um longo processo, transformou a atividade em um elemento basilar na construção de identidades culturais, procuramos perceber qual foi o papel desempenhado pela crítica musical – especialmente pela coluna “Música Popular”, de Torquato Neto – na formulação de um pensamento sobre a música brasileira produzida nos anos 1960. Nosso objetivo foi desvendar os meandros, os mecanismos e estratégias utilizadas na fundação de uma – necessária, em nossa opinião – memória sobre a música popular. Tentamos, além disso, ressaltar a notável relevância de seus escritos na conformação de uma identidade musical brasileira, na canonização de determinados atores sociais históricos, os quais são, ainda nos dias atuais – o que evidencia a cristalização da memória –, quase automaticamente lembrados, identificados e associados à categoria MPB logo que mencionados.

Tendo em vista tal investigação, podemos fazer algumas considerações sobre o atual estatuto da MPB. Como salientamos anteriormente, acreditamos que, por um lado, esta categoria, sendo aqui encarada como um “entrecruzamento de tradições”, resultado de uma luta ideológica entre três perspectivas estéticas e políticas distintas, não mais carrega o sentido ideológico reconhecível produzido pelos artistas engajados. E a perda deste sentido se deveu muito à ação efetiva e aos “trabalhos de memória” implementados por agentes fundamentais como Torquato. Por outro, ainda que não se configure como um gênero musical com características estilísticas e formais próprias (que incluem modos de enunciação, temáticas e letras) como, por exemplo, o samba, o rock e o jazz, a MPB não deixa de possuir determinadas sutilezas plásticas e materiais – como a predominância do formato canção em que a voz costuma se sobrepor aos instrumentos, o que não necessariamente ocorre com outros gêneros estabelecidos. O que termina envolvendo, ainda, uma espécie de endereçamento de poéticas em que há, em seu interior, determinados “modos de fazer” em ação. Além disso, não podemos negar que determinados artistas são “autorizados” a serem classificados como MPB por outros já consagrados como tal, o que sugere uma relação tensiva entre uma categoria distintiva e outra que se materializa em uma

sigla utilizada para organizar prateleiras de lojas de discos. Portanto, as dificuldades em pensá-la como uma categoria homogeneamente coesa em termos musicais advêm tanto das especificidades do movimento de conformação dos gêneros em geral quanto, sobretudo neste caso, de seu conflituoso processo de construção.

Recuperamos, então, as idéias de Torquato, um personagem que viveu intensamente as contradições de seu tempo permitindo que todas elas emergissem com vigor em sua coluna. Localizamos, neste processo, a existência de um conflito entre o que seria um Torquato Neto “modernista” e um outro que poderíamos chamar de “pós-modernista”. Um agente social que ambicionou, com base em determinados parâmetros valorativos, ampliar os domínios da MPB – ou “tomar seu poder” – e suas possibilidades de criação através de uma atitude mais flexível e inclusiva. Desta maneira, neste mergulho em suas fontes, percebemos um embrião desta atitude pós-moderna – ainda que o pensamento do crítico estivesse pautado por critérios de valor evidentes mesmo em sua fase tropicalista –, deste dilema vivido pela crítica e agravado na atualidade. Assim, como nos propusemos a desenvolver um trabalho sobre a crítica nos anos 1960, atentamos para a necessidade da realização de uma breve reflexão a respeito de seu atual estatuto. Este constitui o objetivo desta conclusão.

Em seu artigo intitulado “Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século”, Silviano Santiago buscou investigar em qual período histórico a crítica cultural no país começou a assumir, definitivamente, estes traços ditos pós-modernos:

Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas? *Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do pop?* Quando é que a linguagem espontânea e precária da *entrevista* (...) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tornar a forma de comunicação com o novo público?<sup>501</sup> [grifos nossos].

---

<sup>501</sup> SANTIAGO, Silviano. “Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século”. Prepared for delivery at the 1997 of the Latin American Studies Association, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, Mexico, April 17-19, 1997, p. 1. Mimeo.

Segundo Silviano Santiago, a crítica cultural e as artes brasileiras começaram a ter seus rumos e postulados modificados a partir de meados dos anos 1970 e início dos 1980, momento em que o debate em torno do posicionamento político das esquerdas frente ao processo de democratização do país levou artistas, intelectuais e críticos a repensarem o papel e a função da arte naquele contexto. A discussão política deixou de realizar-se a partir de uma visão conceptual da sociologia e da história passando a se dar no campo da arte propriamente dito, considerando-a não mais como manifestação que, segundo o autor, estaria afastada do público e da vida cotidiana. A intenção era extrair da arte qualquer resquício ideológico, “libertando-a” da obrigatoriedade e do comprometimento com um discurso politizador. Rompia-se, então, com o ideal das vanguardas e dos artistas de que a arte poderia exercer um papel decisivo na transformação da sociedade. Tomava-se a arte não mais como um objeto puro, inacessível, exclusivo das *belle lettres*, mas sim como fenômeno multicultural, norteador da “experiência” cotidiana dos grupos que partilhavam determinados códigos. Fenômeno este, utilizado para gerar e orientar novos modos de vida e identidades simbólicas. Este processo redundou no solapamento da imagem de um Estado-Nação integrado em suas tradições e origens, imposta tanto pelos militares por meio do controle das mídias, quanto por aquilo que Santiago considera uma espécie de ideário das esquerdas baseado na crença em uma coesão ideológica. Deste modo, como salienta Silviano Santiago, “a arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida”<sup>502</sup>.

Este processo descrito por Santiago teve algumas implicações, dentre as quais o descarte de aspectos da sociologia clássica e de alguns pressupostos que a caracterizavam. Se por um lado os intelectuais, em sua maioria dedicados ao estudo da cultura letrada – e não oral – de uma minoria, se aproximaram de uma vertente da cultura popular até então excluída, por outro as concepções totalizantes e universalistas da realidade histórica, típicas da sociologia marxista, deram lugar a um tipo puramente interpretativo de apreensão do real. Houve um rompimento com a questão relacionada aos juízos de valor e um esvaziamento do discurso artístico em si, em sua especificidade. A arte foi desnudada de seus valores intrínsecos informados pelos pressupostos de vanguarda passando a significar um traço inerente à determinada cultura (o conceito de cultura aqui sublinhado é o

---

<sup>502</sup> *Ibid*, p. 2.

antropológico). Como pontua Santuza Cambraia Naves<sup>503</sup>, os valores vanguardistas elaborados de acordo com a idéia de experimentação formal e baseados em critérios literários e sociológicos foram substituídos pelos princípios relativistas para pensar a recepção e a fruição estéticas.

Lembramos que, longe de pretender resolver o dilema, propor uma solução anacrônica que não considere os movimentos culturais híbridos recorrentes e as atuais configurações que caracterizam a periférica inserção brasileira no mundo globalizado, esta dissertação segue a perspectiva de determinados intelectuais que persistem na tentativa de refletir sobre o momento histórico vivido. Santuza Cambraia Naves sublinha que se vive um momento em que a ação crítica localiza como ponto de partida apenas o lugar de fala do artista. Neste contexto,

*A atividade crítica cada vez mais se preocupa com a questão do pertencimento do autor a uma ou outra comunidade, seja étnica, seja orientada por critérios de opção sexual, seja de gênero, entre outras, em detrimento da avaliação da obra de arte pelos critérios modernistas de apuro formal*<sup>504</sup> [grifos nossos].

Em tempos de globalização a crítica de arte parece ter exacerbado ainda mais tais premissas se diluindo em função do afrouxamento das regras de criação e de uma pluralidade cada vez maior de gêneros musicais. Ainda segundo a autora,

Dentro desta diversidade, há várias tendências que são tributárias da tropicália, procurando exercitar, através da canção, a metalinguagem e o comentário crítico. Outros estilos musicais, ao contrário, retornam à tradição há muito instaurada na canção popular de se referir diretamente à realidade social. E ainda há outras que, de maneira híbrida, remetem tanto ao próprio repertório da canção popular quanto ao mundo atual. *O desempenho da crítica, portanto, depende em muito da avaliação histórica de um momento marcado pelo ecletismo musical. Por outro lado, disseminam-se critérios relativistas que questionam o ideal “elitista” das vanguardas históricas e procuram formular categorias para entender o sucesso popular, o gosto popular.* Os discursos sobre o “moderno” e o “pós-moderno”, em seus matizes otimistas e pessimistas, adquirem, portanto, bastante relevância para se pensar as possibilidades atuais de atividade crítica<sup>505</sup> [grifos nossos].

Andreas Huyssen se aproxima da abordagem de Silviano Santiago ao afirmar que até por volta de 1980 predominou no meio acadêmico uma crença no “Grande Divisor”,

---

<sup>503</sup> NAVES, Santuza Cambraia. “A canção crítica”. In: MATOS, Cláudia Neiva de, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de & TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001, p. 294.

<sup>504</sup> *Ibid.*

<sup>505</sup> *Ibid.*

tipo de discurso que validava a distinção entre “alta arte” e “cultura de massas”, e sobre o qual tratamos nesta dissertação. Esta concepção enraizada na dicotomia entre alto e baixo foi colocada à prova pelo desenvolvimento das artes em geral e pelo avanço pós-modernista. Ele observa que

(...) Tanto o modernismo quanto a vanguarda sempre definiram a sua identidade em relação a dois fenômenos culturais: a alta cultura tradicional burguesa (...), e também a cultura vernácula e popular, que se transformou cada vez mais na moderna cultura de massa comercial. A maior parte das discussões sobre o modernismo, sobre a vanguarda, e mesmo sobre o pós-modernismo, valoriza o primeiro fenômeno às expensas do segundo. Se a cultura de massa chega a ser considerada, é normalmente apenas de forma negativa, como o *background* homogeneamente sinistro a partir do qual as conquistas do modernismo podem brilhar em sua glória<sup>506</sup> [grifo do autor].

Deste modo, a crença em uma espécie de alta cultura em oposição às contribuições populares tornou-se infecunda por não atentar para uma série de fenômenos culturais recorrentes na vida contemporânea. A descoberta de que o campo da recepção não mais poderia ser analisado (como nas teorias mais apocalípticas) exclusivamente a partir de uma concepção que posicionava as classes populares em um estado de passividade e dominação, mas também como agentes imersos em um processo que envolve uma série de usos e apropriações colaborou para que as fronteiras entre alta arte e cultura de massas se tornassem cada vez mais fluidas. Sem dúvida, acreditamos que se deve considerar este movimento mais amplo que se dá no campo da cultura. Huyssen, todavia, alerta: “*Fazer distinções qualitativas é uma tarefa importante para a crítica; eu não concordo com esse pluralismo irrefletido para o qual qualquer coisa presta. Mas reduzir toda crítica cultural ao problema da qualidade é sintoma daquela ansiedade contra a contaminação*”<sup>507</sup> [grifos nossos]. Em outro ensaio intitulado “Literatura e Cultura no Contexto Global”, o autor lança luz sobre questões prementes e critica a corrente dos estudos culturais norte-americanos alegando que a dissolução de diferenças estilísticas e estéticas implementada por tal tradição não contribui positivamente para a reflexão sobre o dilema da crítica na contemporaneidade. Para ele, necessita-se “adotar uma perspectiva histórica” para pensar a relação entre arte erudita e cultura de massa que acompanhou a trajetória da modernidade ocidental.

---

<sup>506</sup> HUYSSSEN, Andreas. “Introdução”. *Memórias do modernismo. Op. Cit.*, 1997, p. 10.

<sup>507</sup> *Ibid.*

Este modelo ocidental pode ser problematizado, sob este ponto de vista, se for para relacioná-lo aos movimentos culturais em sociedades de capitalismo periférico, pós-coloniais ou pós-comunistas. Mas não deve ser sistematicamente “abandonado ou substituído por um outro modelo [igualmente] ocidental: *aquele da alegre dissolução pós-moderna de todos os limites, da inversão dos binários e das hierarquias de valores em um pluralismo venturoso ou em piratarias e ataques supostamente transgressores*”<sup>508</sup> [grifos nossos]. Para ele,

O modelo norte-americano de estudos culturais, em particular, *com seu foco reducionista em temática e etnografias culturais, seu privilegiar mais o consumo do que a produção, sua falta de profundidade histórica, seu abandono de questões estéticas e formais* conjugados ao seu privilegiar *sem questionar a cultura de massa e popular*, não é um modelo adequado para enfrentar novos desafios<sup>509</sup> [grifos nossos].

Ainda de acordo com Huyssen, “os estudos culturais acadêmicos, cujo discurso teórico, é claro, pode ser tudo menos popular, simplesmente inverteram a velha hierarquia erudito-popular. *O erudito se torna tabu e o popular a norma*”<sup>510</sup> [grifos nossos]. Ao considerar retrógrado o pensamento que sugere resquícios de elitismo a qualquer preocupação com o valor cultural de determinada obra, o autor propõe uma re-inscrição da questão relacionada ao valor estético e à forma no debate para que possamos refletir sobre a relação entre o estético e o político no atual momento histórico. E assim, conclui: “Para compreender melhor como os mercados culturais funcionam sob as condições de globalização, continua a ser absolutamente crucial compreender de maneira crítica a dimensão estética de toda produção de imagem, música e linguagem”<sup>511</sup>.

Beatriz Sarlo corrobora a afirmação de Huyssen. Para ela, “a arte propõe uma experiência de limites. Nenhum motivo nos leva a pensar que milhões de homens e mulheres devam ser excluídos dessa experiência, por um princípio de desigualdade social (*sob o disfarce de um princípio de tolerância*)”<sup>512</sup> [grifos nossos]. A autora contraria a perspectiva pós-moderna dos estudos culturais ao desenvolver uma argumentação que propõe, assim como Huyssen, a re-vinculação da arte ao debate sobre a cultura (tratando-se

---

<sup>508</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Literatura e cultura no contexto global*. In: VILELA, Lucia Helena & MARQUES, Reinaldo (orgs). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 21.

<sup>509</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>510</sup> *Ibid*, p. 27.

<sup>511</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>512</sup> SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000, p. 180-181.

aqui do conceito humanístico de cultura) e a reflexão sobre seus critérios e possibilidades de realização. Segundo ela, a arte e a literatura modernas não podem ser analisadas sob uma ótica puramente ultra-relativista. A experiência estética e a discussão dos valores podem estar fundadas em uma diversidade democrática, mas necessitam de muito mais do que o respeito por esta diversidade. Requerem a avaliação que, no caso da arte, não advém de regras democráticas e pode não ter a diversidade como elemento-guia<sup>513</sup>. A experiência com a arte e a cultura humanística, para Sarlo, deve pressupor o contato com o desconhecido, o não compreendido ou partilhado, sugerindo uma relação de estranhamento e conflito. A ensaísta afirma que

*Existem diferenças básicas entre uma cultura concebida no sentido antropológico e as artes como forma especializada de simbolização. Quando digo arte, estou me referindo à arte moderna, que pressupõe a tradição, está baseada num diálogo conflitante com o passado e postula o surgimento de algo novo. Essa arte resiste a toda tentativa de identificação direta. Ao contrário, as identidades culturais no sentido amplo tendem a ser identidades positivas. Quando são definidas como momento negativo em relação a outras identidades, essa negatividade não supõe uma lacuna: afirmar que não sou sérvio ou que não sou branco não significa uma falta de identidade. A arte moderna, no entanto, define-se sobre um fundo de processos negativos ou conflitantes de identificação. Nesse sentido moderno, os objetos de arte são artefatos complexos sob uma perspectiva ideológica, semântica e formal. E são esses objetos que se encontram hoje no meio do fogo cruzado das noções advindas dos estudos culturais e da indústria cultural<sup>514</sup>[grifos nossos].*

Fazendo uma alusão a Pierre Bourdieu e a seu trabalho – sobre o qual discorreremos amplamente nesta dissertação – de demonstração da existência de um espaço articulado como campo de forças para a produção artística, Beatriz Sarlo pondera:

*Os artistas se situam para situar sua obra e, ao fazê-lo, permanecem cegos diante da verdade de suas práticas. Quando falam de arte, também estão falando de competição; quando parecem mais obcecados pela busca de uma forma, mantêm outro olho ligado no mercado e no público. Essa sociologia da cultura reconduz (e reduz) as posições estéticas a relações de força dentro do campo intelectual e propõe uma leitura pouco afinada justamente com as “regras da arte”, tal como os escritores e artistas as apresentam diante de si próprios. O que resta dos conflitos quando qualquer tomada de posição estética é interpretada como busca de legitimidade ou prestígio? O que resta das escolhas quando a liberdade não é senão uma ideologia entre outras, à qual se recorre para dissimular desejos menos imateriais de consagração? O que resta dos valores estéticos quando se assegura que eles são fichas de uma aposta na*

---

<sup>513</sup> SARLO, Beatriz. “A literatura na esfera pública”. In: VILELA, Lucia Helena & MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Valores: arte, mercado, política. Op. Cit.*, p. 39.

<sup>514</sup> *Ibid*, p. 39.

*mesa na qual invariavelmente se joga o monopólio da legitimidade cultural? (...) O problema dos valores fica assim liquidado, juntamente com os mitos da liberdade absoluta da criação*<sup>515</sup>[grifos nossos].

Ela salienta, ainda, que

Nesse contexto, o debate estético perdeu seu fundamento provavelmente para sempre. Não existe deus nem fora nem dentro do espaço artístico que nos venha entregar o livro em que estejam escritos os valores da arte. (...) O processo de dessacralização se concluiu. *Um de seus méritos é a instituição do relativismo estético. Esta é também uma de suas conseqüências mais perturbadoras. O relativismo é como a democracia: uma vez ouvidas suas promessas, tudo desaba frente ao ímpeto nivelador e igualitário de seu impulso.* (...) Mais que em qualquer outra esfera, na arte é tão difícil instituir o possível quanto o proibido. *Esse pluralismo assegura uma equivalência universal: “todos os estilos parecem mais ou menos equivalentes e igualmente (pouco) importantes”.* Ninguém poderá ser condenado por suas idéias estéticas, mas em compensação ninguém terá os instrumentos que permitem comparar, discutir e validar as diferenças estéticas. *O mercado, expert em equivalentes abstrato, recebe esse pluralismo da estética como a ideologia mais afeita às suas necessidades*<sup>516</sup>[grifos nossos].

Tais mudanças apontadas pela autora colocaram em xeque uma série de valores que serviam de parâmetro para as análises estéticas, requerendo uma revisão por parte dos críticos de seus critérios e instrumentos de avaliação. Muitas vezes acusada, já em sua fase *especializada*, de elaborar um discurso hermético, elitista, para especialistas, afastado do grande público e fundado em uma perspectiva formalista, acreditamos que a crítica atualmente se vê diante de um dilema histórico: a redefinição de sua identidade. Desta maneira, sem procurar esgotar o tema ou fornecer uma solução prematura para tais problemas, levantamos algumas questões que consideramos urgentes: diante das novas configurações do mundo globalizado, esta revisão de parâmetros que se reivindica deve implicar em uma suspensão de juízos de valor? A instituição crítica deve ser percebida como uma atividade tão subjetiva quanto a produção artística? Há possibilidade de conciliação entre critérios antropológicos e literários no exercício da crítica? Há espaço para uma crítica que se pretenda analítica na mídia impressa, ou seja, estabelecendo um diálogo profícuo tanto com a cultura quanto com o mercado? Citando Stuart Hall, perguntaríamos, por fim: *“Tudo é cultura? Não há nada fora do discurso?”*<sup>517</sup>.

---

<sup>515</sup> SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna. Op. Cit*, p. 142-143.

<sup>516</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>517</sup> HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*. 22(2):15-46 jul./dez. 1997, p. 32.



Partimos do pressuposto de que, embora não mais tanto pareça, o enfrentamento de todos estes questionamentos e paradoxos, sobretudo no mundo contemporâneo, se mostra fundamental para nortear este debate que, no fundo, constitui uma discussão política sobre o existir e o agir no mundo.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## 1) Livros, Capítulos de Livros e Artigos Acadêmicos:

ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo de. *Nação e cidadania no Império: Novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1967.

\_\_\_\_\_. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1976.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: IEB/USP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1995.

BASSO, Eliane Fátima Corti. “Revista Senhor: Jornalismo cultural na imprensa brasileira”. *UNIrevista*. Vol. 1, número 3: (julho 2006).

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BOLLOS, Liliana Harb. *Crítica musical no jornal*. Mimeo.

BOURDIEU, Pierre. “A Metamorfose dos gostos”. In: *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_. “The Forms of Capital”. In: RICHARDSON, J. E. (ed.). *Handbook of Theory Research for the Sociology of Education*. Greenwood Press, 1986, 241-258.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. “O mercado de bens simbólicos”. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

\_\_\_\_\_. *A distinção*. Crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.

- BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CALADO, Carlos. *Tropicália*. A história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPBELL, Richard. *60 minutes and the news: a mythology for Middle America*. Urbana & Chicago: Univ. of Illinois Press, 1991. (Introdução e Cap. I. Tradução para o português de M.T.G.F. de Albuquerque).
- CARDOSO, Ciro Flamarion. “Sociedade e cultura: comparação e confronto”. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXIX, n. 2, dezembro de 2003.
- CASTAGNA, Paulo. *Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa*. São Paulo: UNESP, 2007.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Mário de Andrade. Música e Jornalismo – Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história. Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002, 139-182.
- COELHO, Frederico. “A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto”. CPDOC/FGV, *Estudos Históricos, Arte e História*, n. 30, 2002/2.
- CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- CONTIER, Arnaldo. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 1 – Ano 1 – n. 1 – Outubro/Novembro/Dezembro 2001.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.
- DE MARCHI, Leonardo. *A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos*. In: E-compós, número 2, julho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O significado político da produção fonográfica independente brasileira*. In: E-Compós. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/ecompos/>>. Acesso em: agosto de 2007.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A idéia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. Volume I.
- FABRIS, Annateresa. “E no princípio foi Duchamp...” In: FABRIS, Annateresa & GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005.
- FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio*. São Paulo: Relume Dumará, 2000.
- FAUSTO, Boris. *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. Volumes 8 e 9.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Tropicália: política e cultura”. In: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus – a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Harvard University Press: 1998.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda – em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003, (Série Estudos 8).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Unesp, 2002.
- GEERTZ, Clifford. “O senso comum como um sistema cultural”. In: *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica. A ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/Ediouro, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*. 22(2):15-46 jul./dez. 1997.
- \_\_\_\_\_. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

- HUYSSSEN, Andreas. “Introdução”. In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e cultura no contexto global*. In: VILELA, Lucia Helena & MARQUES, Reinaldo (orgs). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- JANOTTI JR, Jeder. “Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento”. Trabalho apresentado na XV Encontro da Compós. São Paulo/Bauru: Unesp, junho/2006.
- JUSTINO, Maria José. “Crítico... É entrar na crise – uma perspectiva histórica da crítica de arte”. In: FABRIS, Annateresa & GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005.
- KESSEL, Carlos. “Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922”. *Estudos Históricos, Arte e História*, n. 30, 2002/2.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Samba e malandragem no tempo de Getúlio. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- MATOS, Maria Izilda S. de & FARIA, Fernando A. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues – O feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- MEDAGLIA, Julio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência 1 – Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Vol. 20, n. 39, 2000, p. 167-189.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Projeto: Crítica cultural e cultura popular*. Núcleo de Estudos Musicais, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- \_\_\_\_\_. “A canção crítica”. In: MATOS, Cláudia Neiva de, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de & TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu: sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. São Paulo: *História*, 22 (1): 81-113, 2003.
- PASSIANI, Ênio. “Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil”. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, n. 7, jan/jun 2002.
- PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália*. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, Volume I.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Torquatália*. Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. Volume II.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2004.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- RIBEIRO, Janaina Faustino. Notas para uma reflexão sobre crítica musical no Brasil contemporâneo. *Ciberlegenda* (UFF), v. 16, 2006, p. 1-16.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco*. Roberto, Erasmo & Wanderléa. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa. (orgs.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1. p. 23-35.
- SANTIAGO, Silviano. “Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século”. Prepared for delivery at the 1997 of the Latin American Studies Association, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, Mexico, April 17-19, 1997. Mimeo.

- \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. *ALCEU* – v. 5 – n. 10 – Jan./Jun 2005.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- \_\_\_\_\_. “A literatura na esfera pública”. In: VILELA, Lucia Helena & MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na 1ª República. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- TROTTA, Felipe. “Música e Mercado: a força das classificações” In: *Revista Contemporânea*. Vol.3, nº2 (Jul/Dez 2005), p. 181-196.
- \_\_\_\_\_. “Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba”. In: *Anais do III Enecult* (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura). Salvador (BA), 2007.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VAZ, Toninho. *Pra Mim Chega – A Biografia de Torquato Neto*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VELLOSO, Monica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- VOLPE, Maria Alice. “José Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical”. *Brasiliiana* (Rio de Janeiro), v. 25, p. 3-9, 2007.
- WACQUANT, Loic. “Esclarecer o habitus”. In: [http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant\\_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf](http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf).
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Palavras-chave – um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo, Livraria Duas Cidades: 1983.
- \_\_\_\_\_. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- ZELIZER, Barbie. “Introduction: narrative, collective memory and journalistic authority”. In: *Covering the body: The Kennedy assassination, the media, and the shaping of collective memory*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1992, p. 1-13. Traduzido para o português por MTGF de Albuquerque.

## **2) Dissertações e Teses:**

- BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público (os diários do Rio de Janeiro – 1880-1920)*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal Fluminense, 1996. (Tese de Doutorado).
- BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: Modernidade e Cultura na imprensa brasileira*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social/Universidade Metodista de São Paulo, 2005. (Tese de Doutorado).
- FACINA, Adriana. *Artífices da reconciliação*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/Departamento de História, 1997. (Dissertação de mestrado).



LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal Fluminense, 2008. (Dissertação de Mestrado).

NERCOLINI, Marildo José. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Ciência da Literatura, 2005. (Tese de doutorado).

PEREIRA, Aline Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal Fluminense, 2004. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Heitor da Luz. *Rock, rádio fm e Rio de Janeiro: Uma análise das estratégias de incursão da Fluminense “A Maldita” e da Cidade “A Rádio Rock” no domínio das guitarras*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação/Universidade Federal Fluminense, 2008. (Dissertação de Mestrado).

### **3) Reportagens e Artigos de Publicações Jornalísticas:**

CAMPOS, Augusto de. “Boa palavra sobre a música popular”. *Jornal Correio da Manhã*, 14/10/1966.

\_\_\_\_\_. “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”. *Jornal Correio da Manhã*, 19/11/1967.

\_\_\_\_\_. “A explosão de Alegria, alegria”. *Jornal O Estado de São Paulo*, 25/11/1967.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Paradigmas do jornalismo cultural no Brasil”. In: <http://www.bb.com.br/portalbb/page1,138,2517,0,0,1,6.bb?codigoNoticia=6725&codigoMenu=5253&bread=3&codigoRet=5257>.

VELOSO, Caetano. “A petulância de viver a verdade tropical”. *Jornal O Globo*, 22/11/1997.

WISNIK, José Miguel. “Rótulo não serve para classificação musical”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 8 jan. 1996.

*Revista de Música Popular*. Nº 01. Set./1954.

**4) Sites visitados:**

<http://cliquemusic.uol.com.br/>

<http://www.claraonline.com.br/>

<http://www.tropicalia.uol.com.br/>

<http://www.dicionariompb.com.br/>

**5) Outros materiais:**

CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova – Tom Jobim*. Volume 2, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova – Vinícius de Moraes*. Volume 1, 1993.