

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

ALFREDO WERNEY LIMA TORRES

**MÚSICA E LITERATURA: RESSONÂNCIAS MODERNISTAS NO DISCURSO
POÉTICO-MUSICAL DA BOSSA NOVA**

BELO HORIZONTE
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

ALFREDO WERNEY LIMA TORRES

**MÚSICA E LITERATURA: RESSONÂNCIAS MODERNISTAS NO DISCURSO
POÉTICO-MUSICAL DA BOSSA NOVA**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas

BELO HORIZONTE
2022

T693m Torres, Alfredo Werney Lima.

Música e literatura [manuscrito] : ressonâncias modernistas no discurso poético-musical da bossa nova /Alfredo Werney Lima Torres - 2022.

210 f., enc.; il.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Musica e literatura. 3. Bossa-nova. 4. Música (Modernismo). 5. Música popular - Brasil. 6. Jobim, Tom, 1927-1994. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Alfrêdo Werney Lima Tôrres**, em 30 de maio de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Pedro Henrique Dutra Martins Rocha Elias
Musicista

Prof. Dr. Robson Bessa Costa
Residente Pós-Doutoral
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Ana Cláudia Assis
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas, Professor do Magistério Superior**, em 30/05/2022, às 19:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Henrique Dutra Martins Rocha Elias, Usuário Externo**, em 31/05/2022, às 11:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Robson Bessa Costa, Usuário Externo**, em 01/06/2022, às 11:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 02/06/2022, às 17:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Sergio Malheiros dos Santos, Usuário Externo**, em 22/06/2022, às 09:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1439112** e o código CRC **8378D622**.

A meu pai, Francisco Barbosa Torres, que me ensinou a olhar a poesia do cotidiano e a escutar os sons que vêm da rua...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Francisco Barbosa Torres e Francisca Maria de Jesus Lima Torres, pelos ensinamentos valorosos, impossíveis de encontrá-los na escola, muito menos nas páginas dos livros.

Agradeço ao meu orientador, Flávio Barbeitas, pelo apoio sincero e por ter iluminado, com mestria, os caminhos desta pesquisa.

Agradeço à minha companheira Daíse Cardoso, pelo incentivo e carinho, pelas sugestões e leituras de minhas produções acadêmicas.

Agradeço ao meu filho Paulo André Cardoso de Lima, pela poesia irradiante e musical que emprestou à minha vida.

Agradeço aos professores do Doutorado em Música da UFMG, especialmente a Eduardo Rosse, Leonardo Rosse, Robson Bessa e Glaura Lucas. Esta tese, em grande parte, é resultado das excelentes aulas e de nossas instigantes conversas pelos corredores da Escola de Música.

Agradeço aos amigos André Luis, Flávio Aguiar, Néelson Soares, Eduardo e Leonardo, Léo Cruz, Gabriel Arruda, Ricardo Jamal, Mariana Marina, pela acolhida na cidade mineira, pelos debates políticos e culturais ricos e, principalmente, pelas intermináveis rodadas de cerveja no boteco do Alemão.

Agradeço ao Instituto Federal do Piauí (IFPI), por ter me liberado integralmente das atividades pedagógicas para a realização desta pesquisa.

À professora Solange Ribeiro de Oliveira, pela acolhida no grupo de estudos “Intermídia”, pelas sugestões de leitura, pelo afeto e palavras de incentivo.

À banca examinadora, composta por Pedro Martins, Paulo Sérgio Santos, Kristoff Silva, Robson Bessa Costa e Ana Cláudia de Assis, pela leitura minuciosa e pelas valiosas sugestões.

Aos amigos Jonas Moraes, Adelino Frazão, Vitor de Medeiros e Silvana Ferreira, que me apoiaram bastante nas várias etapas desta pesquisa.

À memória de meu tio Amando Lima Neto, que me fez descobrir a poesia e o valor sentimental da canção popular brasileira.

RESUMO

Esta tese investiga as relações entre o Modernismo de 1922 e as canções da bossa nova, enfocando a obra de Antonio Carlos Jobim. A partir da compreensão do pensamento estético de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, procura-se mostrar as ressonâncias da poética modernista no discurso de um conjunto de canções, a saber: “A felicidade”, “Desafinado”, “Garota de Ipanema” e “Águas de março”. Registra-se que esse diálogo não se constituiu apenas uma simples correspondência de procedimentos estilísticos, tendo em vista as semelhanças no modo como os referidos movimentos encenaram a modernidade do Brasil e participaram da tessitura da identidade brasileira. A tese aponta a bossa nova como uma tradição moderna que, ao mesmo tempo em que produziu uma linguagem poético-musical caracterizada pelas referências literárias e pela utilização de procedimentos próprios da poesia canonizada, contribuiu sobremaneira para a imersão da música popular nos diversos canais da indústria cultural em ascensão no país. Embora tenha ajudado a tecer um imaginário moderno na cultura brasileira e a promover a utopia progressista da década de 1960, esse movimento musical terminou por revelar as particularidades da experiência de uma modernidade periférica vivenciada nos trópicos. Observa-se ainda que o discurso da canção bossa-novista reflete as transformações culturais e sociais do país ocorridas no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, considerando-se o lirismo que traduz a dinâmica da vida urbanizada, o uso constante de recursos retóricos como o humor e a ironia e o emprego de uma linguagem poética que recusa a transcendência e se volta para a materialidade da existência cotidiana. Do ponto de vista teórico, a tese dialoga com pesquisas sociológicas e históricas que abordam a questão da invenção da identidade brasileira moderna, notadamente com os trabalhos de Mônica Pimenta Veloso e Renato Ortiz; com elementos da crítica literária de matiz sociológica, em especial com o pensamento de Antonio Candido; com a semiótica da canção na perspectiva de Luiz Tatit. A confluência dessas diversas áreas e linhas de pensamento resultou em um modelo de análise que busca examinar a canção como um acontecimento sonoro dinâmico, levando em consideração a integridade orgânica de seus elementos culturais, sociais, musicais, poéticos e performáticos.

PALAVRAS-CHAVE: Bossa nova; Modernismo de 1922; Tom Jobim; canção popular brasileira; Mário de Andrade.

RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse aux rapports entre le Modernisme brésilien de 1922 et les chansons de la bossa nova, principalement à travers l'œuvre d'Antonio Carlos Jobim. À partir de la compréhension de la pensée esthétique de Mário de Andrade et d'Oswald de Andrade, on cherche à desceller les résonances de la poétique moderniste dans le discours d'un corpus de chansons, à savoir : « A felicidade », « Desafinado », « Garota de Ipanema » et « Águas de março ». On note que ce dialogue ne constitue pas qu'une simple correspondance de procédés stylistiques, au vue des ressemblances dans la façon dont les mouvements en question mettent en scène la modernité du Brésil et participent de la tessiture d'une identité brésilienne. La bossa nova apparaît ainsi comme une tradition moderne qui, en plus d'avoir produit un langage poétique-musical marqué par les références littéraires et par l'utilisation de procédés chers à la poésie canonisée, a également beaucoup contribué à l'immersion de la « música popular » dans les nombreux réseaux de l'industrie culturelle en plein essor dans le pays. Même s'il a contribué au tissage d'un imaginaire moderne dans la culture brésilienne et à la promotion de l'utopie progressiste des années 1960, ce mouvement musical a fini par dévoiler les particularités de l'expérience d'une modernité périphérique, vécue dans les tropiques. On remarque aussi que le discours de la chanson bossa-novienne reflète les transformations culturelles et sociales du pays de la fin des années 1950 et du début des années 1960, ayant à l'esprit le lyrisme qui traduit la dynamique de la vie urbanisée, l'usage constant d'outils rhétoriques comme l'humour et l'ironie, en plus de l'emploi d'un langage poétique qui nie la transcendance, mettant l'accent sur la matérialité de l'existence quotidienne. Du point de vue théorique, la thèse dialogue avec des recherches sociologiques et historiques portant sur la question de l'invention de l'identité brésilienne moderne, notamment avec les travaux de Mônica Pimenta Veloso et Renato Ortiz ; avec des éléments de la critique littéraire de teinte sociologique, en particulier avec la pensée d'Antonio Candido ; avec la sémiotique de la chanson du point de vue de Luiz Tatit. La rencontre entre ces différents domaines et lignes de pensée a abouti à un modèle d'analyse qui cherche à examiner la chanson comme un événement sonore dynamique, compte tenu de l'intégrité organique de ses éléments culturels, sociaux, musicaux, poétiques et performatifs.

MOTS-CLÉS: Bossa nova; Modernisme brésilien de 1922; Tom Jobim; chanson brésilienne; Mário de Andrade.

“Essa é a grandeza principal da canção popular: a sua necessidade. Inseparável da palavra, unida a ela numa fusão indissolúvel que não permite distinguir nem poesia nem música, ela floresce como a solução única e indispensável de numerosos problemas do homem e da sociedade, tão necessária como respirar. Ela é o respiro. O homem aspira o pesado ar dos seus cuidados, desejos e mistérios, e os expira em canção. Ela é ar gasto e usado que traz no seu sopro vivido o que não pôde se esquecer lá dentro do homem: a experiência”.

(Mário de Andrade)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 DO MODERNISMO LITERÁRIO À CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA.....	20
1.1 Mário de Andrade e a poética modernista.....	20
1.2 A poética modernista sob a ótica de Oswald de Andrade.....	33
1.3 Noel Rosa, o samba e outras bossas.....	44
2 BOSSA NOVA E MODERNISMO LITERÁRIO DE 1922.....	69
2.1 Bossa nova: tradição literária e indústria cultural.....	69
2.2 Narrativas da brasilidade no discurso da bossa nova.....	80
2.3 Tom Jobim e a tradição literária moderna.....	102
3 AS CANÇÕES DE TOM JOBIM E A POÉTICA MODERNISTA	117
3.1 “A felicidade”: a formação do lirismo da bossa nova.....	117
3.1.1 A canção e a tradição literária.....	119
3.1.2 Articulação entre texto e música.....	128
3.1.3 Tudo que é leve desmancha no ar.....	133
3.2 A modernidade lírica de “Desafinado”.....	135
3.2.1 Dissonância entre tradição e modernidade.....	137
3.2.2 “Isso é bossa nova”: a construção poético-musical da canção.....	141
3.2.3 Linguagem humorística e despoetização do amor.....	147
3.2.4 A eloquência vertiginosa da vida moderna.....	149
3.3 Um <i>flâneur</i> a caminho do mar: “Garota de Ipanema” e o diálogo com a tradição literária.....	152
3.3.1 A construção lírica da letra.....	153
3.3.2 “Garota de Ipanema” e a tradição literária moderna.....	157
3.3.3 “Mais que um poema”: a construção musical da canção.....	166
3.3.4 Vinicius e Tom: pintores da vida moderna carioca.....	170
3.4 <i>Mistério profundo: uma análise de “Águas de março”</i>	172
3.4.1 Ressonâncias literárias na construção da letra.....	175
3.4.2 Articulação entre componentes musicais e texto poético.....	181
3.4.3 Diálogos com procedimentos da poesia moderna.....	183
3.4.4 <i>Fim do caminho, promessa de vida</i>	187
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
REFERÊNCIAS.....	199

INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira tornou-se, ao longo do século XX, um dos discursos mais reveladores das contradições e da pluralidade cultural do país. Identificada principalmente com os estratos sociais médios, essa forma musical conseguiu, com maior intensidade do que discursos artísticos como a literatura e o teatro, adentrar nos canais de comunicação da sociedade globalizada. O fato é que, além da capacidade de proporcionar um deleite estético ao público consumidor de bens simbólicos, a música popular tem se mostrado como um campo indispensável para compreendermos a experiência, complexa e matizada, que foi o surgimento da modernidade urbano-industrial no Brasil.

A bossa nova, não é difícil notar, está no epicentro do debate sobre a modernidade brasileira. Passadas seis décadas do lançamento do disco *Chega de saudade* (1959), de João Gilberto, e o movimento continua despertando a atenção de pesquisadores, músicos, críticos e interlocutores de música popular em geral. A permanência desse trabalho fonográfico na memória cultural do país não pode ser atribuída apenas às suas propostas estéticas, consideradas inovadoras para a época. Certamente, a atualidade está relacionada com o seu potencial de revelar, ainda hoje, a sensibilidade e o *modus vivendi* de determinados setores da sociedade brasileira oriundos dos grandes centros urbanos.

Isso posto, o tema central desta tese são as canções da bossa nova. A escolha deste objeto de pesquisa reflete muito minha trajetória de violonista popular. Sempre envolvido na execução da música popular brasileira, essa prática musical levou-me a pensar a canção em sua corporalidade, em sua forma enquanto temporalidade provisória. Para usar as palavras de Paul Zumthor, o constante contato com o discurso cancional fez-me compreender que ele não possui “uma forma fixa nem estável”, pois se trata de “uma forma-força, um dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2002, p. 29). Isso resultou em um tipo de pesquisa em que a exploração teórica, em sentido restrito, emana das análises das canções. Dito de outro modo: pretendo, antes de tudo, compreender as articulações entre música e cultura a partir de um gesto analítico mais imanente. Chegar a reflexões mais gerais sobre as questões sociais, políticas e ideológicas é uma etapa posterior do processo analítico, embora não menos importante. Para além da ideia de ilustrar teorias ou reforçar uma determinada visão do autor, as canções aqui examinadas – incluindo também os poemas da série literária – são responsáveis por dar as diretrizes e o tino da pesquisa.

Como observou Juan Pablo González, a análise do texto musical e literário de forma isolada dos outros textos “erradica da canção o corpo”, como se esse componente não fosse

fundamental na definição estética do que se escuta. A canção popular, em última análise, é um acontecimento sonoro formado por uma pluralidade de textos, deve ser pensada não como um produto acabado, mas como uma “existência sonora dinâmica”. Significa dizer que é necessário ampliar as redes de intertextualidade do texto musical, de modo que “nos desloquemos da canção como um objeto examinável e nos aproximemos dela como objeto observável” (GONZÁLEZ, 2016, p. 122).

Entendo que a percepção de determinados aspectos das canções bossa-novistas, essenciais para compreendê-las mais organicamente, é prejudicada por conta dos procedimentos usuais empregados na análise do discurso cancional. De modo geral, podemos perceber duas tendências no estudo da canção popular: uma que a reduz a um simples escrutínio de sua estrutura, resultando em análises demasiado formalistas; outra que tende a investigá-la unicamente como um reflexo do social, mitigando sua força expressiva e o seu influente papel no processo de construção da realidade.

A despeito da influência na história cultural brasileira, é notória a reduzida quantidade de trabalhos que abordam a bossa nova e a obra de Tom Jobim pós-bossa a partir de suas interações com a tradição literária. No caso específico do compositor carioca, encontramos biografias, teses, dissertações, artigos e ensaios esparsos sobre o seu trabalho. Em geral, as abordagens de orientação mais acadêmica – de modo parecido com as tendências analíticas supracitadas – costumam enveredar por dois caminhos distintos: I. Procuram estudar suas canções por um viés estritamente musical, voltando-se, em especial, para o estudo da harmonia, da influência do jazz e da análise de recursos musicais, como os arranjos e as orquestrações. II. Buscam investigar as canções por meio do estudo das questões sociais, culturais e políticas, a partir de um olhar mais geral sobre o fenômeno da música popular, sem adentrar nos pormenores do fazer poético-musical.

Compreendo que existe um Brasil narrado sob a ótica das canções bossa-novistas que precisa ser descortinado e estudado com mais vagar, levando em conta a integração entre componentes estéticos, culturais e sociais. Esse cancionista parece ter contribuído para criar a imagem discursiva de um Brasil imerso em uma experiência de modernidade, um país no ritmo do progresso industrial e das transformações urbanas em pé de igualdade com os chamados países desenvolvidos. Embora, no início dos anos 1963, artistas ainda ligados ao movimento bossa-novista, como Carlos Lyra, tenham questionado a visão “burguesa” das primeiras obras, ainda foi possível notar no discurso poético-musical das canções um desejo vivo de modernização e de reconstrução da cultura brasileira.

Durante minha trajetória de pesquisa, desde a graduação em Música até o mestrado acadêmico em Letras, procurei examinar, com entusiasmo, o diálogo entre a música popular urbana e a literatura canonizada. De início, chamou-me a atenção o trabalho de cancionistas como Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Isso por causa das inúmeras referências literárias e dos diálogos intertextuais que suas obras estabeleceram com a tradição cultural brasileira. Não é que o diálogo com um setor considerado culto garanta às letras poéticas um maior valor artístico, muito menos uma eficácia comunicativa. Como nos mostrou Luiz Tatit, a eficácia e o encanto de uma canção independem de um conhecimento formal da linguagem musical ou da literatura escrita, pois ela “pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante [...]” (TATIT, 2007, p. 237). Contudo, o que me impressionou foi a notória permeabilidade entre poesia da canção e poesia dos livros, uma particularidade do contexto cultural brasileiro, no qual compositores populares, literatos, sambistas e instrumentistas conviveram de maneira muito próxima, pelo menos no que se refere à cidade do Rio de Janeiro.

Em minha pesquisa de mestrado desenvolvi uma análise semiótica das canções em parceria de Chico Buarque e Tom Jobim, na perspectiva dos pressupostos teóricos de Luiz Tatit. Naquela ocasião, procurei notar como as letras do compositor de *Construção*, além da rigorosa coesão poético-musical com o trabalho de Tom Jobim, conseguiram manter um estreito contato com a poesia brasileira, sobretudo com a lírica modernista. Essas temáticas abordadas na dissertação de mestrado, mesmo após a conclusão do texto, continuaram despertando o meu interesse, de modo que passei a investigar as relações da bossa nova com a literatura brasileira, especialmente com o Modernismo de 1922. Em decorrência disso, diversas questões floresceram: I) Existem relações dialógicas entre a obra de Tom Jobim e a literatura modernista? II) É possível estabelecer pontos de contato entre o pensamento estético de Mário de Andrade e a música popular urbana da década de 1960? III) Há ressonâncias do lirismo de Oswald de Andrade no discurso das canções da bossa nova? IV) Em que medida a obra musical de Tom Jobim contribuiu para instituir uma modernidade cultural no Brasil?

As problemáticas suscitadas ajudaram a circunscrever o objetivo dessa pesquisa, qual seja o de estudar um conjunto de canções da bossa nova a partir do diálogo que elas travam com o Modernismo literário de 1922. Interessa-me, em primeiro plano, compreender as articulações entre a *poética modernista*, na perspectiva de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e as canções bossa-novistas. Isso envolve, necessariamente, uma reflexão mais global sobre a construção de um imaginário de modernidade do Brasil e sobre a atuação

desses movimentos culturais na tessitura do que se costuma chamar de “brasilidade”. O enfoque são as composições de Tom Jobim, que criou uma obra musical extensa e cheia de nuances poéticas e musicais. Por este motivo, escolhi algumas canções em que considero mais visível o diálogo com expedientes da *poética modernista*, a saber: “A felicidade” (1959), “Desafinado” (1959), “Garota de Ipanema” (1962) e “Águas de março” (1972). Conforme será elucidado, essas obras cancionais delimitam, de certa maneira, as diversas fases líricas da obra do compositor de *Matita Perê* (1973).

Com efeito, é difícil estabelecer uma relação direta e causal entre um movimento predominantemente literário da década de 1920, ocorrido em São Paulo, com um movimento de música popular urbana, surgido na década de 1960, no Rio de Janeiro. Além da distância temporal de décadas, há também diferenças perceptíveis entre estes movimentos, no que diz respeito aos propósitos artísticos, às formações intelectuais dos integrantes, ao perfil do público receptor, às formas de veiculação da produção artística. Por isso mesmo, o empreendimento é arriscado, mas não me parece infecundo. Em consonância com o pensamento de José Miguel Wisnik (2004, p. 215), acredito que a canção brasileira tornou-se “um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas de *riflessione brasiliana*”. No contexto do Brasil, a literatura acadêmica juntou-se à canção popular urbana e formaram um laço indissociável. Isto se deu principalmente a partir da eclosão da bossa nova e através das contribuições poético-musicais de Vinicius de Moraes, poeta do livro e da canção, que uniu, de maneira mais intrínseca, escritores acadêmicos com compositores populares. Em síntese, este tipo de composição, em terreno nacional, passou a ser “um lugar de mediações, fusões, encontro de diversas etnias, classes e regiões” (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

Minha intuição é que o cancionário da bossa nova produzido entre os anos de 1959 e 1962, ao procurar narrar um Brasil moderno, pela ótica da classe média carioca intelectualizada, buscou se ancorar em uma tradição literária moderna e “cultura”. Esse movimento musical tentou reconstruir a tradição do samba, criando um discurso mais voltado para a contemplação estética, por isso mesmo o seu caráter de “música de câmara” e a sua rítmica menos afeita à dança. Decorre daí o fato de que muitas canções compostas entre 1959 e 1962, período de maior êxito da bossa nova e da divulgação em nível internacional da música de Tom Jobim, desenvolveram um lirismo que encontra eco na *poética modernista*. Alguns elementos, como veremos no momento das análises, apontam para isso: a linguagem que reflete a dinâmica vida urbana, a concisão poética, o uso constante da ironia e do humor, a inclinação à coloquialidade e a busca por um discurso poético inspirado nas pequenas experiências fragmentadas do cotidiano.

Importante assinalar que esta pesquisa confronta uma visão sobre a bossa nova que parece ser dominante em nossa memória cultural. Coloco-me em posição contrária aos pesquisadores e críticos que, ao notar as relações desse movimento com o lirismo da literatura modernista, consideram que se trata de uma vanguarda artística da música popular, uma espécie de “carro-chefe” da modernidade musical brasileira. De acordo com essa linha de pensamento, a produção musical que antecede à bossa nova é, grosso modo, elementar e sem refinamento estético. Dentre os que endossaram essa visão, podemos citar o poeta concretista Augusto de Campos (1974), que organizou a obra *O balanço da bossa e outras bossas*, e o jornalista e escritor Ruy Castro (2016; 2017), que esboçou seus principais argumentos nos livros *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* e *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. O primeiro autor deu visibilidade à bossa nova como a música que retomou a “linha evolutiva da MPB” e renovou os passos do lirismo da canção popular, recolocando-a na linha da invenção. O segundo, por outros caminhos, mas no mesmo diapasão, considerou a bossa nova como o divisor de águas da música brasileira. Sua visão, em linhas gerais, denota que este movimento foi a etapa final de um percurso de aprimoramento da canção popular brasileira.

Vale destacar que, ao questionar o entendimento da bossa nova e da obra jobiniana como vanguarda e marco zero da música popular brasileira, pelo menos em determinados pontos, não compartilho da visão crítica de José Ramos Tinhorão (1997; 2010) formulada em obras como *Música popular: um tema em debate* e *História social da música popular brasileira*. Na visão desse pesquisador, o referido movimento – incluindo, em especial, a música de Tom Jobim – representa uma deturpação da tradição musical brasileira. Isso porque se trata de uma junção de jovens de classe média que, almejando reconstruir a linguagem do samba, não tiveram êxito, por se mostrarem completamente alheios à tradição da cultura brasileira “autêntica”. Em termos gerais, procuro entender que a bossa nova articula, algumas vezes de forma tensa, tradição e modernidade. Esse movimento dialético, que atravessou igualmente a experiência modernista brasileira, retorna no discurso musical das primeiras canções bossa-novistas e na obra de Tom Jobim com uma força notória. Para usar a expressão exata de Renato Ortiz (1993), a bossa nova é uma “tradição moderna”, tendo surgido no seio de uma indústria cultural em formação no país, no final dos anos 1950.

É conhecido o malgrado de José Ramos Tinhorão pela arte dos compositores bossa-novistas. Entretanto, algumas de suas reflexões críticas não podem ser desconsideradas. A bossa nova, é o que tentarei mostrar, representa certo afastamento da tradição dos sambas dos morros, como insistiu o referido pesquisador. Isso pelo fato de as composições ostentarem um

discurso poético-musical condizente com as referências “eruditas” do mundo ocidental – especialmente a música de tradição europeia e a poesia literária. Essas estratégias diminuíram o impacto provocado pela expressividade corporal e a força dinamogênica do ritmo negro. Força dinamogênica aqui no sentido proposto por Mário de Andrade (1983), quando o escritor se reporta aos efeitos fisiológicos gerados pela música e a capacidade que esta arte tem de propulsar diferentes estados psicológicos, particularmente por causa do elemento rítmico.

O repertório bossa-novista, ao se utilizar de recursos metalinguísticos e de processos compositivos próprios da poesia literária, criou um discurso autorreferente e de pouca comunicabilidade com as demandas dos estratos sociais mais pobres. Porém, esse cancionero não se desviou da “verdadeira” identidade nacional, porque, na realidade, não existe uma identidade única e autêntica, visto que se trata de um fenômeno construído socialmente, por meio de negociações políticas e de conflitos ideológicos. A propósito, uma das ideias que esta tese procura desenvolver é que a invenção da brasilidade, pela via da canção popular, foi um processo marcado por frequentes lutas de representação (CHARTIER, 1990).

Convém dizer que, do ponto de vista do aporte teórico da pesquisa, não sigo, rigorosamente, uma única linha. Em virtude do tipo de análise que pretendo realizar, autores de diferentes áreas foram importantes para dar base aos meus argumentos. De modo geral, há, na forma de entender o diálogo entre literatura e música popular, uma tendência para a crítica literária de inflexão sociológica, crítica esta que encontra respaldo no pensamento de autores como Antonio Candido e Roberto Schwarz. Com o intuito de compreender de forma mais abrangente a dimensão social e histórica das obras analisadas, procuro fundamentação no pensamento de estudiosos que investigaram o fenômeno da construção da identidade brasileira moderna, dentre os quais Mônica Pimenta Veloso e Renato Ortiz. No que diz respeito às análises em sentido mais restrito, é possível notar, em momentos específicos da pesquisa, que elas dialogam com pressupostos analíticos da semiótica da canção, na perspectiva de Luiz Tatit.

No que se refere à sua estruturação, esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro, “Do modernismo literário à canção popular brasileira”, procuro fazer uma síntese do pensamento de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e notar suas ressonâncias na música popular brasileira, dando ênfase ao estudo do lirismo da poesia modernista, que chamei de *poética modernista*. Parto de uma leitura crítica do *Prefácio Interessantíssimo* (1922) e do ensaio *A escrava que não é Isaura* (1925), para chegar ao núcleo do pensamento estético de Mário de Andrade. Em seguida, resumo algumas ideias do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, com o fito de

compreender os seus influxos na construção lírica da canção popular brasileira. Interessa-me também, nesse capítulo, mostrar como a tradição do samba, principalmente a obra musical de Noel Rosa e Wilson Batista, já apresentava aspectos do lirismo moderno, lirismo este incorporado por diversas canções bossa-novistas.

No segundo capítulo, “Bossa nova e Modernismo literário de 1922”, é o momento em que apresento, de forma mais bem delineada, as minhas considerações acerca do diálogo travado entre a *poética modernista* e as canções bossa-novistas, sem deixar de observar como os processos de mediação fixados pela indústria cultural afetam a relação da música popular com a literatura brasileira canonizada. Inicialmente, proponho um debate sobre os influxos modernistas em várias canções da bossa nova, incluindo composições de Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Sérgio Ricardo. Procuro mostrar como esse repertório contribuiu sobremaneira para inventar uma identidade brasileira moderna, a partir de um discurso poético-musical representativo da classe média do Rio de Janeiro consumidora de bens culturais. Em relação às canções de Tom Jobim, desenvolvo a ideia de que o lirismo moderno atravessou as várias fases de sua obra, que não apenas o período áureo da bossa nova. Argumento ainda que o diálogo estabelecido entre a *poética modernista* e o trabalho músico-literário desse compositor é parcial, deve ser entendido somente como uma das vertentes do seu lirismo. Uma das marcas da obra jobiniana é a exatamente seu discurso heterogêneo e sua capacidade de articular diversas temporalidades, de modo que tradição e modernidade, muitas vezes, estão amalgamadas. Tom Jobim, em linhas gerais, assimilou aspectos da modernidade que lhe interessou e recusou os que não se adequaram à sua lírica. É perceptível que parte de sua obra musical ainda possui laivos do lirismo romântico, tendo em vista que encontramos composições marcadas por uma lírica mais “derramada” e a presença de um eu poético que confessa sua subjetividade, não raro em tom sublime – estilo composicional este que, como se sabe, foi evitado pela poesia modernista.

Como forma de dar corpo e coesão às ideias discutidas nos capítulos anteriores, proponho, no terceiro capítulo – “As canções de Tom Jobim e a poética modernista” – uma análise mais densa dos elementos poéticos e musicais das canções selecionadas. Vale ratificar que essa seleção justifica-se porque, em meu entendimento, há nessas obras um diálogo intertextual mais ostensivo com o pensamento estético dos ideólogos do Modernismo de 1922. Em relação à disposição das composições, ela obedece a uma organização cronológica, visando uma apresentação mais dialógica entre o processo de construção lírica das obras e as contingências histórico-sociais que influíram na estruturação músico-literária destas. Início com uma proposta analítica de “A felicidade”, uma das primeiras parceiras de Tom Jobim

com Vinicius de Moraes. Em seguida, faço uma leitura analítica de “Desafinado” e “Garota de Ipanema”, obras que, em razão dos procedimentos líricos e musicais, tornaram-se paradigmáticas na história da bossa nova. Encerro o capítulo com um estudo do lirismo moderno da canção “Águas de março”. Nesse capítulo de análise, um dos meus propósitos é apontar a organicidade estética das canções jobinianas. Entendo que é essencial observar como são construídas, no que diz respeito à dimensão musical e literária desse cancionista, as imagens discursivas da experiência de modernidade do Brasil.

Por fim, é necessário dizer que a perspectiva analítica aqui adotada encontra fundamentação, notadamente, nos estudos de música e literatura, entendendo o diálogo entre essas duas linguagens a partir da imersão no campo mais amplo da cultura. É por este motivo que, na tentativa de superar o exame das obras por um viés estritamente formal – por assim dizer –, procuro tecer um tipo de análise em que os elementos culturais, sociais, musicais, performáticos e poéticos sejam tomados em sua integridade orgânica, evitando estudá-los como instâncias insuladas.

I DO MODERNISMO LITERÁRIO À CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

1.1 MÁRIO DE ANDRADE E A POÉTICA MODERNISTA

A obra de Mário de Andrade é composta de romances, poesias, contos, crônicas, ensaios, cartas, pesquisas etnográficas, críticas musicais e literárias. Apesar da multiplicidade de temáticas tratadas e dos diversos gêneros que o escritor explorou, o seu pensamento é denso, repleto de tensões teóricas, modulações conceituais e de fragmentos inconclusos. O esforço do poeta é empregado, muitas vezes, para não apresentar uma ideia de maneira unívoca, pois o que ele enseja é mostrar as variadas possibilidades de interpretação da realidade. Carlos Sandroni (1988, p. 13) acerta quando diz que, na obra do escritor paulista, “imagem, ensaio, poesia e conceito formam [...] um todo que só se deixa desvendar quando tomado em conjunto”.

Há, basicamente, dois textos que sintetizam a visão de Mário de Andrade sobre o lirismo da poesia modernista, que são: *Prefácio Interessantíssimo* (1922) e *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista* (1925). Nesses ensaios, que foram escritos no mesmo ano, em 1922, concentram-se suas principais reflexões sobre a poética modernista. Textos intimamente enredados, o segundo é elaborado a partir de uma ampliação e aprofundamento do primeiro, já que apresenta um desenvolvimento mais denso e minucioso de ideias que, antes, haviam sido apontadas brevemente.

O *Prefácio Interessantíssimo*, parte integrante da obra *Pauliceia Desvairada*, é uma das primeiras tentativas de construção de uma poética modernista. Escrito por meio de fragmentos poéticos e reflexivos, Mário de Andrade, valendo-se também do humor e da ironia, expõe sua visão sobre os processos de criação da poesia moderna. Como forma de dar corpo às suas especulações, o autor cita exemplos desse lirismo extraídos de sua própria lavra. Duas questões parecem evidentes em seu texto, questões estas que seriam mais bem desenvolvidas n’*A Escrava que não é Isaura*: a ligação do poeta com a tradição literária e a busca por um lirismo mais livre do pensamento lógico, portanto mais próximo do “subconsciente”, nos termos do autor. Em relação à primeira questão, o próprio poeta afirmou estar arraigado a uma tradição: “Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar a orientação moderna que ainda não compreende bem” (ANDRADE, 2013, p. 59-60). No que se refere à segunda questão, o escritor defende uma maior liberdade da imaginação criadora do poeta, embora compreenda também que a escrita poética é uma elaboração que exige um trabalho inteligível.

Ao refletir sobre esse novo lirismo, Mário de Andrade insiste que é necessário combater a poesia que refreia a inventividade em virtude de uma concatenação lógica de imagens e da busca de uma linguagem previsível, ordenada a partir de ritmos poéticos predeterminados. Em sua concepção, o poeta deve criar versos que, antes de transmitirem uma mensagem coesa aos leitores, mostrem-se fluentes do ponto de vista da musicalidade e siga os impulsos imprevistos dos processos de criação artística. Em suas palavras: “Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada” (ANDRADE, 2013, p. 63). O escritor propõe, dessa maneira, a busca por um estado lírico que extrapole o inteligível – o mundo objetivo – e atinja a idealização livre. Essa idealização livre, um estado de criação artística que o autor qualifica de musical e subjetivo, permite “criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heróica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos” (ANDRADE, 2013, p. 65).

Um dos conceitos-chave do *Prefácio Interessantíssimo* é o paralelo traçado entre o que o autor denomina de “verso melódico” e “verso harmônico”. O primeiro é entendido como “arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível”. Em contraposição a este tipo de verso, Mário de Andrade sugere um segundo, aquele formado por palavras que, “sem ligação imediata entre si”, sobrepõem-se umas às outras, formando “não mais melodias, mas harmonias”. São versos constituídos de palavras que não seguem uma lógica gramatical, nem intelectual. Como desdobramento do verso harmônico, ele menciona o termo *polifonia poética*, que ocorre quando o poeta, ao invés de usar só palavras soltas, usa frases soltas, gerando a “mesma sensação de superposição, não de palavras (notas) mas de frases (melodias)” (ANDRADE, 2013, p. 67-68). Os exemplos dados foram extraídos de sua própria obra poética:

Assim, em *Paulicéia Desvairada* usam-se o verso melódico:
 "São Paulo é um palco de bailados russos";
 o verso harmônico:
 "A cainçalha ... A Bolsa ... As jogatinas ... ";
 e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):
 "A engrenagem trepida... A bruna neva..."

(ANDRADE, 2013, p. 68-69)

A utilização de termos musicais no texto de Mário de Andrade é uma das chaves de compreensão da lírica do Modernismo de 1922. Isso porque, com essas comparações, ele

propõe um lirismo que seja regido pelos lampejos criativos do poeta e não se subjugue a uma estruturação rítmica regulada pela contagem de sílabas e a uma construção semântica baseada em padrões puramente inteligíveis. Importante salientar que a ligação entre música e literatura que ele propõe é bastante singular, porque destoa da concepção de que a musicalidade é apenas um efeito, um suporte do discurso literário. Não deixa de ser sugestivo – e ao mesmo tempo paradoxal – que, em sua visão, a musicalidade da poesia está mais em nível do intelecto do que simplesmente na sonoridade do texto. “A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência” (ANDRADE, 2013, p. 69), lembra-nos este autor. Portanto, o que ele quer nos mostrar, em última análise, é que as inter-relações entre música e poesia são complexas, não devem ser pensadas tão somente em termos acústicos, pois estão para além dos efeitos fônicos produzidos pelo arranjo das palavras no poema. Antonio Manoel (1985, p. 33) elucida a questão: “Mário de Andrade deixa de lado [...] as chamadas ‘figuras de harmonia’ e certos constituintes à primeira vista comuns para a poesia e para a música. Suas transposições dão exclusividade para a relação entre as formas de conteúdo poético (a construção do sentido) e as formas de sintaxe musical”.

N’A escrava que não é Isaura, um verdadeiro “mapa da poesia moderna” (NUNES, 1979, p. 71), Mário de Andrade desenvolve um pensamento estético mais exaustivo sobre a lírica modernista. Elaborada em 1922, mas lançada somente em 1925, estamos diante de uma poética escrita com uma linguagem inventiva, que extravasa a esfera do ensaio acadêmico em sentido restrito e atinge a condição de texto literário. O poeta desenvolve ideias estéticas que apresentam um caráter de provisoriedade, já que elas se mostram como impressões, registradas de forma espontânea, que não visam criar um discurso rígido e intelectualizado. Em uma correspondência para o musicólogo Renato Almeida, antes do lançamento, o escritor comentou sobre este aspecto de sua obra: “Aquele livro precisa sair. Está impedindo minha produção ulterior. E as ideias minhas evoluem tão rápido que muitas daquelas coisas eu precisaria modificar para que representassem meu pensamento atual” (ANDRADE, 2010, p. 135).

O texto apresenta fragmentos reflexivos sobre o lirismo na perspectiva dos poetas modernistas, mas se empenha também em demonstrar variados exemplos colhidos da poesia internacional, sempre pautado por um exercício de assimilação crítica. Dentre as preocupações do escritor, fica evidente a ideia de se construir um texto poético alinhado aos tempos modernos, que possua “rapidez e síntese” e reflita “a eloquência vertiginosa da vida” (ANDRADE, 2010, p. 34). Para tanto, ele propõe um lirismo que se desvencilhe do “hermeticismo” – em seus próprios termos – e se apresente de forma mais simples, direta e

sugestiva. As críticas do autor recaem, por isso mesmo, à poesia romântica que, em sua visão, é uma arte possuidora de uma retórica ornamental e inapropriada para expressar o ritmo frenético da vida urbana de um país em processo de industrialização e de modernização tecnológica. A poesia defendida pelo autor de *Macunaíma*, desse modo, é uma arte mais livre (uma escrava, mas não Isaura, a escrava virginal e romantizada do romance de Bernardo Guimarães), com temáticas e assuntos variados. É importante notar, entretanto, que a liberdade de criação advogada pelo escritor tem seus limites, pois, em seu entendimento, o poeta moderno não pode abdicar totalmente das técnicas de versificação e do domínio da linguagem poética.

A escrava que não é Isaura é um ensaio dividido em duas partes. Na segunda parte é o momento em que o poeta apresenta os princípios técnicos e estéticos básicos da criação da poesia moderna: “Tecnicamente: Verso livre, rima livre, Vitória do dicionário. Esteticamente: Substituição da Ordem intelectual pela Ordem subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo” (ANDRADE, 2010, p. 38). No que se refere aos aspectos técnicos, Mário faz uma clara defesa do verso livre, afirmando que continuar no verso medido “é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais” (ANDRADE, 2010, p. 38). Ele defende também um lirismo puro, que liberte a palavra da ronda sintática. Em relação aos aspectos estéticos, o que o poeta advoga é que a escrita da poesia modernista substitua a ordem intelectual, atingindo um efeito polifônico através da “sobreposição de ideias e de imagens” (ANDRADE, 2010, p. 60).

O ponto nevrálgico do texto certamente é a ideia de simultaneidade poética, a polifonia poética. Para Mário de Andrade, a *simultaneidade* é “a coexistência de coisas e factos num momento dado”, enquanto a *polifonia*, elemento próprio da linguagem musical, é “a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final” (ANDRADE, 2010, p. 85). O escritor elabora seus argumentos a partir do seguinte exemplo: ele diz que quando vemos uma paisagem, não vemos suas imagens uma a uma, mas sim um todo de forma simultânea. Esse mesmo efeito pode ser visto na poesia, quando o poeta, observando esse fenômeno das sensações simultâneas (que ele denomina de sensação complexa), procura transpor suas variadas percepções para a ordem artística. Em outros termos, a polifonia poética é o registro das sensações complexas, através da qual o poeta objetiva engendrar em seu discurso uma impressão de totalidade da realidade por ele observada.

Nas reflexões conclusivas de seu ensaio, o poeta modernista assevera que a “simultaneidade será uma das maiores sinão a maior conquista da poesia modernizante” (ANDRADE, 2010, p. 91). Este fragmento final do texto deixa patente a insistência pelo emprego da polifonia poética, que, em sua percepção, é uma técnica de construção poético-musical essencial para que os poetas modernistas consigam expressar a ordem do subconsciente, tendo em vista que é somente através desse rompimento com a lógica intelectual que a poesia pode alçar à categoria de uma arte especulativa e esteticamente inovadora.

A leitura do *Prefácio interessantíssimo* e d’*A Escrava que não é Isaura* fornece-nos uma noção, ainda que provisória e inconclusa, da *poética modernista* sob a ótica de Mário de Andrade. Esta poética possui algumas linhas de força que, grosso modo, podem ser assim resumidas: I) Trata-se de uma poética marcada por uma tensão entre tradição e modernidade, já que, em vários momentos desse último texto, o autor não propõe uma destruição da poesia anterior, mas uma revisão crítica. O que os modernistas fazem, antes, é colocar a tradição no seio de uma sociedade moderna e urbanizada, criando assim um contraste e uma simultaneidade de diferentes temporalidades. II) É uma poética que defende o emprego de recursos semelhantes aos da linguagem musical, para que se atinja um efeito de suspensão do sentido do texto. Mário propõe uma reformulação da poesia brasileira a partir da noção de polifonia poética. Para ele, o uso dessa técnica é uma tentativa de verticalização do estrato sonoro do poema, com o intuito de livrar a poesia dos liames do pensamento inteligível e de criar um discurso literário mais nuançado e comprometido, antes de qualquer coisa, com a inventividade¹. III) Está pautada em uma simplicidade de procedimentos e na oralidade cotidiana, como forma de recusar o estilo grandioso e o vocábulo difícil. Conforme atestou Maria Augusta Fonseca (2013, p.16) os escritores modernistas, especialmente Mário de Andrade e Oswald de Andrade, “procuraram desentronizar os purismos que tornavam demasiadamente artificial a comunicação artística. Desejaram eliminar a pompa e o pedantismo bacharelesco”. IV) Trata-se de uma lírica que busca uma linguagem alinhada à modernidade urbano-industrial. A ideia é desenvolver um lirismo que reflita a dinâmica do tempo presente. Por isso mesmo, é notória a defesa de um texto com versos mais livres, simples e diretos, com o intuito de criar uma urgência na comunicação poética, emulando a

¹ Interessante notar o gesto metalinguístico que Mário de Andrade empreende nos dois ensaios mencionados, tendo em vista que sua própria escrita ensaística engendra efeitos musicais. Como destacou Paulo Sérgio Malheiros dos Santos (2003, p.107), a respeito do *Prefácio*: “trabalhando a dubiedade e a duplicidade interpretativas, Mário de Andrade, propositadamente, opõe-se a si mesmo. Essas interpretações duplas, opostas e em movimentos contrários, lembram, também, um procedimento musical, o *contraponto*”.

própria fugacidade da comunicação na vida urbana moderna do Brasil (leia-se São Paulo) da década de 1920 e 1930 – época que contava com inovações tecnológicas como o rádio, a televisão, o cinema falado, além da sofisticação de meios de transporte como o carro e o avião.

Grande parte da obra poética de Mário de Andrade está escrita sob a égide de suas reflexões em torno do lirismo moderno. O poema “Paisagem n. 4”, por exemplo, reflete sua busca por uma linguagem dinâmica e alinhada ao ritmo do mundo industrial e cosmopolita das novas configurações de São Paulo. Em termos estéticos, são perceptíveis vários procedimentos do repertório modernista: a utilização de versos livres; a sintaxe ágil, que traduz a heterogeneidade de paisagens visuais e sonoras da vida contemporânea; a linguagem composta de imagens concretas, recusando a palavra como símbolo (o poeta deve substituir a coisa vista pela imagem evocada, sem preocupação de símbolo – como sugere Mário de Andrade n’*A escrava que não é Isaura*); a rejeição do vocábulo rebuscado e a fragmentação da linguagem poética.

Mário de Andrade elabora uma verdadeira ode à capital paulista, por meio de uma linguagem que dramatiza a vida urbana e celebra o desenvolvimento industrial. O sujeito poético enumera uma série de acontecimentos do cotidiano da urbe, inserindo no discurso lírico certo tom épico. Ao mencionar o café, visto como um elemento inseparável da construção do *ethos* paulista, a voz do sujeito lírico sobreleva-se e os versos ganham uma maior carga dramática (Ponhamos os (Victória!) colares de presas inimigas!/ Erguilandemo-nos de café-cereja!). Como forma de desconstruir a ordem intelectual e refletir a eloquência vertiginosa da vida moderna, Mário encadeia as imagens poéticas de forma frenética, efeito gerado principalmente pela subtração dos conectivos de determinadas estrofes, a exemplo da primeira. Esse recurso acentua o ritmo acelerado e descontínuo da cidade industrializada, imersa em problemas como a baixa do café, as quebras, as ameaças.

Paisagem n. 4

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...
Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...
As quebras, as ameaças, as audácias superfinas!...
Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...
Muito ao longe o Brasil com seus braços cruzados...
Oh! as indiferenças maternas!...

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Lutar!
A vitória de todos os sozinhos!...
As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados...
Hostilizar!... Mas, as ventaneiras dos braços cruzados...

E a coroação com os próprios dedos!
Mutismos presidenciais, para trás!
Ponhamos os (Victória!) colares de presas inimigas!
Enguirlandemo-nos de café-cereja!
Taratá! e o peã de escárnio para o mundo!

Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!

(ANDRADE, 2013, p. 109-110)

O poema todo é construído a partir de uma confluência de temporalidades: o antigo mescla-se ao novo de maneira contrastante. Notemos que, na estrofe inicial, o eu lírico descreve a cena poética dos caminhões rodando nas ruas em meio às carroças – uma imagem reveladora da convivência tensa entre o novo e o antigo na São Paulo dos anos 1920 e 1930. Mário de Andrade sinaliza aqui para os processos contraditórios inerentes à modernização do Brasil, em especial o descompasso entre o repentino processo de industrialização e a existência de uma sociedade “periférica”, dependente de atividades econômicas basicamente agrícolas.

Em relação ao estrato fônico, os versos recorrentes “Os caminhões rodando, as carroças rodando,/ rápidas as ruas se desenrolando” indicam, através dos sons das consoantes vibrantes e do uso reiterado do gerúndio, a paisagem sonora barulhenta e o dinamismo do espaço citadino. O verso final (Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!) é sugestivo, pois, além de estar isolado da estrutura do poema – ocupando uma única estrofe –, é acentuado com várias exclamações, o que potencializa a intensidade da ligação do eu lírico com a cidade narrada. Daí a transformação do adjetivo “paulista” em um advérbio que indica um modo de ser – “paulistamente” –, revelando-nos que “sentir a cidade é estar em consonância afetiva com seu modo de ser e o ato de avaliá-la decorre da contemplação de um sujeito participante” (FONSECA, 2012, p. 88).

Em “Rondó do tempo presente”, o poeta prossegue com a sua mesma visão estética e social acerca de São Paulo. Ele arrola um conjunto de imagens que configuram a experiência urbana da modernidade, como as fábricas, os empregados públicos, os music halls, as ruas da

cidade, as mulheres-da-vida, o jazz, os automóveis, a confusão na multidão. Essas imagens são construídas por meio de versos livres e de um ritmo poético repleto de sugestões, devido à sua irregularidade e às suas mudanças abruptas. A espacialidade da página é explorada de modo expressivo, efeito visual que contribui para engendrar a rítmica dançante do poema. Mário de Andrade, com sua estética fragmentada, permite ao leitor sentir a dinamicidade e a pulsação frenética da vida citadina. Observemos ainda que as imagens são apresentadas de forma quase independente uma da outra, dando-nos uma noção de que as ações descritas ocorrem simultaneamente.

Rondó do tempo presente

Noite de music-hall...
 Não, faz sol. É meio-dia.
 Hora das fábricas estufadas digerindo.
 A rua elástica estica-se tal qual clown desengonçado
 Farfalhando neblinas irônicas paulistas.
 O Sol nem se reconhece mais de empoadado
 Ver padeiro que a gente encontra manhãzinha
 Quando das farras vai na padaria comer pão.
 Noite de music-hall...

Cantoras bem pernudas.
 O olhar piscapisca dos homens aplaudindo.
 Como se canta bem nas ruas de S. Paulo!
 O passadista se enganou.
 Não era desafinação
 Era pluritonalidade moderníssima.

Em seguida o imitador,
 Tenores bolchevistas,
 Tarantelas do Fascio...
 Ibsen! Ibsen!
 Peer Gynt vai pro escritório
 Com o rubim falso na unha legítima.
 Empregados públicos virginiais
 Deslumbrados com o jazz dos automóveis.
 Os cadetes mexicanos marcham que nem cavalos ensinados,
 Está repleto o music-hall!
 Mulheres-da-vida perfiladas nas frisas.

- Olhar à direita!
 - Olhar à esquerda!
 Taratá!

Olhar especula pra todos os lados!
 Mas as continências livres do meu chapéu
 Não se espedirão mais com galões desconhecidos!
 Prefiro mil vezes saudar os curumins!
 Os meninos-prodígios caminham século-vinte
 Sem esbarrão na confusão da multidão.
 Bravíssimo!

Taratá!
 Século Broadway de gigolôs, boxistas e pansexualidade!
 Que palcos imprevistos!
 Programas originais!
 Permitido fumar.
 Esteja a gosto.
 Faz Sol.
 É meio-dia...

Noite de music-hall...

(ANDRADE, 2013, p. 200-201)

Estamos diante de um texto em que preponderam contrastes: “noite”/ “sol”, “direita”/ “esquerda”, “tenores bolchevistas”/ “tarantelas do Fascio”, “canta bem”/ “desafinação”, “rubim falso”/ “unha legítima”. Essas imagens díspares tecem um discurso poético muito sugestivo, no qual se nota um desejo de percepção plural da experiência urbana. O eu lírico não tenciona elaborar uma mensagem coesa e unívoca, ele é um sujeito que olha e “especula pra todos os lados!”, como um *flâneur* perdido em meio à pluralidade de signos culturais das ruas de São Paulo. Digno de nota também são as obras, os personagens e os elementos estrangeiros que são mencionados no poema, como forma de afirmar o espírito cosmopolita da Pauliceia desvairada: Broadway, cadetes mexicanos, Ibsen, Peer Gynt, tenores bolcheviques, tarantelas do Fascio. Mário de Andrade, em síntese, recompõe elementos de sua poética modernista, criando uma “pluritonalidade moderníssima”.

Em determinados momentos de sua obra, o poeta paulista empreendeu uma mistura entre linguagem prosaica e linguagem poética, um traço do lirismo modernista que ganhou contornos mais acentuados na obra de Oswald de Andrade. “A menina e a cantiga”², presente em *Losango Cáqui* (1926), é um poema que articula a crítica social com a espontaneidade do discurso coloquial, sem abdicar de uma verve levemente cômica. O texto é estruturado de forma narrativa e apresenta uma cena breve do cotidiano, com visíveis marcas de oralidade:

A menina e a cantiga

... trarilarára... traríla...

A menina esganiçada magriça com a saia voejando
 por cima dos joelhos em nó vinha meia dançando cantando no crepúsculo
 escuro. Batia compasso com a varinha na poeira da calçada.

² Heitor Villa-Lobos, compositor que participou ativamente da “Semana de Arte Moderna de 1922”, musicou esse poema e o intitulou de “A Menina e a Canção”. A peça musical é um dos três movimentos que integra a *Suíte para Canto e Violino*, obra composta em Paris no ano de 1923.

... trarilarára... traríla...

De repente voltou-se prá negra velha que vinha trôpega atrás, enorme trouxa de roupas na cabeça:

— Qué mi dá, vó?

— Não.

... trarilarára... traríla...

(ANDRADE, 2013, p. 163)

A verve irônica e o humor do texto podem ser observados, inclusive, no seu estrato fônico. O poeta cria um interessante jogo de palavras, de fonemas semelhantes e de rimas internas que reforçam a tessitura humorística do poema (esganiça/ magriça; prá negra velha que vinha trôpega atrás). O som da vogal /i/ cria uma textura sonora repetitiva e aguda, emulando o jeito ágil e saltitante da moça, enquanto o reaproveitamento da consoante vibrante /r/ gera o próprio efeito do caminhar titubeante da negra velha. De forma geral, a poesia de Mário de Andrade está repleta desses isomorfismos literários – isto é, quando o sentido delineado no texto remete diretamente à sua estruturação poética. Esses isomorfismos serão utilizados com frequência pelos compositores da bossa nova, principalmente passagens isomórficas que envolvem a inter-relação entre letra poética e melodia, como pretendo mostrar em capítulos posteriores.

Em suas camadas mais discursivas, esse poema traz à baila questões culturais e raciais, pois a pequena estória aborda a trajetória árdua de uma mulher negra e sua jovem neta, o que remonta o cenário de opressão vivido pelos povos negros no Brasil. A moça é apresentada como uma personagem acelerada, afoita e cheia de musicalidade, enquanto a velha é descrita através de seu andar desengonçado e lento. Ela anda sempre atrás da moça e carrega na cabeça “uma enorme trouxa de roupas” – destaque para a sequência de ditongos decrescentes, que torna o ritmo poético mais largo e arrastado. Esse conjunto de imagens, em última análise, revela o embate entre a vivacidade da juventude e o abatimento de uma velhice marcada pelo trabalho duro. O uso da linguagem coloquial aqui sinaliza para uma valorização da tradição oral e uma discordância do academicismo da literatura brasileira, que, na visão do movimento de 1922, precisava se desprender dos artificialismos retóricos que afetavam a comunicação artística.

A busca por um lirismo simples e por uma expressão natural, de forma que estes elementos estejam alinhados às inflexões do discurso oral, à “língua brasileira”, pode ser identificada em muitos poemas de Mário de Andrade. É claro que vibra ainda certo tom

eloquente e dramático em seus primeiros registros poéticos, sobretudo em *Pauliceia desvairada*, mas o poeta procurou esquivar-se dos exageros retóricos no decorrer de sua trajetória literária³. Isto porque suas reflexões – e igualmente sua arte poética –, voltaram-se, cada vez mais, para o projeto de construção de uma identidade nacional, o que implicou na elaboração de um discurso mais prosaico, ao nível da fala. Consoante com o pensamento de Eduardo Jardim (1999, p. 29), a partir de 1924 o ingresso na ordem moderna foi idealizado de uma maneira nova, já que ele “passou a depender da mediação que consistia na afirmação dos traços culturais locais, isto é, na definição do elemento nacional”. Lembremos que o próprio Mário de Andrade mencionara, em correspondência para Joaquim Inojosa, que *A escrava que não é Isaura* já não lhe agradava tanto, porque refletia demasiadamente ideais europeus: “Ora isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contato com a realidade contemporânea da esfalfada civilização do Velho Mundo, não pode ter o mesmo ideal porque nossas necessidades são inteiramente outras” (ANDRADE, 2010, p. 137).

Clã do Jabuti (1927), parte desse projeto de pesquisa do elemento nacional, é uma das obras poéticas em que o autor mais explorou o imaginário e as paisagens sonoras da cultura popular, em um claro intento de integrar a fala brasileira à poesia culta. Aqui, as lendas, as cantigas de roda, os ritmos folclóricos, os trocadilhos populares são incorporados na própria tessitura da poesia, configurando “verdadeiras polifonias culturais” (MANOEL, 1985, p. 46). A propósito, é notória a forte ligação do poeta modernista com as tradições populares, como confirmam seus ensaios e pesquisas musicais. Mário de Andrade acreditava que elas continham a autêntica fisionomia da cultura brasileira, por este motivo, em suas reflexões registradas no *Ensaio sobre a música brasileira*, há uma insistente defesa da arte comprometida em expressar uma brasilidade modernista⁴, como se nota no seguinte fragmento: “O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação quer como

³ No *Prefácio Interessantíssimo*, o poeta comenta sobre este aspecto de sua primeira poesia: “Aliás versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se Quem não souber cantar não leia PAISAGEM Nº 1. Quem não souber urrar não leia ODE AO BURGUEÊS. Quem não souber rezar, não leia RELIGIÃO” (ANDRADE, 2013, p. 75).

⁴Emprego este conceito partindo das reflexões de Eduardo Jardim, presentes em seu livro *A Brasilidade modernista – sua dimensão filosófica*. Para este autor, a “brasilidade modernista” refere-se a um projeto complexo e matizado de construção da nacionalidade, que extravasou os limites e os propósitos da Semana de Arte Moderna de 1922. Inicia-se nas últimas décadas do século XIX e encontra na figura de Graça Aranha um dos primeiros formuladores da tese, com sua obra *Estética da Vida*. As reflexões sobre a identidade brasileira propostas por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, desse modo, já eram presentes na história intelectual do país. O longo projeto de modernização da cultura brasileira – em outros termos, “a brasilidade modernista” –, na perspectiva dos pensadores do movimento de 1922, não “depende da adoção de temas ou mesmo de formas expressivas nacionais, mas unicamente do poder de assegurar o contato com a experiência originária da fundação da nacionalidade” (JARDIM, 2016, p. 128).

inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu” (ANDRADE, 2006, p. 23).

De forma geral, os procedimentos estilísticos dos poemas de *Clã do Jabuti* apontam para essa valorização da tradição oral: a estrutura repetitiva dos versos, muitas vezes remetendo aos paralelismos próprios das letras de canção popular; a expressão coloquial, engendrando uma mensagem poética direta, sem fragmentação sintática e vocábulos raros; a reescrita de mitos populares e indígenas; a utilização recorrente de termos que se referem ao universo da música. Em síntese, o que singulariza essa obra poética é o fato de a tradição oral não ser abordada apenas enquanto um tema de estudo, pois ela se torna um paradigma mesmo para a construção da textura lírica dos poemas⁵. O conjunto de fragmentos a seguir exemplifica com clareza essa dimensão da poesia marioandradiana:

Toada do Pai-do-Mato

A moça Camalalô
Foi no mato colher fruta.
A manhã fresca de orvalho
Era quase noturna.

- Ah...
Era quase noturna...

Num galho de tarumã
Estava um homem cantando.
A moça sai do caminho
Pra escutar o canto.

- Ah...
Ela escuta o canto...

(ANDRADE, 2013, p. 264)

Carnaval carioca

Entoa à toa a toada safada
E no escuro da boca banguela
O halo dos beijos de carmim.
Vibrações em redor.
Pinhos gargalhadas assobios
Mulatos remelexos e boduns.
Palmas. Pandeiros – Aí, baiana!
Baiana do coração!

Serpentinas que saltam dos autos em monóculos curiosos,
Este cachorro espavorido

⁵Mário de Andrade, em um gesto de defesa da cultura brasileira, anotou no *Prefácio Interessantíssimo*: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras!” (ANDRADE, 2013, p. 67).

Guarda-civil indiferente.
 Fiscalizemos as piruetas...
 Então só eu que vi?
 Risos. Tudo aplaude. Tudo canta:
 – Aí, baiana faceira,
 Baiana do coração!

(ANDRADE, 2013, p. 212)

Rondó pra você

De você, Rosa, eu não queria
 Receber somente esse abraço
 Tão devagar que você me dá,
 Nem gozar somente esse beijo
 Tão molhado que você me dá...
 Eu não queria só porque
 Por tudo quanto você me fala,
 Já reparei que no seu peito
 Soluça o coração bem feito
 De você.

(ANDRADE, 2013, p. 229)

Lenda do céu

Andorinha, andorinha,
 Andorinha avoou,
 Andorinha caiu,
 Curumim a pegou.

— Piá, não me maltrata, não!
 Eu levo você pro mato
 Enxergar bichos tamanhos
 E correr com os guanumbis...

O menino brincava,
 Andorinha sofria
 E dum lado pra outro
 Atordoada gemia:

— Piá, não me maltrata, não!
 Eu levo você pro mar
 Ver as ondas ver as praias
 Ver os peixinhos do mar...

(ANDRADE, 2013, p. 270)

As breves observações analíticas aqui traçadas poderiam estender-se, com efeito, a um conjunto variado de poemas de Mário de Andrade. Essas novas configurações estéticas da poesia moderna por ele defendidas ficam mais claras com a leitura de sua obra poética que, embora heterogênea e cheia de modulações, revelam suas preocupações de renovar a lírica

brasileira – lírica esta que, na concepção dos modernistas, mostrava-se acentuadamente pomposa e avessa ao falar brasileiro. O meu esforço aqui foi tentar extrair da obra poética e do pensamento marioandradiano algumas constantes que possam iluminar os caminhos teóricos desta pesquisa. A *poética modernista* – refiro-me ao conjunto de procedimentos estéticos e retóricos articulados na elaboração de um lirismo com vistas a inserir a cultura brasileira no ritmo da modernidade – será mais bem delineada mediante um estudo pormenorizado das especulações estético-filosóficas e da poesia de Oswald de Andrade.

1.2 A POÉTICA MODERNISTA SOB A ÓTICA DE OSWALD DE ANDRADE

Há coerência na loucura antropofágica – e sentido no não-senso de Oswald de Andrade (NUNES, 1979, p. 37)

Oswald de Andrade, ao lado de Mário de Andrade, foi uma das linhas de força na construção do lirismo da poesia modernista. Certamente de forma mais intensa do que o autor de *Macunaíma*, sua postura crítica e suas ideias polêmicas impactaram os movimentos artísticos das décadas de 1950 e 1960, como a poesia concreta e o Tropicalismo. Dentre suas preocupações, destaca-se a elaboração de uma lírica que contesta, por meio de uma atitude combativa e irônica, os influxos da estética romântico-parnasiana na poesia brasileira. Em decorrência disso, o autor ambiciona imergir a literatura brasileira na poética da modernidade, para que ela se ajuste ao ritmo das transformações do mundo no início do século XX. Não que o seu projeto fosse destruir, de forma implacável, a tradição literária estabelecida na memória cultural brasileira. Mas é certo que, dentre os pensadores do Modernismo de 1922, o autor do *Serafim Ponte Grande* foi o que propôs um lirismo mais crítico e radical. Como mencionou Benedito Nunes, ele possuía uma “impaciência teórica” e uma “particular avidez”, por isso mesmo foi, dentre os modernistas, “aquele que mais intimamente comungou do espírito inquieto das vanguardas européias” (NUNES, 1979, p. 11).

A visão estética e cultural de Oswald de Andrade foi construída mediante um processo dialético, um caminho cheio de idas e vindas teóricas, marcado por contradições flagrantes e por ideias que contestaram, inclusive, os seus próprios postulados. De qualquer modo, será em seus dois manifestos, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*, que encontraremos, de maneira mais perceptível, os elementos da *poética modernista*. Nesses textos, o poeta erige parte de seu projeto de reformulação da lírica vigente e elabora sua visão, sempre muito particular, sobre o *ethos* brasileiro. De forma geral, ele impugna o academicismo e os artificialismos da literatura nacional, preconizando um lirismo mais

simples, direto e pautado por uma visão dialética das relações entre o Brasil e a tradição europeia. Contrário à importação cultural acrítica, Oswald propunha um lirismo cambiante, fruto de uma convivência tensa entre a cultura nacional e a estrangeira.

A estadia do poeta em Paris, nos primeiros anos da década de 1920, o colocou em contato direto com o espírito de modernidade da Europa, o que fez com que sua experiência artística fosse distinta da vivenciada por Mário de Andrade, intelectual profundamente ligado às raízes da cultura nacional. Desse modo, Oswald de Andrade trouxe para o Modernismo, nas palavras de Benedito Nunes (1979, p. 12), uma *experiência por participação*, no “clima de atrito e desafio, na atmosfera de rebeldia e de renovação criados conjuntamente pelos manifestos futuristas, pelos ecos da teorização cubista e pelas expressões circunstanciais do humor *dada*”.

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, o autor já inicia com uma provocação à poesia de inflexão metafísica e grandiosa, dizendo que “a poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE, 2011, p. 59). A busca de uma lírica voltada para as coisas materiais, em sintonia com as transformações sociais da vida moderna urbanizada, parece ter sido um ponto nodal das reflexões estéticas de Mário e Oswald. É por este motivo que os dois modernistas exigiam dessa nova estética literária a dinâmica e o ritmo da vida hodierna, como se verifica no texto oswaldiano: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 2011, p. 60).

Como forma de contestar o lirismo romântico-parnasiano e provocar a sensibilidade do leitor, Oswald propõe uma nova perspectiva poética, que assim resume: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 2011, 63). A síntese, a invenção e a surpresa tornar-se-iam constantes da arte poética modernista, como podemos notar em vários poemas de Mário de Andrade, do próprio Oswald de Andrade e, mais posteriormente, nos versos de autores como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e nas primeiras criações poéticas de Murilo Mendes.

O novo lirismo proposto pelos modernistas não pode ser uma mera ressonância da arte erudita europeia, deve nos ensinar a “ver com os olhos livres” (ANDRADE, 2011, p. 65). Por isso mesmo, Oswald põe em xeque a criação poética que procura emular a realidade factual de forma mecânica, sem uma atitude crítica e transformadora. Um das estratégias mais utilizadas pelo poeta é o humor, cujo emprego denota uma forma de contestação do discurso

dominante – o “Brasil doutor” que, na ótica dos modernistas, era um ambiente excessivamente bacharelesco e insensível às performances da cultura popular. Como observou Benedito Nunes (2011, p. 16), a Poesia Pau-Brasil é uma arte que “decompõe, humoristicamente, o arcabouço da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalçado, a originalidade nativa, e para fazer desta o ingrediente de uma arte nacional exportável”.

Afinado com o pensamento de Mário de Andrade, que propunha uma estética para além da representação naturalista, Oswald de Andrade propõe uma poética que se desvincule das fórmulas prontas e atinja a espontaneidade criativa, a “alegria dos que não sabem e descobrem” (ANDRADE, 2011, p. 60). Se o primeiro mencionou que a poesia é Eva despida e retirada de sua naturalidade, sendo a natureza “apenas o ponto de partida, o motivo para uma criação inteiramente livre dela” (ANDRADE, 2010, p. 52), o segundo também propõe algo semelhante, quando lança a proposta de “Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua” (ANDRADE, 2011, p. 63-64). Não se limitando aos manifestos, essas questões sempre retornariam no pensamento oswaldiano, como se nota no prefácio escrito para o seu próprio romance *Serafim Ponte Grande* (1933): “Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição” (ANDRADE, 1991, p. 34).

O que se percebe é que a ideia oswaldiana de transpor a vida e buscar por uma poética mais irônica e ingênua são tópicos fundamentais para compreendermos a invenção da modernidade lírica brasileira. Se pensarmos no contexto da canção popular do Brasil, veremos que se trata de uma das estratégias mais utilizadas pelos compositores para inserir a canção no movimento da vida cotidiana e produzir ilusões enunciativas (TATIT, 2016), isto é, cantar de modo que as palavras se assemelhem a uma conversa descontraída. A ironia e o humor perpassam, por exemplo, grande parte dos sambas de Sinhô, Donga, Ismael Silva, Noel Rosa. Ademais, está presente também nas letras poéticas dos primeiros anos da bossa nova, mais precisamente entre 1959 e 1962 – como adensarei em páginas posteriores. Não seria exagero dizer, portanto, que a linguagem da música popular, embora não seja uma consequência do pensamento oswaldiano, afina-se com as ideias desse autor. O seguinte fragmento do manifesto sinaliza para essa aproximação: “a língua sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição de todos os erros. Como falamos e somos” (ANDRADE, 2011, p. 61).

Outro ponto que o escritor defende, com a mesma veemência de Mário de Andrade, é a procura de um lirismo do tempo presente, da notícia de jornal, da vida rotineira. Como se lê no texto oswaldiano: “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente” (ANDRADE, 2011, p. 64). Esse desejo de assimilar as nuances dos tempos modernos deve estar aliado a uma visão própria da realidade brasileira, pois a Poesia Pau Brasil é uma síntese agônica, em perpétua revisão, de elementos da cultura nacional e da arte estrangeira. É preciso, desse modo, que a poesia modernista contenha “o contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 2011, p. 66).

O *Manifesto Antropófago* é uma espécie de prosa poética com um conteúdo político mais claro do que o manifesto anterior. Nesse texto, Oswald de Andrade palmilha por um terreno mais ideológico, o que suplanta, de certa forma, o ímpeto de renovação estética patente no primeiro manifesto. O poeta desenvolve um pensamento em defesa da arte nacional, mas se trata de um nacionalismo revisitado, que resulte de uma construção artística ambivalente, não unívoca. O seguinte fragmento resume bem a postura do poeta: “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar” (ANDRADE, 2011, p. 68).

Essa defesa por uma brasilidade modernista exige um tipo de lirismo que seja radical, insubmisso às construções lógico-narrativas da cultura europeia, para que se supere a importação de consciência enlatada. Por isso mesmo, Oswald propõe uma poética antropofágica – expressão que remete a práticas canibais de determinadas tribos no contexto do Brasil, como os Tupinambás –, que seja uma reelaboração da tradição. A ideia, em síntese, é subverter a memória dominante do discurso do colonizador em favor da atualização da cultura nacional. Está anotado no manifesto: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 2011, p. 73). Esses postulados oswaldianos – eivados de poesia e, portanto, inadequados para serem examinados enquanto uma teoria científica coerente e bem estruturada – podem ser compreendidos como uma crítica ao próprio movimento modernista, no sentido de que este movimento deveria ser dinâmico e contestar os seus próprios métodos. Como destacou Anderson Pires da Silva (2009, p. 53), o escritor tinha convicção de que o movimento modernista “havia reagido contra os gramaticalismos, mas ainda não tinha sido capaz de gerar ‘um pensamento novo’[...]. Logo, o movimento antropofágico seria uma reação ao próprio Modernismo, movido a blague, a polêmica, a controvérsia”.

Importante notar que a defesa do poeta por uma brasilidade modernista dá-se através de um gesto de ruptura, mas de uma proposta de ruptura que, além de não eliminar a força comunicativa da cultura brasileira, possa irrigá-la de um espírito de constante alegria. Daí a famosa sentença: “A alegria é a prova dos nove” (ANDRADE, 2011, p. 73). Ele compreendia que para reelaborar a tradição nacional era necessário ir às raízes do problema, isto é, transgredir o ideário do academicismo e combater o culto acrítico à arte erudita europeia. Suas palavras de recusa às novas formas de colonização cultural são sintomáticas: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 2011, p. 70). Aqui a ironia com a visão romantizada que se criou em torno dos índios é explícita. O poeta elabora uma crítica muito clara ao imaginário indianista da literatura brasileira do século XIX, com a figura do escritor José de Alencar em primeiro plano. A contestação dos bons sentimentos portugueses, ademais, é um repúdio à visão do colonizador, ao academicismo artístico e um alerta para a necessidade de se construir uma arte capaz de expressar o *modus vivendi* da sociedade brasileira, imersa em uma complexa experiência de mestiçagem. Estou de acordo com Benedito Nunes quando ele defende o caráter de especificidade da antropofagia oswaldiana, definindo-a como “um ensaio de crítica virulenta que atinge, ao mesmo tempo, visando a desmistificação da história escrita, à sociedade patriarcal e à cultura intelectual a que esta deu nascimento” (NUNES, 1979, p. 36).

Para Oswald de Andrade, uma das formas de transgredir a relação de dominação dos padrões europeus na arte brasileira e erigir o “Matriarcado de Pindorama” é o resgate do universo “pré-lógico”, “bárbaro” e “anti-racionalista” – universo este que o poeta encontrou como modelo a cosmologia dos nativos. Essa proposta oswaldiana – a recusa a um imaginário lógico-discursivo e a uma imaginação poética dominada pela cartilha clássico-romântica – parece encontrar eco na ideia de lirismo do subconsciente defendida por Mário de Andrade n’*A escrava que não é Isaura*. Isso porque são propostas de construção de um discurso poético arregimentado por um imaginário nacional, com o desígnio de criar novas associações sonoro-visuais.

Em uma síntese bastante precisa, Lúcia Helena (1985, p. 177) atesta que a riqueza da proposta antropofágica “reside exatamente nesse tecido alegórico de fragmentos, de resíduos culturais que se interpenetram e evocam a heterogeneidade ‘macunaímica’ do nacional, que o projeto civilizatório colonizador tentou fazer passar por homogênea e simbólica”. As ideias poéticas de Oswald relutam justamente contra a criação de pretensos símbolos universais e contra o discurso homogeneizante sobre a construção da brasilidade, como forma de fazer

emergir “um passado que foi violentamente reprimido e soterrado pela intervenção do colonizador”. Além disso, sua escrita não linear, composta a partir do uso de fragmentos poéticos inconclusos e de *flashes* de memória, é uma tentativa de resgatar “as marcas de uma cultura que não pôde desenvolver-se plenamente” (HELENA, 1985, p. 140).

A poesia de Oswald de Andrade é parte integrante do seu pensamento estético e cultural. Não que seus poemas sejam simples ilustrações de suas especulações artísticas, mas são criações fundamentais para entendermos de forma mais orgânica o lirismo proposto pelo Modernismo de 1922. *Pau-Brasil*, seu livro de estreia, lançado em 1925, pode ser tomado como uma radiografia desse novo lirismo. O estilo é marcado por vários aspectos que remetem às ideias de seus manifestos: a brevidade e a síntese, a interferência da oralidade no discurso poético, a confluência entre linguagem prosaica e linguagem poética, o discurso carregado de comicidade e o uso de paródias e de pastiche como forma de zombar da história oficial. Por sinal, seu espírito crítico e mordaz é focalizado para essa história oficial do Brasil que fora impregnada na memória coletiva através das narrativas dos colonizadores, como a famosa carta de Pero Vaz de Caminha.

Como bem notou Maria Augusta Fonseca (2008, p. 107), ao olhar com subversão para os textos que narraram o Brasil, Oswald “pratica um inusitado exercício linguístico-poético, sempre em consonância com o espírito de arremedo e de brincadeira, que também é a tônica de sua visada crítica”. Os poemas que integram as partes “História do Brasil” e “Poemas da Colonização”, em especial, sinalizam para esse gesto de desconstrução da memória dominante por meio do humor e da ironia, como o que se segue:

senhor feudal

Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia

(ANDRADE, 2017, p. 46)

Em muitos momentos de sua obra poética, é visível a tentativa de captar, de modo fenomênico, fragmentos de uma experiência vivida no contexto da cidade. Em geral, seus poemas são marcados pela concreção da linguagem, possuem um estilo telegráfico, substantivado, contrário ao excesso de metáforas e ao desenvolvimento de uma sintaxe lógico-discursiva. Daí que sua lírica renega tanto a linguagem eloquente, quanto o tom confessional. Em “Cidade”, o poeta assimila a plástica de um momento, tecendo um discurso poético que não visa construir conceitos ou expressar a subjetividade do eu lírico. Composto

de imagens concretas, o texto apresenta uma escrita repleta de cortes e planos visuais paralelos, dando-nos a sensação de simultaneidade.

Cidade

Foguetes pipocam o céu quando em quando
 Há uma moça magra que entrou no cinema
 Vestida pela última fita
 Conversas no jardim onde crescem bancos
 Sapos
 Olha
 A iluminação é de hulha branca
 Mamães estão chamando
 A orquestra rabecoa na mata

(ANDRADE, 2017, p. 59).

Os versos desvelam uma série de acontecimentos da rotina de uma cidade pequena, conforme podemos depreender a partir de determinadas passagens, tais como “A iluminação é de hulha branca”. O poeta insere também, dialeticamente, imagens que remetem ao campo, como “mata” e “sapo”. A referência ao cinema – no verso “Há uma moça magra que entrou no cinema” – não parece algo casual, visto que a própria estruturação do poema obedece a um fluxo cinematográfico, com a inserção de cortes e de imagens articuladas como se fossem diferentes planos visuais.

Em “Bucólica”, Oswald de Andrade, na mesma linha de invenção, enumera imagens que não formam uma narrativa coesa, isso porque elas visam antes captar fragmentos de uma experiência e registrá-las poeticamente do que criar planos de sentido bem articulados.

Bucólica

Agora vamos correr o pomar antigo
 Bicos aéreos de patos selvagens
 Tetas verdes entre folhas
 E uma passarinhada nos vaia
 Num tamarindo
 Que decola para o anil
 Árvores sentadas
 Quitandas vivas de laranjas maduras
 Vespas

(ANDRADE, 2017, p. 50)

As figuras poéticas apresentadas, apesar do título, não são nada pastoris: patos selvagens, vespas, tetas verdes entre as folhas, árvores sentadas. A ironia presente no título, portanto, é visível, visto que se trata exatamente de uma crítica ao lirismo bucólico, que apreende a natureza como um lugar onde se encontra harmonia e equilíbrio. Basta

observarmos que determinadas cenas construídas no texto estão marcadas por certa atmosfera onírica, como “as tetas verdes entre as folhas” e as “árvores sentadas” – imagens que, certamente, provocam um estranhamento no leitor. A repulsa a este universo pastoril soa, afinal, como uma crítica ao lirismo da poesia árcade e romântica.

A proposta de se pensar a arte poética como “resumo, essência, substrato”, defendida por Mário de Andrade (2010, p. 65), ganha corpo em vários textos de Oswald de Andrade. Às vezes, a síntese chega a ser extrema, provocando a sensação, tão almejada pelos modernistas, de invenção e surpresa, como no famoso poema “Amor/humor”. Outro exemplo desse lirismo, que se sustenta com o mínimo de recursos estilísticos possível, é o poema “O capoeira”.

O capoeira

- Qué apanhá sordado?
 - O quê?
 - Qué apanhá?
 Pernas e cabeças na calçada.

(ANDRADE, 2017, p. 45)

Nesse texto, o escritor cria uma micro-narrativa através de recortes de imagens e de um ritmo sugestivo, emulando a própria dinâmica da briga entre o capoeira e o “sordado”. Aqui impera a supressão da sintaxe tradicional, processo retórico que Mário de Andrade defendeu com insistência em sua poética modernista, em virtude de uma composição de cenas que se assemelham a uma montagem fílmica. Como percebeu Haroldo de Campos (2017, p. 251), na poesia oswaldiana “a sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas”.

No livro de poemas *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, o poeta dá prosseguimento ao seu lirismo de feição crítica e humorística. Muitos poemas procuram subverter o discurso da tradição literária, colocando-a em tensão e a relendo a partir do filtro da brasilidade modernista. Em “Balada do Esplanada”, texto musicado pelo cantor e compositor Cazuza, Oswald contesta a poesia enquanto uma linguagem metafísica, que trata das coisas inatingíveis, e propõe um lirismo pautado em uma imagética do mundo urbano e moderno. É sintomático quando o sujeito lírico diz que há poesia no elevador, levando em conta que este meio de transporte reflete uma realidade ordinária, além de ser algo típico da vida modernizada e industrializada das urbes. O que o poeta propõe é, para usar as palavras de Haroldo de Campos (2017, p. 252), “um programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a poética tradicional”. A imagem do menestrel, parte integrante do imaginário da poesia trovadoresca, é

despida de sua aura de bardo inspirado e associada ao hotel de uma cidade. O amor é tratado sem nenhuma atmosfera de nostalgia, o eu lírico parece buscar seu objeto de desejo apenas porque o seu coração “já se cansou de viver só”.

Nesse mesmo exercício de desconstrução do poético, Oswald de Andrade despreza o sublime: a inspiração do poeta vem da rua, quando ele abre a janela, que é comparada ao ato de folhear um jornal (Pra me inspirar/ Abro a janela/ Como um jornal).⁶ O ato de abrir a janela como forma de inspiração é significativo, pois revela que o sujeito poético encanta-se pelas coisas que saltam aos olhos. Ele se interessa, enfim, pela dinâmica da vida presente, a realidade em sua dimensão cotidiana.

Balada do Esplanada

Ontem à noite
Eu procurei
Ver se aprendia
Como é que se fazia
Uma balada
Antes de ir
Pro meu hotel.

É que este
Coração
Já se cansou
De viver só
E quer então
Morar contigo
No Esplanada.

Eu queria
Poder
Encher
Este papel
De versos lindos
É tão distinto
Ser menestrel

No futuro
As gerações
Que passariam
Diriam
É o hotel
É o hotel
Do menestrel

⁶ Se bem observarmos, há nesses versos uma clara ressonância dos seus manifestos. Lembremos do enunciado presente no *Manifesto Pau Brasil*: “No jornal anda todo o presente” (ANDRADE, 2011, p. 64).

Pra me inspirar
 Abro a janela
 Como um jornal
 Vou fazer
 A balada
 Do Esplanada
 E ficar sendo
 O menestrel
 De meu hotel

Mas não há, poesia
 Num hotel
 Mesmo sendo
 'Splanada
 Ou Grand-Hotel

Há poesia
 Na dor
 Na flor
 No beija-flor
 No elevador

(ANDRADE, 2017, p. 131-132)

O poema é intitulado de balada, que é uma composição poética destinada ao canto, bastante comum na Idade Média. Oswald de Andrade, no entanto, não elabora uma balada de acordo com a tradição medieval, já que seu texto não segue nenhuma forma fixa. Como é natural de sua dicção poética, o poeta subverte a lírica trovadoresca, dando-lhe tonalidades prosaicas e deslocando-a para o cenário urbano. O sujeito poético encontra-se melancólico, fechado na solidão de um hotel de uma grande cidade (É que este/ Coração/ Já se cansou/ De viver só). Estamos diante, pois, da conhecida proposta modernista de reescrever a tradição.

Com o fito de contestar o registro sublime e a “morbidez romântica” – em seus próprios termos –, Oswald de Andrade elabora uma linguagem composta de chistes, de trocadilhos, de versos *nonsense*. Esse estilo de escrita está presente em vários de seus poemas, o que sugere que o poeta sempre objetivou, no conjunto de sua obra, questionar a aura da literatura e retirar desta qualquer resquício de arte sublime. A construção lírica do poema “erro de português” aponta para isso:

Quando o português chegou
 Debaixo d’uma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português

(ANDRADE, 2017, p. 183)

O texto constrói uma pequena narrativa com o claro intento de zombar do discurso oficial e propor uma leitura do processo de colonização do Brasil através de uma verve irônica. O intuito não é apenas atingir o efeito cômico, mas sim por em xeque a história “oficial”, a narrativa épica do descobrimento que fora impregnada no imaginário social. Com esse gesto de ruptura com a memória dominante, Oswald de Andrade aponta para a necessidade de reinvenção da identidade brasileira, o que está em perfeito acordo com as ideias aventadas em seus manifestos. Em concordância com Lúcia Helena (1985, p. 83), entendo que no sarcasmo abriga-se “parte da força do impacto da produção oswaldiana, pois, com a utilização desse componente, o nível de tensão aumenta, e abre-se um espaço para uma postura de crítica social mais ampla”.

É possível associar o lirismo elaborado por Oswald de Andrade com o imaginário da canção popular brasileira urbana das décadas de 1960 e 1970. Há ressonâncias da estética modernista em cancioneiros como os da bossa nova e da Tropicália, que são movimentos musicais que procuraram expressar um Brasil moderno e urbanizado. O inventor da Poesia Pau-Brasil recusou a opulência vocabular, o lirismo confessional e a arte poética como expressão do sublime, o que trouxe a poesia para o chão, dando-lhe colorações mais alegres e humorísticas. O projeto por ele traçado de uma poesia “como falamos”, como bem notou Ênio Bernardes de Andrade, pode ser estendido ao campo da música popular urbana. Na linguagem da canção, ele ganha um campo fecundo que, embora não sendo vislumbrado pelo poeta, “materializa seu intento para a construção de uma poesia brasileira às avessas dos moldes do academicismo. Fluente e ágil como a fala, de fácil memorização pela fixação do texto e da melodia em conjunto” (ANDRADE, 2017, p. 57).

Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, forneceu-nos uma boa visão dos influxos das ideias e da arte poética oswaldiana na cena cultural brasileira: “Seus poemas curtos e espantosamente abrangentes [...] convidavam a repensar tudo o que eu sabia sobre literatura brasileira, sobre poesia brasileira, sobre arte brasileira, sobre o Brasil em geral, sobre arte, poesia e literatura em geral”. Em outra passagem de seu texto, o tropicalista concluiu abertamente: “Esse ‘antropófago indigesto’, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai” (VELOSO, 1997, p. 257).

Não se limitando à literatura canonizada, o ímpeto de inovação estética do Modernismo de 1922 propalou-se em vários setores artísticos da cultura brasileira, atingindo igualmente às experiências sonoras da canção. O que nos revela Caetano Veloso, em última análise, é que as contribuições literárias e ideológicas de Oswald de Andrade foram essenciais

para a construção de um imaginário poético-musical brasileiro de modernidade. Com efeito, elementos como o humor, a ironia com o discurso oficial, a espontaneidade criativa típica do *bricoleur*,⁷ estão presentes em muitas canções brasileiras, desde Noel Rosa – que, aparentemente, não teve contato com o escritor modernista –, passando pela bossa nova e atingindo o ponto máximo no final da década de 1960, através da irreverência e do pastiche tropicalista⁸.

1.3 NOEL ROSA, O SAMBA E OUTRAS BOSSAS

Noel Rosa surge, no campo da expressão musical, como um fator aproximativo entre o espírito modernista no seu início e a bossa nova de hoje (BRITTO, 2009, p. 128).

A canção popular brasileira é atravessada pela presença de um lirismo que se assemelha, em muitos momentos, ao que foi proposto pelos modernistas. No que se refere à canção das décadas de 1920 a 1940, a correlação desse lirismo com o Modernismo de 1922 parece mais uma convergência de propostas culturais que fizeram parte de certo espírito de época – período em que começa a se delinear, ainda que de forma embrionária, uma indústria cultural no país – do que propriamente um diálogo estético consciente. Contudo, a partir da eclosão da bossa nova, e de forma mais visível ainda no discurso alegórico e fragmentado da Tropicália, o diálogo entre escritores modernistas e música popular tornou-se mais claro e intencional.

O livro *O violão azul: modernismo e música popular*, de Santuza Cambraia Naves, é um trabalho significativo no tocante a esta inter-relação. A autora empreende uma interpretação do percurso da canção popular urbana a partir das relações que esta travou com o movimento modernista de 1922. O livro discute, fundamentalmente, a relação entre o modernismo na perspectiva de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, em especial, e a

⁷ Santuza Cambraia Naves, em diálogo com o pensamento de Claude Lévi-Strauss, conceitua *bricoleur* como aquele que busca trabalhar, de forma criativa e inventiva, com os instrumentos já disponíveis. Ele atua de forma contrária ao engenheiro, que recorre ao rigor construtivo. Segundo a autora, o mito do engenheiro não teve lugar na experiência modernista brasileira, pois tanto os músicos quanto os poetas tenderam a assumir uma postura antropofágica, ajustando-se então ao perfil de *bricoleur* (NAVES, 1998, p. 190).

⁸ Pedro Martins, ao perceber as relações dialógicas entre bossa nova, Tropicalismo e Modernismo de 22, elaborou uma síntese muito precisa: “Para Caetano, foi a inflexão trazida pelo grupo ao redor de João Gilberto que primeiro submeteu o material da tradição à depuração estética consonante com a sensibilidade moderna, em síntese que fez emergir novos sentidos para a brasilidade. Portanto, na linguagem do Modernismo, a Bossa Nova significou um ponto alto do antropofagismo cultural, tendo tornado a matéria bruta do cancioneiro local em repertório de prestígio internacional. Materializava-se, em boa hora, o ideal oswaldiano de brasilidade ‘de exportação’, embora em linguagem e contexto diversos, a música popular e a indústria do disco” (MARTINS, 2017, p. 37).

música popular brasileira. Uma das ideias centrais desenvolvidas é a de que a canção popular “concretiza um certo ideal modernista que valoriza o despojamento e rompe com a tradição bacharelesca” (NAVES, 1998, p. 15). Dessa maneira, há, na visão da autora, uma convergência entre os músicos populares da década de 1920 e 1930, principalmente, e os poetas e ideólogos modernistas. No caso dos primeiros, ela argumenta que não há a recorrência a um projeto estético, enquanto no que se refere aos segundos, há a construção de um projeto coletivo consciente em torno da simplicidade. Ela nos mostra ainda que, embora Mário de Andrade fizesse ressalvas à música popular urbana, principalmente o repertório popularizado pelo rádio, “os ritmos urbanos não foram inteiramente excluídos do projeto modernista” (NAVES, 1998, p. 28). A experiência modernista brasileira, em sua compreensão, tende, de certo modo, a romper com a tradição clássica que exclui o elemento popular. Assim, as fronteiras entre o erudito e o popular são borradas, contribuindo para que não haja mais uma visão cristalizada sobre estes gêneros.

Em sintonia com o pensamento de Santuza Naves, entendo que um dos paradigmas da modernidade poético-musical da canção brasileira é Noel Rosa, pois esse compositor contribuiu para fixar no discurso da música popular uma dicção mais natural, a partir de uma linguagem coloquial. Ademais, ele fixou, juntamente com outros sambistas da época, a exemplo de Ismael Silva e Wilson Batista, a imagem do malandro carioca – em sua lírica, uma figura ambígua, fora da ordem social, que flana pelas ruas e experimenta a cidade de forma encantada e otimista, mesmo cômico de sua condição de marginalizado. Suas canções apontam para um estilo leve e humorístico, típicos da crônica carioca (leia-se João do Rio e Lima Barreto), fato que o aproxima da lírica modernista. Em muitas delas, o compositor narra, tal como uma conversa informal, episódios vividos nas ruas, nos bares e nas casas noturnas do Rio de Janeiro. Como observou Adalberto Paranhos (2015, p. 69) o nacionalismo popular de Noel “não se permitia a arrebatamentos ou derramamentos grandiloqüentes. [...] De olhos voltados para o corpo a corpo do dia a dia, seu mundo era povoado pela mulher, pelo pandeiro, batuque, violão, prestamista e vigarista, como em ‘Coisas nossas’”.

Na canção “Filosofia”, composta em 1933, o eu lírico zomba do mundo hipócrita das camadas mais ricas da sociedade carioca e afirma sua empatia pela vadiagem, o samba e a vida boêmia da cidade. Noel Rosa tece uma instigante crítica ao mundo frívolo da burguesia, que “tem dinheiro, mas não compra alegria”. O sambista boêmio, representado na letra como inimigo da sociedade, é um sujeito mal falado e censurado pela aristocracia, mas que não deixa de cantar o seu samba e não abdica do seu estilo de vida humilde. O samba aqui é tomado como um valor positivo, uma metáfora da liberdade de expressão das classes

inferiorizadas (Vivo escravo do meu samba/ muito embora vagabundo). Diante desse universo de vaidades e fingimentos, resta ao malandro encontrar uma maneira sábia de conviver com essa “gente que cultiva hipocrisia”. Para o sujeito lírico, o único recurso possível é, lançando mão da mesma estratégia da classe dominante, usar a máscara social da hipocrisia e fazer dela uma “filosofia de vida”. Em outros termos: fingir riqueza e ser indiferente com aqueles que o condenam. Como observou Mayra Pinto (2012, p. 136), essa canção, por meio de uma enunciação ambígua, que oscila entre a seriedade e o cinismo, “vai mapeando as diferentes dimensões de uma conduta que defendia um lugar socialmente desvalorizado”.

Filosofia

O mundo me condena
e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome.
Deixando de saber
Se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome.

Mas a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim,
Vou fingindo que sou rico,
Pra ninguém zombar de mim.

Não me incomodo
Que você me diga
Que a sociedade
É minha inimiga.
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba,
Muito embora vagabundo.

Quanto a você
Da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria,
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia.

(PINTO, 2012, 194-195)

Noel Rosa prima por um lirismo marcado pela simplicidade comunicativa e por uma escrita poética cheia de verve e de espontaneidade. Embora trate de um jogo de força entre diferentes classes sociais – o sambista pobre e a aristocracia –, o compositor imprime um tom de ironia e humor ao discurso, uma espécie de “encenação de distanciamento” (PINTO, 2012,

p. 182), fazendo com que sua lírica não resvale para uma narrativa dramática e pesarosa. Por sinal, o uso do sarcasmo e do deboche como forma de atenuar a dimensão trágica e obscura da vida é uma constante na experiência moderna de países considerados “periféricos” como o Brasil. Dito de outro modo: apesar de narrar os dissabores da trajetória do sujeito poético, o compositor propõe um lirismo pautado na alegria, na intensidade da vida boêmia, tal como propunha Oswald de Andrade no famoso enunciado “a alegria é a prova dos nove”. Biógrafos de Noel Rosa, João Máximo e Carlos Didier (1990, p. 117) já haviam percebido que ele “transpõe para a música popular a singularidade tão carioca de tratar com graça os assuntos mais sérios, de escarnecer da própria desgraça”.

Em “Cor de cinza” (1933), obra composta com uma dicção que não abre espaço para a comicidade, o compositor narra o sentimento de perda do sujeito lírico, que carrega em sua fala uma atmosfera de dúvida, tristeza e solidão. As pequenas cenas apresentadas no texto estão ligadas à cor cinza e o clima gerado é de incerteza, pois estamos diante de uma estória sem contornos nítidos. O eu lírico, que não está certo da morte de sua amada, imprime ao texto uma constante tensão verbal: “A poeira cinzenta/ Da dúvida me atormenta/ Não sei se ela morreu”. Notemos também que boa parte das imagens da letra remete a este clima de escuridão narrado pelo sujeito poético: céu cinzento, poeira cinzenta, fumaça, chuva, cruz do sofrimento.

Cor de Cinza

Com seu aparecimento
 Todo o céu ficou cinzento
 E São Pedro zangado;
 Depois um carro de praça
 Partiu e fez fumaça
 Com destino ignorado.

Não durou muito a chuva
 E eu achei uma luva
 Depois que ela desceu
 A luva é um documento
 Com que provo o esquecimento
 Daquela que me esqueceu

Ao ver um carro cinzento
 Com a cruz do sofrimento
 Bem vermelha na porta,
 Fugi impressionado
 Sem ter perguntado
 Se ela estava viva ou morta.

A poeira cinzenta
 Da dúvida me atormenta,
 Não sei se ela morreu
 A luva é um documento
 De pelica e bem cinzento
 Que lembra quem me esqueceu.

(ALMIRANTE, 2013, p. 294)

O texto poético possui uma clara inclinação literária, fato que podemos notar em sua própria forma. Inclinação literária empregada aqui no sentido de o texto possuir um lirismo elaborado e uma estruturação poética mais formal, remetendo a processos da poesia escrita. A construção da letra, de certo modo, denuncia isto: ela é composta de sextilhas, com um esquema de rima padronizado (AABCCB). Embora estejamos diante de uma letra sintética, é notória a capacidade de Noel Rosa narrar através de pequenos fragmentos colhidos de situações do cotidiano da urbe. Vale mencionar que se trata de uma técnica de composição poética bastante moderna para os padrões da canção popular urbana da época. As marcas de um lirismo moderno, nesse sentido, são evidentes: as imagens são encadeadas em um ritmo ágil e sugestivo; o discurso é essencialmente lírico, porém avesso aos arroubos sentimentais; o cenário descrito na letra reflete as novas configurações sociais geradas pela experiência urbana.

Em seus aspectos musicais, essa canção possui uma linha melódica composta de notas longas e uma tessitura expandida – um contraste perceptível entre notas agudas e graves –, o que acentua a atmosfera de sofrimento do sujeito lírico. Outro elemento que contribui mais ainda para criar a sensação de dor é o andamento lento, bem ao estilo dos sambas-canção⁹, pois a desaceleração do tempo “permite o sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com seu objeto e em conjunção à distância com o valor do objeto” (TATIT, 2007, p. 99). Em razão disso, a estrutura musical contribui sobremaneira para traduzir o sentimento de angústia e indecisão do sujeito da canção¹⁰.

The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff contains the melody for the lyrics 'Com o seu a - pa-re-ci - men - to To-do o céu fi-cou cin-zen - to'. The second staff contains the melody for the lyrics 'E São Pe - dro zan - ga - do'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is characterized by long note values and a wide range between high and low notes.

⁹ Refiro-me especificamente à gravação de Aracy de Almeida, presente no LP *Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida*, de 1955.

¹⁰ O fragmento musical foi elaborado a partir da partitura de Almir Chediak (1991).

Como já mencionado, o cenário narrado pela letra poética é a cidade: o céu cinzento, a mulher que usa luva de pelica e o carro que solta fumaça são imagens representativas desse espaço. Nesse sentido, é interessante notar como “Cor de cinza” apresenta uma temática que foi retomada por algumas canções brasileiras, que é o encontro transitório entre os amantes nos espaços urbanos. Dentre estas composições, podemos citar “Garota de Ipanema” e “As vitrines”, lançadas em décadas posteriores. Chico Buarque, nessa última obra, tematiza a figura feminina que vagueia pela cidade e “passa em exposição”, sem notar a presença do sujeito que se encanta com sua imagem, “catando a poesia que entornas do chão”. O compositor, da mesma forma que Noel Rosa, transmite em sua letra uma sensação de fugacidade e nos mostra o quão é efêmero o encontro amoroso no contexto da vida urbana moderna. No caso de “Cor de cinza”, o sujeito menciona que restou, como um documento da fortuita passagem de sua amada, a luva de pelica cinzenta, este objeto que faz rememorar a presença marcante “daquela que lhe esqueceu”. Diante disso, são perfeitamente entendíveis as constantes associações que se fazem entre o compositor de “Roda viva” e o Poeta da Vila. Estas associações, na realidade, vão muito além da construção da figura do malandro, embora seja inegável que este personagem ocupa um lugar de destaque na obra dos referidos cancionistas.

Retrato da vida boêmia carioca, “Com que roupa?” (1930) sintetiza as formulações estéticas e a visão político-social do cancionista noelino. O drama do sujeito poético – não saber se vai ao samba em virtude da falta de roupa –, por si só, já coloca o interlocutor diante de uma situação da vida cotidiana. O conflito não é nada metafísico, especulativo, mas sim uma dúvida ordinária e concreta. Nesta canção, a dicção irônica, o humor, a fala coloquial mesclam-se, criando uma crônica cheia de verve e bem representativa das peripécias do malandro-sambista da década de 1930. A letra poética apresenta um sujeito lírico que se queixa, a todo o momento, da falta de dinheiro, manifestando-se através de um discurso cambiante, permeado de ironias. Ele diz que quer “ir pra luta”, mas que é um “cabra trapaceiro”; afirma que já correu “de vento em popa”, mas que a vida agora “não está sopa”. A ironia está impregnada, com efeito, até mesmo na estrutura musical, haja vista a melodia que parodia fragmentos do hino nacional, subvertendo, em um exercício com laivos oswaldianos, o discurso oficial da ordem e do progresso¹¹.

¹¹ Esse fato é mencionado por João Máximo e Carlos Didier. Os autores afirmam que o maestro Homero Dornellas, ao escrever a partitura da canção, notou que a melodia de Noel Rosa tinha ficado muito semelhante ao



Em todo o percurso da letra há esta ambivalência sugestiva: embora o sujeito lírico narre sua condição de pobre e vadio – portanto, um estilo de vida avesso ao mundo burguês, do trabalho, do progresso e dos “bons costumes” – e demonstre o desejo de mudar o seu destino, ele não pretende abandonar a experiência da malandragem.

Com Que Roupas?

Agora vou mudar minha conduta
 Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com a força bruta
 Pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa
 E eu pergunto: com que roupa?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
 Pra ver se escapo desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapo
 Eu vou acabar ficando nu
 Meu terno já virou estopa
 E eu nem sei mais com que roupa
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais fagueiro
 Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
 Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
 Não consigo ter nem pra gastar
 Eu já corri de vento em popa
 Mas agora com que roupa?
 Com que roupa que eu vou
 Pro samba que você me convidou?

(ALMIRANTE, 2013, p. 195-196)

Essa letra musical, além de estar coadunada com as inflexões entoativas da melodia, engendrando um discurso que se assemelha ao oral, possui um rigoroso artesanato poético, a julgar pelos componentes de sua estrutura verbal: paralelismos estróficos, rimas internas (conduta/ luta, dinheiro/ fagueiro, sapo/ escapo), aliterações (*pulando/ sapo/ escapo/farrapo*) e assonâncias (conduta/ luta/ bruta). Estamos diante, portanto, de um texto em que o aspecto

hino nacional e, para que a obra não fosse censurada, propôs sutis mudanças melódicas (MÁXIMO; DIDIER, 1990). Vale dizer que o fragmento musical em tela foi elaborado a partir da partitura de Almir Chediak (1991).

gramatical destaca-se em relação ao aspecto lexical. Como em outras canções de sua autoria, Noel Rosa produz uma poética que está sobrepujada pelo “monopólio dos procedimentos gramaticais”, para usar a expressão de Roman Jakobson (2007, p. 174).

É oportuno mencionar essa característica da lírica noelina porque, certamente, ela serviu de paradigma para um tipo de construção poético-musical da canção popular brasileira. Refiro-me às letras musicais que procuram chamar a atenção para os seus próprios procedimentos estilísticos, de modo que o estrato semântico não seja apenas um pano de fundo da letra, já que ele interage de forma íntima com todos os recursos linguísticos empregados. Há canções de Chico Buarque, como “A Rita”, que são reveladoras desse tipo de lirismo, que brinca com as coincidências sonoras das palavras e termina por minar a seriedade do discurso – mais uma vez, um processo muito semelhante ao da poética oswaldiana. Na canção buarqueana, a propósito, o nome do compositor da Vila Isabel é referenciado, explicitando o fecundo diálogo entre os dois poetas da canção (Levou seu retrato, seu trapo, seu prato/ Que papel!/ Uma imagem de São Francisco/ E um bom disco de Noel).

Há outros sambistas que também desenvolveram um lirismo mais direto e prosaico, a partir de um registro poético semelhante ao que defendeu os modernistas e ao que fez Noel Rosa em suas canções. Compositores como Ismael Silva e Wilson Batista, cada um à sua maneira, contribuíram bastante para a criação de um tipo de letra e melodia mais espontâneas, fundamentadas na experiência concreta do cotidiano e no jeito de falar natural das camadas sociais mais pobres da cidade. Estou de acordo com Affonso Romano de Sant’Anna quando ele atesta que a atualização da linguagem e da cultura brasileira proposta pelo Modernismo “foi realizada também pelo samba e outros gêneros das décadas de 1920 e 1930”, uma vez que os compositores deixaram de lado “a linguagem empostada e literária que acompanhava as modinhas de salão do século XX e que ainda aparece em Orestes Barbosa (‘Chão de estrelas’) e mesmo em Sinhô (‘pois fui de plaga em plaga, o além do além/ numa esperança vaga’, ‘Cansei’)” (SANT’ANNA, 2013, p. 27).

Uma canção composta nestes termos é o samba “Antonico”, de Ismael Silva. Preso durante anos e esquecido pelo público, o compositor negro ressurgiu com essa obra, que é datada de 1950. O conteúdo da letra poética, que parece conter elementos biográficos, é um pedido de favor dirigido a um amigo, “que está vivendo em grande dificuldade”, “dançando na corda bamba”. A linguagem é toda calcada na oralidade, no ritmo de uma conversa descontraída entre dois amigos. Devido à naturalidade com que o discurso poético-musical é construído, ele nos dá uma sensação de presentificação do eu lírico. Este fenômeno torna-se

possível, em grande parte, porque o discurso da canção está permeado de dêiticos¹² (Vou *lhe* pedir/ Ele é *aquele* que na escola de samba/ *Faça* por ele como se fosse por mim).

Oh Antonico
Vou *lhe* pedir um favor
Que só depende da sua boa vontade

É necessário uma viração pro Nestor
Que está vivendo em grande dificuldade
Ele está mesmo dançando na corda bamba

Ele é aquele que na escola de samba
Toca cuíca, toca surdo e tamborim
Faça por ele como se fosse por mim

Até muamba já fizeram pro rapaz
Porque no samba ninguém faz o que ele faz
Mas hei de vê-lo muito bem, se Deus quiser
E agradeço pelo que você fizer (meu senhor)

No samba “Se você jurar” (1931), em parceria com Francisco Alves e Nilton Bastos, Ismael Silva trata o amor em uma pauta irônica, debochada, embora não tenha o mesmo teor agressivo do lirismo de “Mulher indigesta”, de Noel Rosa (Mas que mulher indigesta! / Merece um tijolo na testa). A letra toda é construída na perspectiva masculina: o sujeito lírico, boêmio e afeito a orgias, exige um juramento de sua amada, como condição essencial para que abandone a vida errante (“Se você jurar que me tem amor/ Eu posso me regenerar”). O sambista subverte o lirismo amoroso tradicional – refiro-me ao registro poético pomposo, destinado a exaltar a figura feminina –, e se expressa através de um registro antilírico para dar um recado, de forma direta, à mulher que ambiciona reprimir suas pulsões. Essa mulher é representada como uma figura atraente, porém de natureza cambiante. Os versos da canção são carregados de um tom sarcástico: “A mulher é um jogo/ Difícil de acertar/ E o homem como um bobo/ Não se cansa de jogar”. A ironia mais evidente da canção, certamente, é o paralelo que o compositor estabelece entre o jogo e o amor, pois o compositor desmistifica esse sentimento, retirando sua aura de eternidade. A relação amorosa é vista, pois, como algo marcado pela transitoriedade e pela incerteza: “É se você jurar/ Arriscar a perder/ Ou desta vez então ganhar”.

Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

¹² Dêiticos são todos os elementos linguísticos que servem para caracterizar uma situação de locução (TATIT, 1987, p. 15). Essas “etiquetas discursivas que colam o texto na melodia” (TATIT, 1987, p. 21) são imprescindíveis para dar à canção a naturalidade do discurso coloquial.

Muito tenho sofrido
 Por minha lealdade
 Agora estou sabido
 Não vou atrás de amizade
 A minha vida é boa
 Não tenho em que pensar
 Por uma coisa à-toa
 Não vou me regenerar

A mulher é um jogo
 Difícil de acertar
 E o homem como um bobo
 Não se cansa de jogar
 O que eu posso fazer

É se você jurar
 Arriscar a perder
 Ou desta vez então ganhar

Wilson Batista, sambista negro do interior do Rio de Janeiro, seguiu uma linha de invenção lírica semelhante a Noel Rosa e a Ismael Silva. Ele compôs diversas canções cuja letra apresenta fatos e acontecimentos do tempo presente, por meio de um lirismo simples e direto. É por isso que suas obras, em geral, possuem uma feição de notícia de jornal. Geralmente sua imagem está associada à figura do malandro carioca, devido a composições como “Lenço no pescoço” (1933) (Meu chapéu do lado/ Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio) e “Acertei no milhar” (1940) (Etelvina!/ - O que é, Moringueira?! - Acertei no milhar/ Ganhei 500 contos/ Não vou mais trabalhar/ Você dê toda a roupa velha aos pobres/ E a mobília podemos quebrar/ Isto é pra já, vamos quebrar).

Há canções em seu repertório que abordam a malandragem por meio de um olhar mais crítico, revelando a complexidade desse fenômeno no panorama da cultura brasileira. Carregado de polissemia e ambiguidade, malandro é um termo que, tomado em seus extremos semânticos, como bem assinalou Solange Ribeiro de Oliveira (1999, p. 9), “pode evocar as posições antípodas de bandido ou de herói, a ameaça representada pela multidão de excluídos sociais ou a efusiva coloração do nacional”. Referenciado sob diversos vieses, tanto em textos canônicos da literatura, como na memória popular, “o malandro não é um, são muitos” (OLIVEIRA, 1999, p. 9).

Na canção “Chico Brito” (1950), uma parceria com Afonso Teixeira, ao invés de um enaltecimento do estilo de vida errante dessa figura – “o orgulho de ser tão vadio” –, o que vemos é uma reflexão sobre as estruturas sociais responsáveis pela sua inserção no mundo da criminalidade.

Lá vem o Chico Brito,
 Descendo o morro nas mãos do Peçanha,
 É mais um processo!
 É mais uma façanha!
 Chico Brito fez do baralho seu melhor esporte,
 É valente no morro,
 Dizem que fuma uma erva do norte.
 Quando menino teve na escola,
 Era aplicado, tinha religião,
 Quando jogava bola era escolhido para capitão,
 Mas, a vida tem os seus revezes,
 Diz sempre Chico defendendo teses,
 Se o homem nasceu bom, e bom não se conservou,
 A culpa é da sociedade que o transformou.

Embora a letra seja breve, ela abrange várias questões inerentes ao universo da vida urbana modernizada do Rio de Janeiro, dentre elas o envolvimento com atividades consideradas ilegais, como o tráfico de drogas (“Lá vem o Chico Brito,/ Descendo o morro nas mãos do Peçanha, /É mais um processo!/ É mais uma façanha!”), o vício pelo jogo (“Chico Brito fez do baralho seu melhor esporte”), a violência como forma de se estabelecer no morro (“É valente no morro”), a paixão pelo futebol (“Quando jogava bola era escolhido para capitão”). O eu lírico, ao fazer uma narrativa sintética da vida de Chico Brito, aponta que a sua ligação com o crime é um reflexo da sociedade injusta e excludente na qual o personagem está inserido (Se o homem nasceu bom, e bom não se conservou,/ A culpa é da sociedade que o transformou).

Chico Brito, que já traz no nome a pobreza franciscana, é um sujeito entregue à sorte, que convive em uma sociedade que o reprime de maneira violenta, como está insinuado no verso “Descendo o morro nas mãos do Peçanha”. Esse choque brusco com a realidade – “os revezes da vida” – é que o leva a não seguir rigorosamente uma ordem imposta (“teve na escola”, “Era aplicado”, “tinha religião”, “era escolhido para capitão”) e adotar um *modus vivendi* marcado pela desordem (“Fez do baralho seu melhor esporte”, “Fuma uma erva do norte”, “É valente no morro”). Vale observar que essa configuração lírica do personagem não se restringe ao discurso da música popular urbana, ela tem lastro na tradição brasileira. No conhecido ensaio “Dialética da malandragem”, Antonio Candido (2015) argumenta que, na cultura brasileira, os pares antitéticos – lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, justo ou injusto, moral ou imoral – não são estanques, porque reversíveis. O ensaísta entende que, no Brasil, de maneira mais visível do que em outras culturas, tanto a sociedade quanto os indivíduos nunca tiveram uma obsessão pela ordem “senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas de sociabilidade atuaram com maior desafogo e por

isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência” (CANDIDO, 2015, p. 44).

Alguns aspectos dessa canção ficam mais evidentes ao escutarmos a gravação de Paulinho da Viola, declarado admirador do sambista negro, no disco *Zumbido* (1979). Pautado pela simplicidade e pela clareza de expressão, o arranjo inicia com violão, assovios e caixa de fósforos – instrumento que Wilson Batista costumava usar em rodas de samba. De forma gradual, a música vai ganhando densidade com a entrada de novos instrumentos musicais, como o piano, o contrabaixo e a bateria. É possível perceber que a música comporta certa melancolia em seu discurso. Essa impressão é produzida pela construção da melodia, que contém saltos intervalares distantes e frases musicais que terminam em notas longas. Além disso, o andamento, pouco acelerado, enfatiza o aspecto passional da composição. No âmbito da interpretação, observamos que o cantor, de forma econômica em seus recursos vocais, entoa a canção com uma naturalidade própria de quem está falando com alguém. Seu canto revela, enfim, uma total identificação com o personagem Chico Brito.

Embora a malandragem seja um tópos fundamental na lírica de Wilson Batista, é preciso notar a variedade temática de suas composições. Seu cancioneiro aborda questões que, levando em consideração o modelo de sociedade produtiva ordenado pela ideologia capitalista, normalmente são tidas como irrelevantes ou até mesmo são censuradas. Em uma rápida triagem, encontramos canções que falam da paixão pelo futebol (“Samba rubro-negro”, “E o juiz apitou”, “No boteco do José”); das negociações financeiras marcadas pelo trambique (“Barulho no beco”); do homem que deseja namorar somente a mulher mais experiente, “depois dos 30” (“Balzaquiana”); da figura feminina que abandona a casa porque decidiu “viver na orgia” (“Oh Seu Oscar”); das hipocrisias da sociedade, que julga os indivíduos por “dinheiro ou posição” (“Meu mundo é hoje”); da opressão sofrida pelo trabalhador de construção, que “faz tanta casa e não tem casa pra morar” (“Pedreiro Waldemar”); da mulher pobre do morro que comete suicídio por ter sido abandonada e sentir vergonha “de ser mãe solteira” (“Mãe solteira”). Essa obra multifacetada, porém coesa, revela um cancionista que, para além da imagem do rapaz de lenço no pescoço e navalha no bolso, mostrou-se um eloquente intérprete das novas configurações sociais, culturais e urbanas do Brasil das décadas de 1930 e 1940.

Na composição “E o 56 não veio” (1944), em parceria com Haroldo Lobo, o sambista recompõe uma situação vivida no cotidiano da urbe, um encontro amoroso que não se consumou devido ao atraso do bonde. Por meio desse pequeno fato, ele tece sua poética sobre a paisagem urbana do Rio de Janeiro no início da década de 1940 – uma cidade, à época,

tomada pelo projeto desenvolvimentista e de transformação social arregimentado pelo Estado Novo. Há uma projeção do sujeito lírico no discurso da letra, de modo a produzir o efeito de uma conversa que acontece no aqui-e-agora:

Eu ontem esperei às 7 em ponto
Ainda dei uma hora de desconto
Os ponteiros do relógio pareciam me dizer
"Vai embora meu amigo ela não vai aparecer"

Será que ela não veio porque se zangou?
Ou o bonde Alegria descarrilhou?

Houve qualquer coisa de anormal
Ela sempre foi pra mim tão pontual
Fui ao chefe da Light, perguntei ao inspetor
"O que houve com o 56? Esse bonde sempre trouxe o meu amor"

A letra é um registro de uma experiência imediata do sujeito poético, que capta a dinâmica dessa nova cidade. Estamos diante de uma poética que procura estabelecer um diálogo com o interlocutor de forma que este se sinta parte indissociável da mensagem. Diga-se de passagem, um recurso constante na obra dos primeiros sambistas, que, muitas vezes, usavam a linguagem da canção para mandar recados aos amigos ou provocar os desafetos, criar polêmicas, propor desafios, declarar-se para a mulher amada ou reclamar dos amores não correspondidos (TATIT, 2004). Registre-se que o samba, pela sua própria origem coletiva (leia-se samba de roda), mesmo sofrendo modificações no contexto urbano moderno, principalmente nos anos 1930 e 1940 na cidade do Rio de Janeiro, parece ter preservado certo aspecto de “pergunta e resposta”. A quantidade significativa de letras musicais que simulam em seu discurso a presença de um interlocutor confirma essa impressão.

“E o 56 não veio” traz em sua letra o nome de uma empresa que realmente existia na época, a *Light*. Na primeira metade do século XX, essa organização foi responsável por operar grande parte dos serviços de transporte urbano da então capital federal do Brasil. A inserção desse nome reforça um traço identificador do samba que se constituiu a partir da década de 1930: o seu caráter de crônica instantânea da vida urbana carioca, uma escrita capaz de expressar os aspectos da realidade imediata vivenciada pelos sujeitos da urbe. A imagem do bonde, que pode ser identificada desde o título da canção, traduz bem o espírito dessa época. Esse meio de transporte, que chegou à capital federal no final do século XIX, é um dos mais característicos da nova composição das cidades, tendo em vista que se tornou símbolo de evolução urbano-industrial. Na canção, o sujeito lírico alega a pontualidade de sua companheira e, com isso, aventa a possibilidade de o bonde ter descarrilado ou atrasado

(“Houve qualquer coisa de anormal/ Ela sempre foi pra mim tão pontual), apontando para os problemas existentes no sistema ferroviário do Rio de Janeiro.

No plano da música, “E o 56 não veio” é composta de frases musicais que se iniciam com notas curtas e encerram em notas mais longas. As frases melódicas curtas acentuam a aflição do sujeito lírico que deseja, ansiosamente, encontrar com sua amada. Há, inclusive, uma interpelação do eu lírico, que se dirige ironicamente ao chefe da *Light* para pedir explicações: “O que houve com o 56? Esse bonde sempre trouxe o meu amor”. As frases musicais estão em sintonia com as inflexões da fala, basta observarmos o trecho em que o eu lírico deseja saber o motivo pelo qual o seu amor não compareceu ao encontro marcado (“Será que ela não veio porque se zangou?”). Nesse fragmento musical, percebemos que a duração das notas se prolonga através das ligaduras e a melodia se encaminha para uma região mais aguda, alcançando a nota mais alta da composição. Esses recursos, além de simular a entonação de uma pergunta, acentuam o descontentamento do sujeito lírico, que se mostra preocupado com o atraso de seu objeto de desejo:



Desprovida de exageros retóricos ou de um desejo de divinização da figura feminina, a letra representa o amor em um plano mais realista, como um encontro rotineiro que não se consumou. Essa questão interessou sobremaneira os modernistas, que se mostravam refratários à maneira como esse sentimento era representado na literatura clássica-romântica. Em um fragmento de *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade chegou a mencionar a necessidade de se pensar na experiência amorosa como algo mais concreto, contrário a idealizações e metáforas vagas. Em seus próprios termos: “o amor existe. Mas anda de automóvel. Não há mais lagos para os Lamartines do século XX!... E o poeta se recorda da última vez que viu a pequena, não mais junto da água doce, mas na disputa da taça entre o Palestra e o Paulistano” (ANDRADE, 2010, p. 20).

Um dos episódios mais lembrados da história do samba foi protagonizado por Wilson Batista e Noel Rosa, na década de 1930. Trata-se da famosa polêmica travada entre os dois músicos, fato que resultou em um conjunto de sambas notáveis em seus aspectos poético-musicais, a exemplo de “Rapaz folgado” (1933), “Conversa fiada” (1935) e “Palpite infeliz” (1935). Há quem compreenda que essa querela fez parte muito mais da construção de uma memória da música popular do que propriamente de uma desavença entre os dois compositores. Conforme Humberto Santos Pereira (2014, p. 165): “A literatura acadêmica

tende a focar cada vez mais neste conflito específico e a história de Noel Rosa é cada vez mais filtrada a partir de seu embate com Wilson Batista. Entretanto, no período que em ocorreu, o evento não teve a significância que lhe foi conferida posteriormente”.

É perceptível que, ao mencionar a referida polêmica, pesquisadores tendem a se concentrar apenas nos dados biográficos dos protagonistas, desconsiderando a modernidade lírica dos processos compositivos e o confronto de classe social embutido nas letras das canções. Em relação à textura lírica dessas composições, o que notamos são recursos modernos como a ironia verbal, o efeito cômico, processos dialógicos como a intertextualidade, uso de um discurso musical aliado às inflexões da fala, produzindo enunciados que remetem ao próprio momento da enunciação – processo que Luiz Tatit denominou de “figurativização”¹³. Esse conjunto de procedimentos retóricos, com efeito, tornaram-se paradigmáticos no universo da construção lírica do samba carioca e foram retomados pelos compositores bossa-novistas décadas depois.

Sabe-se que o conhecido conflito surgiu a partir da canção “Lenço no pescoço” (1933), de Wilson Batista, ocasião em que Noel Rosa compôs uma resposta intitulada “Rapaz folgado” (1933). A letra dessa última canção contém uma crítica ao paralelo suscitado pelo compositor negro entre o samba e malandragem: “Malandro é palavra derrotista/ Que só serve pra tirar/ Todo o valor do sambista”. É necessário dizer que, no contexto de produção dessas obras, sambista e malandro eram termos praticamente sinônimos. No final dos anos 1920 até o início dos anos 1930, essa associação era feita “pelo senso comum, pela imprensa do Rio de Janeiro e pelas próprias letras das canções” (SANDRONI, 2012, p. 158). Noel Rosa, costumeiramente vinculado à malandragem carioca, elaborou em sua composição um discurso que põe em xeque esse estilo de vida. A sua letra pressupõe que o samba é uma atividade de pessoas consideradas sérias, é coisa do “povo civilizado”. Levando em conta a complexidade discursiva desse embate, que parece ter acontecido mais no plano da linguagem do samba do que exatamente na existência real dos dois compositores, a visão do autor de “Feitiço da Vila” não é necessariamente a que ele defendeu durante sua trajetória artística. Para Carlos Sandroni (2012), o que o Poeta da Vila propôs, na verdade, foi um caminho que vai do malandro ao compositor profissional. Na visão do pesquisador, ele estimulou o registro do samba em dois sentidos: tanto para retirá-lo da esfera da oralidade pura (registro escrito), como para

¹³A figurativização é um processo em que o sujeito procura chamar atenção para os elementos emergentes da fala, o que faz com que o enunciado musical se adapte ao ritmo natural do discurso falado. Nas canções figurativizadas, os elementos prosódicos sobrepõem-se aos elementos melódicos, fazendo com que “o enunciatador se projete no discurso e simule a presença da enunciação no enunciado” (TATIT, 1997, p. 121).

transformar o tirador de samba em um profissional respeitado pela sociedade (registro autoral).

Como contra-resposta à “Rapaz folgado”, Wilson compôs “Mocinho da Vila” (1934), obra na qual a letra apresenta uma clara tentativa de desqualificar o tipo de samba produzido pelo “Poeta da Vila”. Depreende-se pela letra que, na visão do eu lírico, o verdadeiro samba seria aquele tocado no subúrbio pelas camadas negras da sociedade e não as produções de um “mocinho” do afastado, oriundo da classe média carioca. A ironia aqui não é empregada apenas como um breve efeito cômico, um pano de fundo, posto que ela é um elemento fundador do discurso, essencial para compreendermos as questões culturais e sociais que envolvem o tecido lírico da canção:

Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão, barracão e outras coisas mais
Se não quiser perder o nome
Cuide do seu microfone e deixe
Quem é malandro em paz

Injusto é seu comentário
Fala de malandro quem é otário
Mas malandro não se faz
Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz

Registre-se que esse debate entre o que é autêntico ou inautêntico, décadas depois, retornaria com toda força no contexto da bossa nova, que foi considerada pelos defensores do samba “tradicional” como uma expressão burguesa. Burguesa no sentido de ser um estilo típico de jovens universitários desprovidos de um conhecimento profundo da tradição musical brasileira e da realidade vivida nos morros. Essa juventude proveniente dos apartamentos de Copacabana teria substituído a intuição e o improviso da rítmica negra por um esquema cerebral (TINHORÃO, 1998). Na visão dos defensores do nacionalismo musical – a exemplo de Tinhorão e de certos integrantes da Revista da Música Popular –, os compositores bossa-novistas, ao proporem um diálogo intercultural com a canção norte-americana e com o jazz, terminaram por romper os laços com as camadas populares, abandonando, assim, a linha criativa da genuína canção popular brasileira. Isso porque este tipo de criação musical é próprio da classe média brasileira, que, enquanto consumidora de produtos da indústria cultural, sobretudo dos modelos estéticos importados, “identifica-se mais com as elites do que com o povo, ganhando com isso mais espaço nos meios de divulgação” (TINHORÃO, 2017, p. 30).

Como veremos em capítulo posterior, “Desafinado” é uma das primeiras canções bossa-novistas a revelar, tanto no conteúdo do texto como em sua própria estruturação

poético-musical, esse *agon* entre os que faziam uma defesa incondicional da tradição e os que propunham uma abertura para a modernização do discurso da música popular brasileira. Na mesma esteira do samba, Tom Jobim e Newton Mendonça elaboraram um discurso que prima pelo uso da ironia e pelo humor *nonsense*, tanto no plano da letra quanto no plano da música.

Voltando à polêmica entre os sambistas, outra composição que ganhou destaque foi “Frankenstein da Vila” (1935), na qual Wilson Batista zomba da fisionomia do seu oponente, comparando-o ao monstro do conhecido romance de Mary Shelley. A canção, carregada de humor e ironia, é um recado desaforado ao autor de “Feitiço da Vila”, que parece não ter se incomodado com os insultos de seu adversário. A feição cômica da canção ameniza o seu teor apelativo, visto que há no texto um nítido deboche com a deformação que Noel Rosa, desde o nascimento, tinha em seu queixo. Para além dessas questões de ordem pessoal, é preciso observar que a letra de Wilson Batista, partindo de processos intertextuais, produz um interessante discurso que, nele mesmo, já traz embutida a fala de Noel Rosa.

Boa impressão nunca se tem
Quando se encontra um certo alguém
Que até parece um Frankenstein
Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração
Entre os feios és o primeiro da fila
Todos reconhecem lá na Vila
Essa indireta é contigo
E depois não vá dizer
Que eu não sei o que digo
Sou teu amigo

Como se pode perceber, a letra apresenta um entrecruzamento de composições, uma vez que o texto faz referências manifestas a “Quem é você que não sabe o que diz” (“E depois não vá dizer/ que não sei o que digo”). Nessa perspectiva, é válido registrar o pensamento de Mikhail Bakhtin, que investigou os processos dialógicos inerentes à comunicação. Em sua percepção “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...] toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor” (BAKHTIN, 2011, p. 271). É o que ocorreu com esse conjunto de sambas de Noel Rosa e Wilson Batista: neles enunciadador e enunciatário permutaram os seus papéis em um jogo dinâmico e dialógico.

“Frankenstein da Vila” é uma canção marcada pela síntese e a simplicidade, cujo discurso simula o momento da enunciação. O uso dos dêiticos confirma essa intenção do sujeito lírico: “Essa indireta é contigo/ E depois não vá dizer/ Que eu não sei o que digo/ Sou teu amigo”. O último verso amplia a eficácia da ironia, já que toda a letra é, na verdade, uma

tentativa de rebaixar o outro. Porém, o sujeito do discurso, de forma zombeteira, diz ser amigo justamente daquele que se dispõe a ofender. Para dar mais força argumentativa ao seu discurso, o compositor recompõe fragmentos de dito populares, modificando-os para gerar um efeito chistoso – “Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração”. Nessa composição, a ironia apresenta-se em sua dimensão polifônica, isso pelo fato de assumir diferentes funções que atuam de forma simultânea no discurso, tais como: “paradoxo argumentativo”, “afrontamento de idéias” e até mesmo “estratégia defensiva” (BRAIT, 2008, p. 73).

É sabido que Wilson Batista, aparentemente inadaptado ao universo do trabalho “produtivo” do sistema capitalista, encontrou enormes dificuldades para se estabelecer na capital carioca, tendo que contar, muitas vezes, com o auxílio dos amigos mais próximos para garantir sua moradia (PIMENTEL; VIEIRA, 1996). A difícil situação enfrentada pelo compositor o impeliu a realizar toda sorte de atividades, algumas consideradas ilícitas, como forma de se sustentar financeiramente. Dentre elas, a venda de suas composições para artistas e produtores que desejavam alcançar o sucesso no rádio. Esses fatos da vida pessoal do sambista negro, se não explicam os pormenores da construção estética de sua obra, ao menos servem para mostrar que seus sambas foram extraídos da matéria da vida cotidiana – da “existência palpável da vida”, como diria Oswald de Andrade.

“Barulho no beco” (1933), por exemplo, é uma canção que tem claras ressonâncias biográficas. O eu lírico, que se confunde com a própria figura de Wilson Batista, ressenete-se da falta de dinheiro e da insistência de seus cobradores. Notemos que, mais uma vez, a letra é elaborada na perspectiva do malandro. Cômico de sua situação de excluído, ele tece uma crítica, de forma sarcástica, à sociedade que lhe oprime (“Querem me botar na rua”, “Me recebe num tom seco”, “Todo mundo anda dizendo/ Que eu sou muito caloteiro”).

Barulho no beco está fervendo
Quando eu penso que pago, estou devendo
Quando eu penso que pago, estou devendo
Barulho no beco está fervendo

Todo mundo anda dizendo
Que eu sou muito caloteiro
Pra pagar, tenho vontade
Mas onde anda o dinheiro?

Quem me espera, desespera
Mas alguém tem que esperar
Por enquanto, eu marco o dia
Isso tem que melhorar

Querem me botar na rua
 Vejam só que pouca sorte
 Mas eu tenho confiança
 No meu santo que é bem forte

E como eu não tenho dinheiro
 Não existe quem me estrague
 Pros credores vou dizendo
 Passe bem, que Deus lhe pague

E o senhorio lá de casa
 Me recebe num tom seco
 Por isso é que quase sempre
 Há barulho lá no beco

Esses aspectos do plano da letra ganham mais força argumentativa devido ao aparato musical, levando em consideração as notas de curta duração da melodia, o andamento rápido da canção e as repetições insistentes do refrão¹⁴. Com esses procedimentos, os diálogos visíveis entre plano da expressão e plano do conteúdo¹⁵, evidenciamos a aflição do sujeito lírico diante da pressão dos seus cobradores e das práticas coercitivas da sociedade.



Observemos também que a letra tangencia assuntos como a pobreza e a corrupção política, temáticas nem sempre abordadas no contexto social da época, que se encontrava sob o domínio da política nacionalista de Getúlio Vargas. O sujeito lírico chega a questionar ironicamente “Mas onde anda o dinheiro?”, manifestando uma crítica à classe dominante pelo fato de explorar os estratos mais pobres da sociedade. Mas é necessário observar que a crítica social aqui não possui o caráter melancólico de “Chico Brito”, tendo em vista que o compositor se utiliza de versos bem-humorados, tais como: “Pros credores vou dizendo/ Passe bem, que Deus lhe pague”. Com esses sutis recursos humorísticos, Wilson Batista esquivou-se das perseguições ideológicas do seu tempo e teceu suas críticas à exploração do sistema capitalista – sistema este que, nessa mesma época, começava a desenhar, com contornos mais nítidos, uma sociedade marcada pela violência urbana e pela exclusão social.

As canções de Wilson Batista, como a de vários sambistas das décadas de 1930 e 1940, apresentam, em linhas gerais, uma ambientação que poderíamos chamar de antilírica,

¹⁴ Refiro-me especificamente à gravação de Almirante, com o Grupo do Canhoto, em 1933.

¹⁵ Estes conceitos são do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (2003). Em sua teoria, o “plano da expressão” é o plano da linguagem em que se articulam os procedimentos formais que dão concretude ao conteúdo. Por sua vez, o “plano do conteúdo” é aquele que está vinculado ao “plano da expressão” e mantém com este uma relação de reciprocidade.

tendo em mente que as letras fogem da linguagem romantizada e do estilo poético que preconiza o sublime. O que se nota na lírica desse compositor é um desvio estratégico para não tratar de assuntos que remetam a fenômenos muito abstratos e situações muito dramáticas. Percebe-se também em sua lírica a presença de sujeitos ambíguos, que flanam entre a ordem e a desordem, o que vai de encontro ao requinte dos bons costumes do mundo burguês. Suas composições individuais ou em parceria possuem uma feição de crônica de costumes, no sentido de ir à superfície das coisas e captar a poesia viva que emana das pequenas experiências corriqueiras da população mais pobre. Estou de acordo com Valdemar Valente Júnior quando ele diz que autores como Noel Rosa, Wilson Batista e Geraldo Pereira, embora apresentem diferenças no estilo compositivo, têm em comum “o estabelecimento de um distanciamento em relação às formas da cultura oficial, na medida em que se aproveitam do jargão das ruas como matéria-prima de elevado valor na concepção de suas respectivas obras” (VALENTE JÚNIOR, 2018, p. 118).

Ao fazer um cotejo do samba carioca com as formulações estéticas do Modernismo de 1922, não é meu desejo sugerir que as canções brevemente analisadas apenas refletem o imaginário modernista. As inter-relações entre literatura e música popular no Brasil, em minha compreensão, não podem ser reduzidas a um simples jogo de influências estilísticas, já que envolvem questões culturais, políticas e sociais. Contudo, parece haver um pensamento estético convergente que permeia o cancioneiro da música popular urbana entre as décadas de 1920 e 1960 – dos primeiros sambistas do rádio até a eclosão da bossa nova.

Em relação à bossa nova, percebo que sua poética, em linhas gerais, está imersa em uma tradição literária moderna, tendo em vista que parte de seu cancioneiro apresenta o uso da linguagem coloquial (“Chega de saudade”, “Ela é carioca”), o acento humorístico (“O pato”, “Lobo bobo”), a recusa aos temas elevados e metafísicos (“O barquinho”, “Só danço samba”) e o lirismo que reflete a vida urbana (“Garota de Ipanema”, “Desafinado”). O estilo dialoga não apenas com a tradição da música popular – Noel Rosa, Garoto, Custódio Mesquita, Dorival Caymmi –, mas também com os escritores modernos que se propunham a reelaborar a tradição e renovar a literatura nacional. Como criação de determinados setores da classe média universitária do Rio de Janeiro, essa música contribuiu de forma decisiva para a construção de um imaginário social de modernidade. Nesse sentido, os compositores e letristas da bossa nova buscam um lirismo muito próximo do que propôs Noel Rosa e outros sambistas da década de 1920 e 1930 em suas canções. Não é sem razão que músicos bossa-novistas mencionam sua singular importância na construção poético-musical da moderna música popular brasileira. Johnny Alf, um desses artistas, ao ser entrevistado sobre o disco em

que interpreta canções desse compositor, comentou: "Não há nada de estranho em eu cantar Noel. Sua melodia já tinha muita coisa de bossa nova" (SANCHES, 1998, on-line). Tom Jobim, em suas entrevistas, também já havia referenciado o cancionista, ressaltando sempre a sua relevância para a construção do estilo bossa-novista: "E o negócio [referindo-se à bossa nova] deve muito às raízes todas. Deve a Pixinguinha, deve a Villa-Lobos, deve a Ary Barroso, deve a Dorival Caymmi, deve a Noel Rosa. De onde já se vinha aquele troço conciso poético bonito, que sabe dizer as coisas" (JOBIM, 2011, p. 69-70). Em suma, alguns dos inventores do discurso da bossa nova, como Tom Jobim e Johnny Alf, logo compreenderam que ela estava inserida em uma tradição musical e que o poeta-sambista da Vila Isabel, certamente, foi um dos mais influentes interlocutores do movimento.

As inter-relações entre Noel Rosa, Modernismo de 1922 e bossa nova já foram apontadas por diversos pesquisadores, desde trabalhos que envolvem a crítica literária, como os que investigam o fenômeno por um viés mais histórico e social. É significativa a quantidade de autores e autoras que, por caminhos teóricos e metodológicos diversos, registraram as semelhanças entre a obra do cancionista e o Modernismo. Há autores também, como Augusto de Campos e Julio Medaglia, que mencionaram os laços intertextuais existentes entre o compositor de *A noiva do condutor* e a arte dos músicos bossa-novistas.

Mayra Pinto argumenta, em *Noel Rosa: o humor na canção*, que o jovem sambista contribuiu para criar uma dicção coerente com o projeto modernista, isto é, um discurso poético que atua na invenção de uma "língua brasileira". Mas a convergência de ideias e princípios estéticos que há entre o compositor e o movimento literário não se resume a esta questão. Segundo a autora:

[...] não é só a marca do discurso coloquial que aproxima Noel dos primeiros modernistas numa proposta estética, é também a eleição do humor e da ironia como categorias discursivas que evidenciam um distanciamento crítico dos valores sociais e estéticos dominantes. Isto é, por caminhos paralelos, dado que não se sabe de nenhum tipo de interlocução entre os poetas modernistas e os sambistas da década de 1930, a literatura e a canção popular urbana lançaram mão de alguns recursos idênticos na construção da produção discursiva, justamente num momento em que ambas criavam paradigmas bastante duradouros na arte brasileira (PINTO, 2012, p. 61).

Esses "recursos idênticos" na produção discursiva, observados pela pesquisadora, serão bastante mencionados nos estudos sobre as relações da música popular urbana e a moderna literatura brasileira. Basicamente, são traços como o humor, a ironia e a busca de uma língua brasileira, ligada ao coloquial, que estudiosos e críticos apontam como elementos correspondentes entre a poética noelina e a dos modernistas.

Ênio Bernardes de Andrade, em sua pesquisa de mestrado, intitulada *Noel Rosa pau-brasil: poesia como falamos*, faz uma sugestiva aproximação entre a obra de Noel Rosa e a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade.

A observação da obra noelina sob os preceitos da poesia pau-brasil nos mostra que, paralelamente, traços da ‘mudança de conduta’ desejada por Oswald de Andrade e pelos modernistas já eram aplicados em seus sambas: a voz materializada numa poesia ‘como falamos’, os fatos cotidianos em oposição a uma estética grandiloquente, o humor em contraponto à seriedade do gabinete, a incorporação da paisagem urbana contemporânea. Este fenômeno não foi percebido à época, nem pelos sambistas, nem pelos modernistas (ANDRADE, 2017, p. 93).

Em sua perspectiva, a canção popular brasileira moderna deu continuidade ao projeto oswaldiano de uma poesia “como falamos”. Embora passando por transformações e atualizações em seu percurso, sobretudo a partir da bossa nova, esta forma de lirismo ainda permanece no discurso da música popular. Como forma de elucidar seu argumento principal, o paralelo estabelecido entre a obra noelina e a poética oswaldiana, o pesquisador analisa um conjunto de canções, dentre elas “Gago apaixonado”. Em sua visão, Noel Rosa faz parte de uma tradição que tenta solapar a áurea artística e negar a busca do sublime como objetivo da arte da canção. Da mesma forma que se observa em Oswald, o compositor carioca “não é afeito à poesia dos amores inefáveis, dos grandes feitos da nação, dos heróis bravios, da candura do campo, da esperança do céu. O humor que incide em toda a teatralização da cena é o contraponto à sisudez, à solenidade, ao grandioso, ao sublime” (ANDRADE, 2017, p. 64).

Santuza Cambraia Naves, trilhando por caminhos semelhantes, atesta as possíveis correspondências entre o compositor e o movimento literário, ainda que, para a autora, não tenha ocorrido um diálogo de forma consciente. Em sua compreensão, Noel Rosa é uma figura paradigmática pelo fato de atuar como “compositor crítico”, e isto apesar de “reconhecidamente boêmio e de não ter contato com a intelligentsia modernista”. Ele se destaca entre os compositores de sua geração “por utilizar o modelo coloquial sugerido pelos modernistas com o vocabulário vulgar das camadas populares e as expressões ingênuas e provincianas da vida suburbana” (NAVES, 2010, p. 83).

Outro pesquisador que vincula a obra de Noel Rosa com o Modernismo é Jomard Muniz de Britto. Ele compreende que a busca por descobrir uma síntese do Brasil, uma interpretação do *ethos* brasileiro moderno, presente nas preocupações de Mário de Andrade e perceptíveis na obra de Villa-Lobos, pode ser observada nas canções do Poeta da Vila, pois este representa, no panorama da música popular brasileira, a tradução do espírito modernista.

O autor destaca sua capacidade de traduzir as contradições entre o morro e a cidade, o subúrbio e o centro, por meio da autoironia, e a intenção de aproveitar e recriar a linguagem popular, valendo-se de expressões da fala cotidiana e de gírias (BRITTO, 2009). Outro elemento que Muniz ressalta é o fato de Noel Rosa elaborar sambas marcados por um sentimento-consciência. Isso porque em sua produção cancional, os sentimentos contraditórios (o choro e a alegria, o sorriso e a nostalgia) não geram no sujeito lírico um desejo de se fechar na solidão – aquela solidão típica do espírito romântico, que, em geral, é marcada por certo clima de uma melancolia mórbida.

Adalberto Paranhos (2015, p. 69), ao estudar a relação do samba com o Estado Novo, por meio de uma visada histórica, compreende que há em Noel Rosa um procedimento parodístico moderno que o aproxima de “um dos elementos críticos importantes que os poetas modernistas lançaram mão”, o poema-piada – gênero bastante experimentado por Oswald de Andrade. Paranhos entende que o Brasil representado em suas canções não é fundamentado por uma visão típica do nacionalismo oficial, já que o compositor sempre encaminha o seu lirismo para o humor e a paródia debochada.

Na mesma esteira desses autores, Afonso Romano de Sant’Anna argumenta que Noel Rosa segue uma trajetória lírica que se identifica, em muitos aspectos, com a dos poetas do modernismo literário de 1922. Ao analisar a canção “Conversa de botequim”, ele observa que na letra – do mesmo modo que a *poética modernista* –, estão presentes elementos estéticos, tais como: “o ‘antiliterário’, as expressões corriqueiras, o humor, as soluções imprevistas e outros efeitos” (SANT’ANNA, 2013, p. 21).

Embora exista um distanciamento histórico de décadas, um período compreendido entre os anos de 1920 e 1960, outros estudiosos notam também um profícuo diálogo entre a juventude progressista da zona sul do Rio de Janeiro e o Poeta da Vila. Se o bolero, o sambacção são gêneros mencionados como contra-exemplos da estética bossa-novista – visto que são marcados, em geral, por uma poética do excesso e pelo caráter acentuadamente confessional –, os estudiosos tendem a considerar a dicção de Noel Rosa como um paradigma para o estilo que despontou no final da década de 1950, com Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto à frente.

Na obra “Balanço da bossa e outras bossas”, lançada na década de 1960, os influxos da dicção de Noel Rosa presentes no discurso poético-musical da bossa nova são apontados por alguns ensaístas. Em um fragmento capital do ensaio “Balanço da bossa nova”, Júlio Medaglia, na busca pelas origens do movimento, afirma:

Se se quisesse, porém, estabelecer uma relação histórica para apurar as verdadeiras raízes da BN, iríamos encontrar numa outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira, os seus pontos de contato mais evidentes. É a música de Noel. É o samba ‘flauta-cavaquinho-violão’. É a música da Lapa, capital do samba (de ‘câmara’) tradicional, como Copacabana — Ipanema — Leblon são os redutos da BN. É a linguagem sem metáfora, espontânea, direta e popular do ‘seu garçom faça o favor de me trazer depressa’ que foi retomada por Newton Mendonça, Vinicius, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. ‘Eis aqui este sambinha, feito numa nota só’, ‘ah, se ela soubesse que quando ela passa...’, ‘se eu não sou João de Nada, Maria que é minha é Maria Ninguém’, são expressões que poderiam ser ditas e cantadas por Noel Rosa ou João Gilberto em 1940 ou em 60. Se durante a guerra Noel cantava ‘com que roupa eu vou?’ e ‘traga uma boa média’, hoje se fala em ‘fotografei você na minha Rolleyflex’, em *boîte*, uísque e automóvel, isto é, nada mais que versões atualizadas de um mesmo humor, uma mesma gente, uma mesma bossa (MEDAGLIA, 1974, p. 81).

É claro que essa linguagem sem metáfora, direta e popular não representou as experiências poéticas da bossa nova em sua totalidade. Consciente da variedade de dicções das letras musicais, o ensaísta aponta outros tipos de construções poéticas, como os textos mais voltados para a participação social. Provavelmente seduzido pela ideia de vanguarda, na perspectiva de Augusto de Campos, Medaglia compreende o movimento na pauta da inovação e do rebuscamento musical, considerando-o um verdadeiro divisor de águas da música popular. Porém, reconhece um fato importante, que é a relação dialógica entre o projeto estilístico dos compositores bossa-novistas e a tradição musical brasileira que se delineou a partir do cancionero do compositor da Vila Isabel.

Augusto de Campos, no ensaio “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, alerta para outra questão muito importante no que concernem às ligações entre bossa nova e Noel Rosa, que é o estilo interpretativo. Para o ensaísta, a bossa é um estilo musical “decididamente antioperístico”. Ele entende que João Gilberto, na esteira de uma tradição que faz parte Noel Rosa e Mário Reis, adotou “um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais - ao *bel canto* em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental” (CAMPOS, 1974, p. 53). Essa interpretação antioperística, quase-falada, foi, de fato, uma das constantes estéticas da bossa nova, tendo em conta os cantores do movimento – além do já citado João Gilberto –, como é o caso de Nara Leão, Carlos Lyra, Astrud Gilberto e Tom Jobim. Em grande parte, essa estética vocal deve-se ao fato de as letras compostas pelos bossa-novistas serem mais depuradas liricamente, com colorações menos dramáticas. Não é comum nesse cancionero a presença de narrativas confessionais com longos

desenvolvimentos, pois o que se nota, de modo geral, são letras que comportam pequenas crônicas instantâneas, estas colhidas de fatos observados da vida urbana carioca.

Há, com efeito, um número relevante de pesquisas e ensaios que notam ligações estéticas entre Noel Rosa, o Modernismo de 1922 e a bossa nova. De maneira geral, esses trabalhos confirmam a importância do poeta-compositor no processo de estabelecimento de certa linha de construção lírica da canção popular urbana, não obstante esse percurso poético seja complexo e matizado. Essa linha engendrou uma tradição cancional no Brasil, uma tradição que, como vimos, encontra muitos pontos de contato com o discurso literário. Ademais, os pesquisadores e ensaístas atestam que há uma afinidade entre os dois projetos de modernidade lírica – principalmente no que concerne ao uso do humor e do coloquialismo –, ainda que os escritores modernistas e o sambista carioca não tenham convivido no mesmo ambiente cultural e compartilhado ideais artísticos.

CAPÍTULO II

BOSSA NOVA E MODERNISMO LITERÁRIO DE 1922

2.1 BOSSA NOVA: TRADIÇÃO LITERÁRIA E INDÚSTRIA CULTURAL

No capítulo anterior, elaborei uma síntese do pensamento modernista, a partir da leitura de obras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e mencionei sua relação com determinados procedimentos estilísticos da canção popular urbana, dando uma atenção especial à obra de Noel Rosa e de Wilson Batista. É necessário avançar o debate e examinar as ressonâncias da *poética modernista* nas canções da bossa nova, sem deixar de observar como esse movimento procurou, a um só tempo, atender as expectativas de um mercado fonográfico em ascensão e construir uma arte poético-musical que representasse as camadas “cultas” da sociedade brasileira das décadas de 1950 e 1960.

Inicialmente, é preciso discutir como a canção popular brasileira está inserida na dinâmica da indústria fonográfica e de que forma esta afeta a autonomia criativa dos compositores populares. É notório que a divulgação da música popular depende de etapas que são mediadas pelo mercado, o que certamente influi no processo de criação poético-musical. Embora nem sempre reconheçam a interferência dos produtores no resultado final de seus trabalhos, o fato é que muitos compositores estão submetidos ao ritmo desse modo de produção industrial, que tem o poder de estabelecer normas e instituir modelos. Em que pese o tom da afirmação, Theodor Adorno menciona algo que deve ser levado em conta: “a autonomia das obras de arte que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural” (ADORNO, 1977, p. 288).

O caso do samba parece sintomático no que diz respeito às transformações do discurso musical geradas pela lógica de produção capitalista. Oriundo das camadas pobres e negras da sociedade, esse gênero musical era identificado em virtude de seu espírito de coletividade e de suas trocas sociais. Porém, ao ser incorporado pela indústria de discos, termina por se adequar ao formato fechado que o sistema de gravação impõe. Dentre as mudanças, eliminou-se a segunda parte da canção (geralmente os sambistas só compunham uma primeira parte), que era reservada a um lugar de resposta do corpo social – os improvisos dos participantes. Enfim, o valor de uso das canções – “a garantia da sociabilidade e da transividade” – foi absorvido pela “lógica do valor de troca que, para transformá-lo em espetáculo acabado, privilegia a tecnologia da produção [...], o esteticismo [...] e consolida a separação entre produtor e consumidor” (SODRÉ, 1998, p. 53).

Com isso, não pretendo negar a autonomia da arte no mundo contemporâneo e tratar essa questão como uma mera ilusão romântica dos artistas. Peter Bürger, reverberando o pensamento de Adorno, já nos alertou para a complexidade do problema da autonomia na sociedade burguesa, que é uma categoria contraditória: ao mesmo tempo em que é necessária para a definição do que é arte, ela traz em si “a mácula da deformação ideológica, na medida em que não permite reconhecer sua condicionalidade social” (BÜRGER, 2017, p. 85). O meu propósito, desse modo, é mostrar que a relação da bossa nova com expedientes da literatura modernista deve ser compreendida levando em consideração que os processos compositivos estão articulados com os esquemas da indústria fonográfica. Em grande parte, a narrativa de um Brasil moderno e encantado com as novidades do mundo globalizado, tema de muitas canções bossa-novistas, interessou as empresas nacionais, que viram nesse discurso uma possibilidade de estabelecer um gênero capaz de competir com o mercado norte-americano, até então dominante na cultura musical da população brasileira urbana.

Entendo que é problemático estabelecer conexões entre um movimento eminentemente literário, surgido na década de 1920, e um movimento de música popular urbana que se desenvolveu no Rio de Janeiro no final de década de 1950. Algumas questões surgem a partir desse problema: de que modo a bossa nova, um estilo de canção popular submetida à dinâmica do mercado fonográfico, dialogou com o modernismo literário de 1922? A relação desse movimento com um setor da cultura “letrada” foi afetada por conta de sua imersão em uma indústria cultural? Trata-se de algumas questões que servem como ponto de partida para as reflexões desta pesquisa.

Minha intuição inicial é que a bossa nova se insere dentro de uma tradição literária moderna, por isso mesmo dialoga com elementos da *poética modernista*. Mas é importante não perder de vista o fato de o movimento ter surgido em um contexto em que se começa a delinear, de forma mais sistemática, uma indústria cultural no Brasil. É preciso, pois, indagarmos em que medida o caráter de mercadoria das canções bossa-novistas transforma sua relação com a tradição literária brasileira¹⁶. Uma discussão sobre esse movimento deve considerar a expansão da indústria fonográfica no Brasil e, com ela, a difusão deste produto no mercado norte-americano. José Miguel Wisnik notou esse aspecto dialógico existente no

¹⁶ Emprego aqui o termo “tradição” baseado nas concepções de Antonio Candido (2000). Para esse autor, um dos elementos decisivos para que exista uma tradição é “a formação da continuidade literária – uma espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo”. Nessa perspectiva, a tradição pode ser entendida como a “transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar” (CANDIDO, 2000, p. 24).

percurso da bossa nova. Para o ensaísta, esse movimento criou “no interior da música popular um subsistema que compreende uma linha-de-exportação e uma linha-de-expressão intelectualizada que será o casulo de toda a floração ‘universitária’ que atravessará de festivais a década de 60” (WISNIK, 2004, p. 180).

No que diz respeito ao debate sobre a indústria cultural no Brasil, Renato Ortiz atesta que, até a década de 1950, período em que surge a bossa nova, a exploração comercial de bens culturais não ultrapassava as fronteiras regionais, não tinha ainda uma dimensão integradora característica das indústrias culturais de outros países. Assim, uma das particularidades da sociedade brasileira das décadas de 1940 e 1950 é exatamente “a incipiência de uma indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos através de uma outra dimensão, o desenvolvimento da racionalidade capitalista e da mentalidade gerencial” (ORTIZ, 1993, p. 54).

Em concordância com as afirmações de Ortiz, Marcia Tosta Dias (2008, p. 41) reconhece que na década de 1950 foram lançadas “as bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica mundial, que não podem ser compreendidas destacadas do movimento global do desenvolvimento capitalista”. Ao mencionar os avanços tecnológicos que surgiram no final da década de 1940 e que permitiram, posteriormente, o crescimento do mercado de discos, a autora cita o aparecimento do micro-sulco, que “além de promover um depuramento no processo de gravação e reprodução agora já elétrica, permitiu que o tempo de duração do disco fosse dilatado de quatro para trinta minutos, possibilitando ainda, no universo da música popular, a instituição da canção em três minutos como padrão” (DIAS, 2008, p. 40).

A bossa nova viveu o seu auge musical nesse momento em que a indústria cultural no país estava em florescimento, tendo em vista que a sua consolidação se deu apenas na década de 1970 (DIAS, 2008). De todo modo, é inegável que se trata de uma época de intensa urbanização, investimentos no setor de transportes, sofisticação dos meios de comunicação e desenvolvimento industrial. Esses fatores, por certo, contribuíram para a construção de um imaginário de progresso e de civilização urbano-industrial, que pode ser notado no discurso poético-musical de parte do cancionista da música popular da década de 1960.

A música produzida pelos bossa-novistas pertenceu à esfera de bens simbólicos que, impulsionada pela sua divulgação em nível internacional – especialmente na indústria fonográfica norte-americana –, procurou se apresentar como um produto “sofisticado” e “diferenciado” dentro do contexto da música popular brasileira. Na visão de Carlos Ernest Dias, é provável que a bossa nova tenha se tornado “algo útil aos parâmetros da indústria do

disco internacional”, não pelo exotismo ou pelo primitivismo, mas “sim pelo estilo cool e pelo refinamento harmônico, poético e melódico da maioria das canções, as quais dialogavam em letra e música com a canção norte-americana e também com o jazz, tornando-se rapidamente um lucrativo gênero internacional de música” (DIAS, 2017, p. 155).

Com efeito, os compositores bossa-novistas sempre estiveram ligados com a tradição musical brasileira, em especial com o samba do morro, mas propuseram uma reescrita do seu discurso poético-musical, de forma que essa tradição ganhasse uma fisionomia mais moderna e “elaborada”. Nesse sentido, a bossa nova pode ser considerada uma tradução intelectualizada do samba. Ao invés de interlocutores interessados na expressão corporal e nas forças de socialização desse gênero – em sua “transitividade”, como diria Muniz Sodré (1998)¹⁷ – a bossa nova pressupõe um interlocutor mais concentrado em seus elementos poético-musicais. Como produto de um mercado fonográfico em intenso crescimento, as canções bossa-novistas atendiam a interesses específicos dos estratos sociais consumidores da cultura veiculada aos meios de comunicação de massa. De forma resumida, o paralelo aqui traçado é para enfatizar o caráter mais social e coletivo do samba em contraposição ao individualismo “burguês” do discurso da bossa nova.

Em meu entendimento, a bossa nova procurou estabelecer diálogos com o Modernismo literário de 1922 como uma forma de aproximação com uma “cultura letrada” do Brasil¹⁸. Produto de uma classe média em ascensão, que possuía formação universitária e frequentava os espaços culturais da zona sul do Rio de Janeiro, esse movimento, desde o início, com o seu apadrinhamento por parte do poeta e diplomata Vinicius de Moraes, procurou se estabelecer no cenário musical nacional como um tipo de canção menos afeita à dança e mais destinada à contemplação intelectualizada¹⁹. O próprio poeta-compositor chegou

¹⁷ Muniz Sodré considera que a letra do samba possui um discurso transitivo, isto é, o texto não se limita a *falar* sobre a existência social, ele *fala* a existência. A transitividade se afirma “na capacidade da canção negra de celebrar sentimentos *vivid*os, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 45-46, grifos do autor).

¹⁸ Vale lembrar que a aproximação entre a canção popular e a cultura “letrada” brasileira não é algo exclusivo da bossa nova e não se deu com o surgimento desse movimento musical. Hermano Vianna, em seu livro *Mistério do samba*, mostra a importância que teve o encontro entre “a turma de Pixinguinha e a turma de Gilberto Freyre” para a construção da imagem do samba carioca como música nacional por excelência. O pesquisador evidencia a interpenetração do mundo dos sambistas com o dos intelectuais da época: “O compositor de samba, nos anos 20 e 30, mantendo viva uma tradição à qual [...] já pertencia Laurindo Rabello e Catulo da Paixão Cearense, também pode ser pensado como um agente mediador entre mundos culturais distintos, como o dos salões intelectuais e o das festas populares das camadas mais pobres da cidade” (VIANNA, 2007, p. 118). Vianna ressalta, inclusive, a admiração e o interesse de Manuel Bandeira, um poeta modernista, pela obra do sambista carioca Sinhô.

¹⁹ É constante críticos e estudiosos designarem a bossa nova como um tipo de música feita para ser escutada de forma analítica, principalmente quando falam do estilo de João Gilberto. Ruy Castro (2017, p. 16) disse: “[...] por mais gostosa e revolucionária, essa batida – que era samba e, ao mesmo tempo, ‘não era’ – não parecia feita para dançar. Ao contrário, pedia concentração e até algum esforço para ser ‘entendida’”. Os autores do livro

a mencionar que a bossa nova deveria ter para a canção popular brasileira importância igual à que a “Semana de Arte Moderna de 22” teve para a literatura (NELIM, 2008, p. 26). Isso revela que o movimento musical, pelo menos a vertente mais ligada à lírica viniciano, tinha consciência de sua ligação com setores consolidados da cultura literária brasileira.

Tudo indica que a ponte entre a literatura modernista e a canção bossa-novista seja exatamente Vinicius de Moraes. A relação da bossa nova com uma tradição literária torna-se mais perceptível ao investigarmos a obra e a trajetória desse autor. Ele foi um dos responsáveis por dar à linguagem do movimento uma maior aproximação com expedientes da poesia literária, o que favoreceu um convívio mais intenso entre escritores e compositores populares. A partir da obra *Novos poemas* (1938), notamos que sua poesia dá uma guinada rumo ao cotidiano e à coloquialidade. O seu cancionário reflete essa inflexão, embora suas letras musicais, em última análise, não tenham se desvinculado de um inequívoco tom literário. É o que testemunhamos em composições como “Ai quem me dera” (Ai, quem me dera terminasse a espera/ Retornasse o canto simples e sem fim/ E ouvindo o canto se chorasse tanto/ Que do mundo o pranto se estancasse enfim) e “Quando tu passas por mim”, em parceria com Antonio Maria (Quando tu passas por mim/ Por mim passam saudades cruéis/ Passam saudades de um tempo/ Em que a vida eu vivia a teus pés).

Muitos compositores da chamada MPB consideram que Vinicius de Moraes foi o responsável por fixar as bases da lírica bossa-novista. Gilberto Gil, em entrevista a Zuza Homem de Mello, atribuiu ao poeta-compositor a modernidade lírica da canção brasileira. Em suas palavras: “Como Vinicius de Moraes já pertencia a uma corrente poética considerada moderna, então também nas letras da Bossa Nova houve uma modificação essencial” (MELLO, 2008, p. 106). Caetano Veloso, no mesmo diapasão, mencionou que “as letras de Bossa Nova tendiam a se estruturar dentro das conquistas da poesia moderna brasileira”. O compositor atenta também para o fato de que o estilo da lírica viniciano tornou-se um paradigma para os letristas: “A interferência individual estilística do Vinicius é muito importante, realmente a letra de Bossa Nova é sempre uma letra de Vinicius de Moraes, e até hoje isso raramente foi rompido de verdade” (MELLO, 2008, p. 106).

Bossa Nova: um retrato em branco e preto recompõem uma ideia semelhante: “A essência de seu trabalho está no detalhe e, para apreendê-lo, é necessário um ouvinte atento, consciente. Seu canto pede proximidade – quanto mais perto se chega, mais os detalhes afloram em sua beleza quase inapreensível” (NELIM, 2008, p. 77). Walter Garcia, por sua vez, é o que explica a questão com mais riqueza de detalhes: “João suaviza o acento tônico abrandando sua diferença em relação às sílabas átonas – um movimento que vem desde o baixo uniforme, passa pelos ataques dos acordes (os quais se mantêm emparelhados, em intensidade, com os bordões) e que, alcançando a voz, *esfria* o samba, distanciando o canto do apelo à dança, ao mesmo tempo em que propõe ao ouvinte uma conversa informal” (GARCIA, 1999, p. 130, grifos do autor).

Os influxos do Modernismo de 1922 em movimentos culturais da música popular, principalmente a bossa nova e o Tropicalismo, é um tema que já foi investigado por pesquisadores e críticos. De maneira geral, há uma tendência em se considerar que o primeiro movimento forneceu as bases líricas para o segundo, que, por sua vez, estabeleceu uma relação mais orgânica com a poesia modernista, notadamente com o pensamento estético de Oswald de Andrade.

Frederico Oliveira Coelho (2012) mencionou os dois movimentos da música brasileira supracitados, ao falar sobre as ressonâncias do movimento literário de 1922 em outros setores da cultura artística do país. Segundo o pesquisador:

A Semana e, principalmente, o Modernismo de 1922-1930 influenciaram movimentos culturais posteriores pelo seu caráter de fundadores de uma nova lógica cultural brasileira, aberta ao fluxo dos progressos estéticos de cada época, organizando-se como frentes coletivas de ação artística e, principalmente, garantindo uma memória da transformação cultural brasileira a partir do embate entre o “velho” e o “novo” na cultura e na sociedade. *Tanto a Bossa Nova como o Tropicalismo, mesmo que a primeira não tenha nenhuma alusão direta ao movimento de 1922, nutriram-se desses princípios lançados pela Semana e o Modernismo* (COELHO, 2012, p. 21, grifos meus).

A época em que surgiu a bossa nova foi, de fato, um momento de transformação cultural do Brasil. Esses tempos de entusiasmo com o progresso urbano-industrial, pelo menos na ótica das classes mais favorecidas, certamente proporcionou uma abertura para os artistas elaborarem novos arranjos da tradição. Isso se deu através de um movimento dialético – o embate entre o velho e o novo – de modo que a proposta de renovação estética, tal como ocorreu no Modernismo literário de 1922, não significou, necessariamente, uma desconstrução da memória cultural existente.

Artur da Távola (1998), na tentativa de dar um status de movimento revolucionário e inovador, argumenta que a bossa nova é uma representante do espírito do Modernismo de 1922. É o que se nota no seguinte fragmento de seu livro *40 anos de bossa nova*:

Está para a música popular brasileira como, na literatura, o modernismo esteve para o parnasianismo, herdando, nas letras, uma reação aos resquícios deste: o gosto pela letra altissonante, retumbante, preocupada com o aspecto aparente e sonoro, ou, por outro lado, a letra expressando sentimentos extremos, arroubos, paixões, sintomas da exaltação emocional, com direta influência do tango e do bolero. A letra melodramática e pungente foi criticada na prática pela bossa nova, ao inaugurar o estilo jornalístico, objetivo, mesmo quando declara amor [...] É como Brasília, sua contemporânea, o último suspiro do modernismo já quando as bases do pós modernismo começam a ser lançadas, logo depois, na década de 60. (TÁVOLA, 1998, p. 66)

Em outro trecho capital, o autor salienta que a bossa nova é uma continuidade da experiência modernista de 1922. O tom das afirmações é sempre ressaltando que a relação dos músicos com setores da cultura letrada só lhes engrandeceu artisticamente. Segundo Távola, o movimento bossa-novista pode ser considerado uma “manifestação tardia e diluída do modernismo. Representa, na música popular, o movimento começado em 1922 com a Semana de Arte Moderna, divisor de águas da arte brasileira, libertando-a dos laivos românticos restantes em pleno século vinte [...]”. (TÁVOLA, 1998, p. 71).

Para Santuza Cambraia Naves (2010), a bossa nova inaugurou uma postura crítica no universo da canção popular brasileira e está afinada com o pensamento estético modernista, não obstante se trate de um movimento musical diversificado, que abrange músicos ligados tanto ao jazz, quanto à tradição erudita e às sonoridades latinas. Em sua compreensão, a musicalidade de João Gilberto, em especial, introduziu um registro sonoro intimista, harmonizando-se com uma compreensão de escuta musical definida pela racionalidade. A ligação da bossa nova com o modernismo se deve, principalmente, ao fato de esta recusar a “estética da monumentalidade”²⁰ e buscar uma estética pautada na simplicidade. Ela observa que esse movimento contesta a tradição associada ao excesso, na medida em que se utiliza de procedimentos mais despojados e alinhados a uma estética mais contida e funcional. Isso pode notado na recusa a diversas técnicas e processos estilísticos: “os arranjos grandiosos de violinos e de metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de Aquarela do Brasil e as dores-de-cotovelo derramadas que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50, principalmente no samba-canção” (NAVES, 1998, p. 217).

Em sua visão, a bossa nova possui um estilo mais conciso e racional, centralizador e altamente homogêneo, por este motivo interliga-se mais claramente ao pensamento de Mário de Andrade, enquanto o Tropicalismo – por meio de sua proposta paródica, humorística e antropofágica – está mais próximo do espírito de *bricoleur* de Oswald de Andrade (NAVES, 1998). É claro que, como observa Santuza Naves, essas percepções embaralham-se e não

²⁰A autora emprega o termo “estética da monumentalidade” para se referir ao projeto de totalidade que se caracteriza pelo excesso e pela gravidade, afinando-se, assim, com a ideia de *Bildung* (ideal de totalidade) do Romantismo germânico. Na música, essa estética, geralmente associada às obras sinfônicas, manifesta-se “através dos vários meios, desde a própria abundância e variedade de instrumentos de que dispõe a orquestra sinfônica, até recursos expressivos vários, como os extremos dinâmicos (*fortíssimo* seguido de *pianíssimo*, por exemplo), a extensão dos movimentos, a abundância de temas diferentes e a complexidade do desenvolvimento, entre outros” (NAVES, 1998, p. 69). Em contraposição a essa estética, a autora, fundamentada no pensamento de Erich Auerbach, observa que há uma “estética da simplicidade”, que é contrária à experiência totalizante da arte monumental, uma vez que opera no registro da fragmentação.

podem ser utilizadas para interpretar a obra dos poetas modernistas como um todo. A pesquisadora acrescenta que, de modo geral, a atitude modernista brasileira não encontrou sustentação no procedimento do *engenheiro*, pois a bricolagem predominou dos primeiros sambas da década 1930 até o Tropicalismo.

Na compreensão de Manuel Dourado Bastos (2009) há mais do que pontos de contato entre as ideias modernistas e o discurso das canções bossa-novistas. A partir de noções teóricas desenvolvidas por Mário de Andrade, Bastos assegura que a bossa nova é a efetivação do projeto mario-andradiano.

Não seria esse um grandioso motivo para reconhecer na experiência musical brasileira que tem por nó a bossa nova um objeto privilegiado para reorganizar aquela lacuna dos estudos de Mário de Andrade, se levado ao combate dialético de idéias? Estamos diante de um arco histórico que vai do projeto musical de Mário de Andrade até sua realização pela bossa nova, mantendo ativo em ambos o progressismo da organização de uma música entendida como moderna e brasileira. A bossa nova foi uma realização possível da ‘utopia do som nacional’. Enquanto tal, sugere o caráter histórico do projeto marioandradiano bem como da experiência musical brasileira como um todo, qual seja, certa dialética entre a experiência local e o padrão moderno (internacional) (BASTOS, 2009, p. 152).

Por certo, o autor exagerou ao sugerir que a bossa nova preencheu a lacuna da problemática traçada por Mário de Andrade. A tensão dialética que suscita as observações do escritor paulista – que pode ser visualizada, inclusive, em sua própria escrita – é o indício da complexidade de nossa formação cultural e identitária, que está para além de um enigma a ser resolvido. Contudo, o paralelo traçado por Bastos é interessante, levando em consideração que ele aponta as contradições existentes na canção bossa-novista, contradições estas semelhantes às do Modernismo de 1922, principalmente a dialética entre o local e o moderno sob a ótica internacionalista.

Essas considerações traçadas sobre a bossa nova e suas interligações com a literatura modernista suscitam variadas perguntas: a bossa nova seria, de fato, a realização da utopia do som nacional, como mencionou Bastos? Estamos diante, a um só tempo, de um “artigo de luxo” da indústria fonográfica e de um projeto consciente de construção da identidade moderna brasileira? Expressão “autêntica” da brasilidade ou tão somente uma deturpação da linha criativa da música popular brasileira “tradicional”, como asseverou Tinhorão? Trata-se de questões que mobilizam muitas discussões – históricas, sociais, culturais e ideológicas.

Compreendo que a canção popular no contexto do Brasil, embora tenham se reproduzido dentro da chamada indústria cultural, possui uma rede de inter-relações que se mostram complexas e bastante singulares. É por meio dessa mesma indústria que muitos

compositores teceram suas críticas sociais, elaboraram interpretações sugestivas sobre a realidade brasileira, contestaram formas de poder antidemocráticas e procuraram unir os setores mais “cultos” da sociedade com as tradições orais.

É preciso, desse modo, refletir sobre as particularidades da canção popular brasileira e sua relação ambígua com as questões mercadológicas. O que se pode notar, no caso da bossa nova, é que esse cancionero captou bem as transformações da vida brasileira dos anos 1960 e procurou se tornar, no mesmo seio do mercado fonográfico que ajudou a erigir, uma forma de reflexão sobre as contingências históricas, políticas e sociais do Brasil. Em fim de contas, esse movimento tanto elevou o prestígio social da canção urbana, como serviu para aumentar, de modo significativo, as cifras do mercado de discos.

Um fato que deve ser percebido é o novo perfil do público consumidor formado na época em que surge o movimento bossa-novista. Se a bossa nova é uma tentativa de intelectualizar o samba, como antes mencionado, a sua recepção pressupõe um público igualmente intelectualizado, advindo dos estratos sociais mais favorecidos economicamente e possuidor de capital simbólico. Marcos Napolitano (1999) esboça, em seu artigo “Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-1963), importantes argumentos sobre a inserção do movimento bossa-novista na cena cultural brasileira do final da década de 1950 e início da década de 1960. O pesquisador destaca a questão da formação de um novo público:

A ruptura proporcionada pelo surgimento da Bossa Nova a partir de 1959 articulou a inserção de um novo extrato social no panorama musical, sobretudo no plano da criação e no consumo de música popular. As classes médias superiores, tomada em seu conjunto, mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo ‘respeitável’ de criação, expressão e comunicação. Na metade da década novas parcelas de ouvintes/consumidores foram agregadas a esse novo quadro musical, oriundos, sobretudo, da classe média baixa (sociologicamente falando, as classes C e D), devido à presença marcante da televisão, como novo veículo musical de massa. (NAPOLITANO, 1999, p. 171).

O fato de a classe média brasileira passar a ver na música popular um campo “respeitável” de criação, expressão e comunicação, tem implicações na construção do repertório bossa-novista. Esse repertório passou a ser entendido como sinônimo de canção moderna e sofisticada, em contraposição aos boleros e sambas-canções que, pejorativamente, ganharam a reputação de música ultrapassada e *kitsch*. É claro que essa visão é simplificadora, porque cria a imagem de que a década de 1950 foi a idade das trevas da música popular urbana (NAPOLITANO, 2010). Além disso, ajuda a fixar a ideia de que a

bossa nova representa um gesto de aprimoramento, a etapa final de um percurso estético traçado pela música popular brasileira²¹.

Em relação aos músicos que integraram o movimento, observamos, em muitas de suas falas, o desejo de construir uma estética que se adequasse ao universo intelectualizado dos jovens universitários, que tinham acesso à tradição europeia e à cultura norte-americana divulgada através dos meios de comunicação, como o rádio e a TV. Esse fato foi alvo de críticas contundentes à bossa nova, por entenderem que estes músicos estavam rompendo com a linha criativa da tradição musical brasileira (leia-se samba) em favor de uma linguagem subserviente à estética norte-americana (leia-se jazz). José Ramos Tinhorão, o crítico mais acirrado do movimento, chegou a dizer que o “aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (TINHORÃO, 1997, p. 36). É preciso dizer, entretanto, que essa crítica também foi endossada por certos compositores bossa-novistas, ainda nos primeiros anos de existência do movimento.

Em entrevista a Zuza Homem de Mello, Sérgio Ricardo deixa transparecer que a bossa nova estava ligada a uma elite que não se comunicava de modo eficiente com as camadas mais populares. Em suas palavras: “tendo nascido no interior de São Paulo, quer dizer, não sendo propriamente um carioca, e por ter morado também muito tempo na zona norte, tendo visto o problema do povo de perto e me sensibilizado com isso, eu achava que a Bossa Nova de uma certa forma estava me distanciando do gosto popular” (MELLO, 2008, p. 82).

Carlos Lyra, um dos compositores do movimento mais ligados à esquerda progressista das décadas de 1960 e 1970, também expôs esse conflito de classe que envolveu o ambiente cultural do país:

Naturalmente, houve radicalização. Mas também havia abertura para discussões e questionamentos. Enquanto Vianinha e Estevam, por exemplo, queriam levar o teatro para o povo e até mesmo fazer teatro popular, meu objetivo era levar a Bossa Nova para as ruas e, sobretudo, trazer a música do povo (Zé Keti, Cartola, Nelson Cavaquinho, João do Vale) para a classe média. Esses conflitos internos refletiam os meus próprios, pois, apesar de me considerar politicamente ‘proletário’, não poderia fugir da condição de ser economicamente burguês. E para complicar ainda mais: ser esteticamente aristocrata (LYRA, 2008, p. 60).

²¹Essa visão evolucionista da música popular brasileira foi endossada, principalmente, por Ruy Castro e Augusto de Campos. Ao ler esses dois autores, tem-se a impressão de que a bossa nova representa tanto uma vanguarda, como o ponto culminante da sofisticação poético-musical da canção brasileira. Para ficarmos em apenas um exemplo, segue uma passagem do texto “Música popular de vanguarda”, de Augusto de Campos: “Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma” (CAMPOS, 1974, p. 283).

Na realidade, não foram poucos os que mencionaram a condição elitizada dos músicos bossa-novistas. Ronaldo Bôscoli, ao fazer uma avaliação do movimento, reconheceu o lugar social deste, mas reivindicou a autenticidade da música que produziam: “Nossa música era real, autêntica, podemos chamar de alienada em termos esquerdistas, mas era uma alienação autêntica. Nossos problemas eram problemas urbanos mas verdadeiros, problemas de asfalto porque éramos de asfalto” (MELLO, 2008, p. 70). Geraldo Vandré destacou a questão mercadológica do movimento e o identificou como a realização de um desejo das camadas médias da sociedade brasileira da época. Em seus próprios termos: “Acho que o movimento deu uma contribuição muito grande à música brasileira, mas foi antes de tudo um rótulo promocional. Praticamente surgiu de uma necessidade da classe média urbana brasileira de auto-afirmação e de ocupar uma faixa de mercado que até então era ocupada pela música de boa qualidade importada” (MELLO, 2008, p. 157).

Muitos integrantes, dentre eles Carlos Lyra e Tom Jobim, criticaram a estandardização do movimento, pois entenderam que este processo prejudicou bastante os músicos mais inventivos. Este último compositor, em entrevista, revelou certo inconformismo ao falar do assunto: “A Bossa Nova, da forma como foi usada, teve um esvaziamento [...]. Entrou o lado do consumo, e naturalmente todo mundo começou a compor Bossa Nova, mas eu creio que sem o talento de João Gilberto. E, naturalmente, aquilo ficou estigmatizado, estandardizado” (MELLO, 2008, p. 155).

As falas dos músicos revelam, em resumo, que a bossa nova agregou diferentes percepções sobre a música popular e a sociedade brasileira. Dentre os tópicos discutidos, destaco o seguinte: ao mesmo tempo em que o movimento deveria atender ao mercado fonográfico que emergia no início dos anos 1960 – como uma forma de consolidar a canção popular brasileira –, era necessário também criar uma obra musical e poética que se mostrasse “cult”, um produto pronto para ser consumido pelas camadas urbanas mais intelectualizadas de um país em desenvolvimento. Por vezes, essas questões provocaram intensos conflitos e até mesmo rupturas dentro do próprio movimento, que, sob a batuta de Carlos Lyra, assumiu um discurso mais politizado e buscou inserir as tradições orais das camadas populares da sociedade brasileira.

2.2 NARRATIVAS DA BRASILIDADE NAS CANÇÕES DA BOSSA NOVA

Nós só seremos civilizados em relação às civilizações no dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais.

(ANDRADE, 2015, p. 34)

A questão da identidade brasileira sempre ocupou um lugar de relevância na experiência modernista. Na realidade, esse debate em torno do que é o nacional já era uma tendência em curso, basta observarmos a profusão de narrativas, elaboradas em diferentes temporalidades e espaços, que ambicionaram tecer o *éthos* brasileiro. Dentre esse conjunto de narrativas, pode-se destacar o indianismo romântico, no século XIX, de autores como José de Alencar e Gonçalves Dias, que adotaram a figura do índio como paradigma para a nacionalidade; os escritos científico-literários sobre a dialética entre o sertão e o litoral de Euclides da Cunha, que elegeu o sertanejo como o detentor da autêntica fisionomia brasileira; as crônicas urbanas de Lima Barreto e a obra literária e ensaística de Machado de Assis, autores que, por meio de um olhar irônico, trouxeram à baila as ambivalências e os conflitos envolvidos na construção do imaginário nacional.

Mesmo que a compreensão da brasilidade tenha sido o motivo condutor do pensamento de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e demais integrantes do Modernismo de 1922, nota-se que não houve um consenso entre eles, a julgar pelas divergências ocorridas entre o movimento verde-amarelo de Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Menotti del Picchia e as ideias antropofágicas e o primitivismo oswaldiano. Somam-se a isso as críticas de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes ao academicismo de Ronald de Carvalho e Graça Aranha e às ideias construtivistas de Tristão de Athayde e do autor de *Macunaíma*. Em linhas gerais, observa-se que, além das diferenças ideológicas e estéticas de cada linha de pensamento, a relação entre o regional e o universal e a forma de lidar com a cultura popular na construção da arte modernista foram pontos de discordâncias desses grupos.

Ademais, vale mencionar a proposta regionalista de Gilberto Freyre, que confrontou o projeto de construção de uma arte moderna baseada no cosmopolitismo e na perspectiva industrial e urbana defendida pelos intelectuais paulistas no início dos anos 1920. Em um momento em que se procurou associar o rural ao ultrapassado e, de certo modo, considerá-lo um impasse no processo civilizatório brasileiro, Freyre assume o regionalismo como matriz para se pensar o Brasil moderno. Articulando elementos das Ciências Sociais e da

Antropologia com a espontaneidade imaginativa da escrita literária, o pensador nordestino se debruçou sobre assuntos do cotidiano do brasileiro e colocou a mestiçagem no cerne do debate sobre a identidade cultural moderna, dando uma interpretação positiva ao fenômeno complexo da miscigenação brasileira.

Isso revela a complexidade do problema, pois o que se testemunhou no processo de modernização do país foi uma variedade de narrativas, às vezes totalmente díspares, tecidas para definir o que era ser brasileiro. Enquanto determinados pensadores e artistas acreditavam que o nacional “estava nas particularidades, nos regionalismos, no local, outros buscavam modernização, apoiando o cosmopolitismo” (DOMINGOS, 2010, p. 48). Daí o quadro amplo e heterogêneo de intelectuais empenhados em compreender e registrar suas visões sobre o Brasil moderno, tais como Mário de Andrade, Graça Aranha, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Sérgio Buarque de Holanda, Pedro Nava, Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa. É preciso dar destaque à coexistência dessas diferentes vozes, para que a modernidade brasileira não seja pensada como um período homogêneo, limitado ao contexto da Semana de 1922, que atingiu as diversas regiões e cidades do país de maneira uniforme. Com efeito, a inserção do Brasil nos tempos modernos e a invenção de uma identidade nacional não podem ser entendidas como um processo concluído, mas sim como uma experiência marcada por um tempo não linear, cujos dilemas continuam ainda presentes na cena cultural do país, em especial no discurso da música popular urbana²².

Se pensarmos no caso específico do Modernismo de 1922, a figura de Mário de Andrade salta aos olhos. Isso porque, dentre os modernistas, ele foi o intelectual mais empenhado em estabelecer parâmetros para a tessitura de uma identidade cultural brasileira. Conforme podemos apreender a partir da epígrafe desta seção – extraída de uma correspondência enviada a Carlos Drummond de Andrade –, para o poeta paulista o país só se tornaria civilizado e universal quando elaborasse uma narrativa sobre o Brasil que não fosse uma simples imitação da cultura de tradição europeia. Essa ideia parecia ser apoiada pelos modernistas como um todo, mas havia diferenças nos métodos e na dinâmica temporal para atualizar a cultura nacional e colocar o país em igualdade com as nações desenvolvidas.

Como uma espécie de eterno retorno, esse debate em torno da brasilidade parece nunca sair de pauta, pois ele é frequentemente repostado e reatualizado, à proporção que novos

²²Para além da bossa nova e dos movimentos da MPB na década de 1960, vale citar o Manguebeat. Inventado na cidade de Recife no início da década de 1990, esse movimento recuperou questões importantes que foram caras aos escritores e artistas modernistas. Muitas das canções de Chico Science e da banda Nação Zumbi, os principais representantes, trazem à baila discussões sobre modernidade/ tradição, global/local, campo/cidade, nacional/ estrangeiro.

contextos são criados (OLIVEN, 2012). A própria obra de Mário de Andrade é exemplar nesse sentido, pois ela toda é uma espécie de genealogia da identidade nacional. É o que demonstram suas poesias, pesquisas musicológicas, críticas, cartas, romances e contos. Em sua correspondência, antes mencionada, o poeta evidenciou a sua inquietação em torno do caráter nacional: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele ainda não tem e que por isso ainda não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade” (ANDRADE, 2015, p. 21-22).

Como observou Eduardo Jardim (2016), enquanto a construção da brasilidade na perspectiva de Oswald de Andrade perpassa muito mais pela intuição e por uma atitude anti-intelectualista, no caso de Mário de Andrade, ela só é possível por meio de “uma abordagem estudiosa e analítica do elemento nacional” (JARDIM, 2016, p. 73). Isso, provavelmente, explica as incansáveis pesquisas e as diversas viagens feitas pelo intelectual paulista, como a conhecida “Missão de Pesquisa Folclórica”, que ocorreu em 1938, com o propósito de fazer registros etnográficos das diversas manifestações folclóricas presentes nos estados do Norte e do Nordeste do Brasil.

O *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) também é parte indispensável desse projeto de tessitura de uma identidade brasileira. O estudioso inicia suas reflexões fazendo uma crítica aos compositores brasileiros. Em sua visão, ao invés de se preocuparem com um projeto de arte nacional, preocupam-se com “o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma” (ANDRADE, 2006, p. 11). Essa busca por uma brasilidade modernista não deve, contudo, resvalar para o exotismo, para recursos musicais “fáceis”, apenas como uma forma de chamar a atenção da Europa. Em sua compressão, muitos músicos apegam-se ao exótico e não procuram se expressar de forma espontânea e necessária para se alcançar a nacionalidade. O ensaísta acusou os compositores nacionais de se interessarem pela cultura brasileira tão somente por causa do “exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia” (ANDRADE, 2006, p. 11).

Na visão de Mário de Andrade, para se livrar desse “esquisito apimentado” – em seus próprios termos –, o artista deve apreender as manifestações ditas folclóricas, pois nelas está o germe da criação musical culta. Emanam delas, pois, uma “verdade”, visto que essas expressões são oriundas de um mundo ainda não tocado pela ideia de progresso industrial capitalista. A arte nacional, afirmou o poeta, não se faz “com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na consciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 2006, p. 13).

No ensaio “A evolução social da música brasileira”, escrito em 1939 – portanto, mais de uma década depois do *Ensaio sobre a música brasileira* –, a preocupação do poeta com a brasilidade modernista continuou em primeiro plano. Para ele, a música brasileira só evoluiria socialmente quando os compositores nacionais, por meio de diferentes etapas de criação, atingissem um “estado de consciência nacionalista”. Isso exigiria, inclusive, um sacrifício por parte do compositor, no sentido de priorizar o aspecto social. É o que se nota na seguinte passagem do texto: “É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador” (ANDRADE, 1975, p. 33).

O romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, na mesma linha, é um paradigma da busca pelo elemento nacional. O texto, publicado em 1928, reflete as tensões entre tradição, inovação formal, oralidade e linguagem culta que atravessaram o Modernismo de 1922. Essa obra não é apenas uma tentativa de valorização do imaginário brasileiro, por isso mesmo sua narrativa não deseja construir um retrato harmônico das diversas culturas e etnias do país. O protagonista, na realidade, encena uma identidade sem fixidez, improvisada, revelando-nos que a nacionalidade é um fenômeno cheio de imbricações. A narrativa gira em torno da procura pela muiiraquitã perdida, um amuleto valioso que o herói recebeu de sua amada Ci. Essa perquirição sinaliza para uma forte alegoria da elaboração de uma identidade brasileira – identidade esta que está em constante trânsito.

Com esse romance, Mário de Andrade (2001) distanciava-se da visão nacionalista romântica, que propunha um retorno mítico às nossas raízes culturais, em especial ao universo do índio, sem observar os diversos conflitos de memória que existem na tentativa de elaboração de uma identidade cultural. *Macunaíma* apresenta em suas páginas muito mais tensões do que respostas sobre o Brasil, país que ingressava na modernidade, ainda que de modo canhestro e sem conseguir se adaptar ao ritmo dos países considerados desenvolvidos. A ideia do romancista, nesse sentido, não foi propor uma solução para se definir uma identidade para o herói sem nenhum caráter. O olhar do narrador é mais irônico do que esclarecedor, as imagens narradas são mais conflitantes do que conciliadoras.

Como mencionado em capítulo anterior, é a partir de *Clã do jabuti* (1927) que Mário de Andrade dedica-se com mais afinco ao seu projeto de construção da nacionalidade, procurando inserir em sua poética os elementos do “populário”, como ele mesmo denominava as tradições orais. Trata-se de uma etapa do Modernismo de 1922 em que os integrantes demonstram uma menor preocupação com o impacto experimental, pois a ênfase recai nos conteúdos de base social (HELENA, 1986). A pesquisa estética alia-se, enfim, à busca, muitas

vezes agônica, de se compreender o *ethos* brasileiro. É o que revelam poemas como “Descobrimento”, no qual o eu lírico registra, em tom prosaico, o momento epifânico da descoberta da alteridade. Mário de Andrade coloca em tensão a imagem do intelectual de sensibilidade urbana com a imagem de um seringueiro da região amazônica. O poema apresenta as camadas conflitantes que teceram a “alma brasileira”, tais como o urbano/rural, coletivismo/ individualismo, centro/ margem, tradição culta/ tradição oral. No verso final, o poeta paulista procura sintetizar esses diversos matizes, colocando a brasilidade como um elemento-chave: “Esse homem é brasileiro que nem eu” (ANDRADE, 2013, p. 205).

A visão de Mário de Andrade sobre a brasilidade, como mencionei, não foi uníssona dentro do movimento modernista. Um dos principais contrapontos à sua proposta construtivista foi o pensamento desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda. Para esse autor, a identidade cultural brasileira deveria surgir por meio de “nosso próprio ritmo espontâneo” e partindo da experiência, ao invés de um projeto racional orquestrado por intelectuais, que, em sua compreensão, eram indivíduos distantes da realidade viva e cotidiana do país. Na compreensão do historiador, os esquemas que visam ordenar a realidade brasileira terminam por minar a espontaneidade criativa da sociedade em virtude de um “compasso mecânico e uma harmonia falsa” (HOLANDA, 2014, p. 224). Nesse sentido, apesar das boas intenções, a atitude intelectualista do poeta paulista desagradava bastante Sérgio Buarque, tendo em conta que parte da obra marioandradiana propunha etapas e processos prefixados para se chegar à arte nacional.

A despeito dessas diferenças, o que se percebe é que tanto Mário de Andrade quanto Sérgio Buarque de Holanda desejavam atualizar a cultura brasileira, combater a importação dos modelos da cultura europeia e buscar a originalidade artística (DOMINGOS, 2010). Os dois autores mostravam-se conscientes do descompasso entre a modernidade que emergira do Velho Mundo e a situação do Brasil, um país ainda ligado profundamente a uma oligarquia tradicionalista e rural, que impedia o país ingressar no ritmo do mundo moderno. Porém, para se ingressar nos tempos modernos era necessário observar as especificidades da realidade brasileira, uma civilização dos trópicos imersa em um imbricado processo de miscigenação. Em virtude disso, o Modernismo, no ponto de vista de Sérgio Buarque, deveria superar o formalismo exacerbado e se voltar para a dinâmica da vida social brasileira. Ao invés de escola literária, o movimento modernista deveria ser tomado como um estado de espírito. Um estado de espírito, diga-se, pautado sempre na sensibilidade e na liberdade criativa.

Se a brasilidade foi um dos pontos cruciais do Modernismo de 1922, na música popular essa questão não foi diferente. Desde as primeiras formas de canção urbana, como o

maxixe e a modinha, é possível evidenciar esse dilema, que ganhou contornos mais nítidos com o estabelecimento do samba carioca na década de 1930. Hermano Vianna já havia notado que a invenção desse gênero como música nacional foi um processo complexo e que envolveu grupos sociais diferentes. A valorização do samba não foi algo repentino, considerando que, antes perseguido e fortemente reprimido pela elite, esta expressão musical tenha se tornado o representante “oficial” da cultura do Brasil, ocupando o espaço dos antigos modelos regionais. Como nos mostra o autor, “nunca existiu um samba autêntico, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização” (VIANNA, 2007, p. 151).

A bossa nova, com sua retórica moderna e sua ligação com a literatura escrita, deu prosseguimento ao percurso de invenção de uma identidade brasileira. Essa problemática, no âmbito da música popular, não se inicia com o movimento da zona sul do Rio de Janeiro, como já mencionado, mas é a partir dele que se intensifica e atinge dimensões para além da esfera nacional-popular. Se o samba foi responsável por gerar uma profunda reflexão em torno das diversas realidades culturais e sociais do Brasil, o repertório bossa-novista, atento às novas demandas da vida social e às notórias transformações políticas e econômicas no período que abrange as décadas de 1950 e 1960, engendrou novos processos de composição e de recepção na música brasileira, tudo isso marcado por um movimento dialético entre a cultura nacional e a estrangeira.

Para dar continuidade a essa discussão, apresento algumas reflexões de Renato Ortiz (1993) e Mônica Pimenta Veloso (2008) acerca da construção da identidade nacional. Embora a música popular não seja o eixo central do pensamento desses autores, eles nos ajudam a compreender os processos de construção da brasilidade por um prisma histórico-social. Estou de acordo com Ortiz, quando ele pensa a identidade não como uma essência, algo pronto e bem delineado, mas sim como uma construção discursiva, política e histórica. É um dos argumentos centrais de sua obra *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985):

[...] creio que é o momento de reconhecermos que toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina portanto as dúvidas sobre a veracidade ou falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construída por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. O ‘pessimismo’ de Nina Rodrigues, o ‘otimismo’ de Gilberto Freyre, o ‘projeto’ do ISEB são as diferentes faces de uma mesma discussão, a da relação entre cultura e Estado. Na verdade, falar em cultura brasileira é falar em relações de poder (ORTIZ, 1994, p. 8).

Em outras obras publicadas posteriormente, Ortiz deu prosseguimento a essa reflexão em torno da composição da identidade cultural. Em uma passagem de *A moderna tradição brasileira* (1988), ele aponta para a necessidade de compreendermos a história da “ideologia da cultura brasileira”, visto que, em sua perspectiva, a identidade é elaborada por meio de um processo em que diferentes grupos sociais procuram legitimar suas visões acerca da realidade.

Sabemos hoje que a discussão sobre a ‘autenticidade’ do nacional, e portanto da identidade, é na verdade uma construção simbólica, uma referência em relação à qual se discutem diversos problemas. Na verdade não existe uma única identidade, mas uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’, que varia ao longo dos anos e segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram (ORTIZ, 1993, p. 183).

Na mesma linha de pensamento, que põe em xeque a visão essencialista acerca da brasilidade, Mônica Pimenta Velloso (2008) oferece importantes contribuições ao debate. A autora faz reflexões sobre o que costuma denominar de *narrativas da brasilidade*. O termo se refere ao conjunto de narrativas que contribuem para fundar tradições, gerar uma aceitação coletiva e fortalecer os laços de pertencimento social. Em síntese, essas narrativas são “os distintos matizes que organizam a ‘comunidade imaginária’ brasileira” (VELLOSO, 2008, p. 158).

No ensaio intitulado “Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe”, Velloso (2008) pesquisa sobre o papel do corpo no processo de construção da brasilidade e elege o maxixe como uma dança fundamental neste empreendimento. Entendendo que o escrutínio do problema da identidade não deve se restringir ao pensamento conceitual e filosófico, ela mostra como nessa dança tornou-se “flagrante a ideia de uma dramaturgia da brasilidade” (VELLOSO, 2008, p. 175). Suas observações ajudam-nos a pensar a brasilidade como um longo processo de elaboração – aliás, nunca concluído –, o que refuta as percepções sobre a identidade como um fenômeno imobilizado no tempo.

Partindo das noções expostas, compreendo que a bossa nova é uma dessas *narrativas da brasilidade*. Esse movimento foi fundamental no processo de construção de um imaginário de modernidade na década de 1960. Os seus integrantes participaram, de maneira ativa, na invenção de um país moderno e em sintonia com o ritmo do progresso dos países industrializados. Nesse sentido, a bossa nova não foi tão somente um reflexo da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, mas sim “uma das formas possíveis de interpretação artístico cultural deste processo, a maneira com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação, perante a cultura ocidental” (NAPOLITANO, 2007, p. 68).

É importante notar, em concordância com Ortiz (1993), que as diversas narrativas tecidas sobre a brasilidade possuem os seus interesses ideológicos e políticos. Desse modo, representar o Brasil através de canções está para além do puro deleite estético, pois é a forma que determinados grupos sociais encontraram para fixar impressões no imaginário social e estabelecer laços coletivos. Como já foi dito, a música popular brasileira participou ativamente na invenção da nacionalidade, haja vista a utilização do samba pela política do Estado Novo, momento em que se forjou uma identidade a partir da cultura nacional-popular.

Para Roger Chartier (1990), as representações são formuladas a partir das hierarquias e dos jogos de poderes que constituem as práticas sociais. Em sua compreensão, estas representações, “embora aspirem à universalização de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam” (CHARTIER, 1990, p 17). Dessa forma, as percepções do mundo social nunca são discursos neutros, já que elas são capazes de produzir estratégias e práticas que terminam por legitimar escolhas. Por isso mesmo, são instituídas por meio de lutas e disputas. Nessas lutas por representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua “concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” – conflitos estes que são tão importantes quanto às lutas econômicas, “tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais” (CHARTIER, 1990, p. 17). No caso do Brasil, o processo de invenção de um imaginário moderno na canção popular se deu a partir de memórias que entraram em confronto, formando verdadeiras “lutas de representação”²³.

A essa altura, convém discutirmos a seguinte questão: Como se deu o processo de elaboração da narrativa de brasilidade da bossa nova? Primeiramente, vale lembrar que a música popular brasileira anterior a esse movimento não tinha ainda um espaço significativo no mercado fonográfico do exterior. É claro que já existiam narrativas da brasilidade, principalmente construídas por meio do samba, mas elas não tiveram o mesmo peso em contextos internacionais, porque estavam veiculadas a uma indústria cultural ainda embrionária no país. Recordemos que a bossa nova surgiu na época em que a televisão, estabelecida comercialmente no Brasil em 1950, estava se tornando o meio de comunicação de massa por excelência.

²³ Como exemplo dessas “lutas de representações”, cito um evento que considero paradigmático. Refiro-me à “Marcha contra a Guitarra Elétrica”, ocorrida em 1967 na cidade de São Paulo. O movimento, capitaneado por Elis Regina, teve o propósito de defender a música brasileira contra a “invasão” da música internacional. O uso da guitarra elétrica, na visão dos defensores da brasilidade, havia se transformado em um símbolo de americanização da “verdadeira” musicalidade nacional.

É importante destacar algumas experiências musicais brasileiras, antes da eclosão da bossa nova, que foram cruciais para o estabelecimento de um imaginário de modernidade em nível internacional. Isso porque o referido movimento musical não pode, a meu ver, ser entendido como o marco zero da chamada MPB, muito menos como o detentor da fisionomia moderna da cultura do Brasil, visões estas que podem ser observadas nos textos de Ruy Castro²⁴.

A primeira dessas experiências foi a turnê realizada em 1922, na cidade de Paris, pelo conjunto musical Oito Batutas. Estes músicos, sob a liderança do maestro Pixinguinha, passaram seis meses na capital francesa, entre os meses de fevereiro e agosto. A viagem foi narrada, pelo menos na ótica dos defensores da música brasileira, como um evento épico. Os componentes do grupo que foram à Europa, nessa perspectiva, eram desbravadores que tinham a missão de mostrar à capital cultural do mundo a “verdadeira” musicalidade brasileira, fruto do entrecruzamento das sonoridades negras e indígenas. Embora eles fossem divulgar (na verdade, poderíamos usar o verbo inventar) a música nacional, a estadia na França proporcionou o contato desses músicos com linguagens musicais como o jazz, que era considerado, até então, um dos tipos mais rebuscados de música popular.

Essa turnê contribuiu para colocar a musicalidade negra no centro do debate sobre a invenção de uma identidade cultural brasileira²⁵. Importante dizer que os gêneros musicais de origem afro-brasileira, como o choro e o samba, promoveram acirradas lutas de representação na década de 1920 e 1930. No caso da viagem realizada pelos Oitos Batutas, sabe-se que ela dividiu opiniões: de um lado exaltava-se a competência técnica dos músicos e o seu discurso sonoro “genuinamente” brasileiro; de outro, criticava-se o grupo por executarem uma música

²⁴ Em determinadas passagens de *Chega de saudade*, o autor, para mostrar o discurso inaugural da bossa nova, dá uma dimensão épica ao seu surgimento: “Charlton Heston descendo do monte Sinai com os Dez Mandamentos debaixo do braço — foi mais ou menos essa a sensação dos que ouviram ‘Chega de saudade’ com João Gilberto pela primeira vez. Mesmo os que já achavam Jobim moderno por ‘Foi a noite’ e ‘Se todos fossem iguais a você’ tiveram um choque. Em menos de dois minutos, essas canções pareceram irmãs de ‘Ninguém me ama’ — relíquias do romantismo noir de homens mais velhos, que tinham amantes e não namoradas e cuja alma era tão enfumaçada quanto as boates em que afogavam seus chifres. ‘Chega de saudade’, como depois diria pitorescamente o maestro Rogério Duprat, fora ‘uma pernada na era boleral’. Aquele novo jeito de cantar e tocar de João Gilberto ensolarava tudo — até mais do que ‘Copacabana’, com Dick Farney, tinha feito doze anos antes” (CASTRO, 2016, p. 195).

²⁵ Mário de Andrade mencionou essa turnê no *Ensaio sobre a música brasileiro*, com intuito de criticar a visão exótica dos europeus em relação à cultura brasileira: “Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Vila-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quase nulo. A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado” (ANDRADE, 2006, p. 12).

provinciana, de baixa extração (BASTOS, 2005). A crítica foi articulada pelas camadas sociais mais altas da época, que, movidas por uma mentalidade excludente, desejavam ver o país representado através de uma arte intelectualizada e mais próxima do estilo clássico-romântico europeu. Rafael José de Menezes Bastos (2005, p. 179-180) assegura que, após as apresentações em Paris, essas questões “tenderam a ser absorvidas positivamente, e o choro foi assumindo um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como o símbolo da música popular brasileira, ao tempo em que se tornava compatível com o jazz, nova linguagem musical do sistema mundial”.

Na realidade, o grupo musical liderado por Pixinguinha tanto foi consagrado como símbolo de autenticidade brasileira, como também foi criticado devido ao seu contato com os jazzistas. Sabe-se que os músicos brasileiros encantaram-se com a linguagem da música estadunidense e não deixaram de empregar técnicas do jazz em suas composições em favor de uma brasilidade “pura”, como desejavam os críticos nacionalistas. As informações registradas por Hermano Vianna (2007, p. 117) em seu livro *O mistério do samba*, ajudam a reforçar esses argumentos: “Já os interesses musicais dos componentes dos Oitos Batutas não se restringiam apenas ao que era rotulado como nacional. Durante sua temporada parisiense, em 1922, eles ficaram apaixonados pelo jazz, fato que motivou a compra de um saxofone (mais um presente de Arnaldo Guingle) para Pixinguinha”. Para Vianna, o julgamento crítico acerca da americanização da música popular brasileira só arrefeceu no momento em que o samba se consolidou como música nacional. Desse modo, pode-se constatar que a rejeição da presença de elementos norte-americanos no discurso da música brasileira é anterior à bossa nova, mas, com esse movimento, houve uma intensificação. Essa intensificação pode ser explicada pelo fato de os bossa-novistas, embora ligados à tradição, tenham perturbado a unidade nacional que se criou com a invenção do samba e o seu uso ideológico pela política estadonovista.

A segunda experiência de invenção da brasilidade foi a carreira musical de Carmen Miranda nos Estados Unidos, entre as décadas de 1930 e 1940. Trata-se de um período da política brasileira em que se procurou instituir, sob a égide do nacionalismo de Getúlio Vargas, uma forte narrativa da brasilidade através do samba. Nessa época, especificamente nos anos 1930, o rádio se tornou o veículo de maior alcance de público, tendo sido essencial no processo de massificação da sociedade e no estabelecimento de uma identidade nacional. É tanto que em 1940, o governo de Vargas, por meio do Decreto-Lei 2073, criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União e integrou a Rádio Nacional – que era uma empresa do Rio de Janeiro – ao Patrimônio Nacional. O objetivo, claramente, foi utilizar este veículo de comunicação para atender aos interesses ideológicos da política do Estado Novo.

Carmen Miranda aflorou internacionalmente no contexto da “Política de boa vizinhança” (*Good Neighbor Policy*), propalada pelos Estados Unidos, durante o governo de Franklin Roosevelt. No Brasil, a primeira aparição da cantora, com a indumentária estilizada de baiana, foi no filme *Banana da Terra* (1939), de Ruy Costa. Essa personagem, utilizando-se de um repertório predominantemente de sambas e de sua performance então consagrada no Brasil, ganhou notoriedade nos Estados Unidos, chegando a figurar em diversos filmes de Hollywood, como nas películas *Uma noite no Rio* (1941) e *Aconteceu em Havana* (1941). Ao que parece, estamos diante de uma “dramaturgia da brasilidade” encenada pelo corpo, semelhante ao maxixe dançado em Paris no ano de 1913, conforme mencionou Mônica Pimenta Veloso (2008). A cantora luso-brasileira, ao dramatizar o Brasil em nível internacional, legitimou a imagem de um país tropical, espalhafatoso e dançante. A despeito da qualidade técnica de sua performance vocal, Carmen Miranda ganhou notoriedade em virtude do “esquisito apimentado”, tomando de empréstimo o termo de Mário de Andrade.

A terceira experiência, e não menos importante, está vinculada ao cinema. Refiro-me ao surgimento do filme *Orfeu Negro*, baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinicius de Moraes. Lançada em 1959, pouco antes do disco *Chega de saudade*, a obra cinematográfica, assim como a peça, é uma releitura do mito grego de Orfeu a partir de uma tradução cultural. A película, dirigida por Marcel Camus, foi premiada com a “Palma de Ouro” em Cannes, em 1959, e com o “Oscar” de melhor filme estrangeiro, em 1960. O filme gerou uma forte polêmica: o diretor francês foi acusado de mascarar os problemas político-sociais e representar o Brasil de forma demasiado pitoresca. Caetano Veloso foi um dos críticos: “Eu e toda a platéia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante” (VELOSO, 1997, p. 186).

O fato é que o debate tenso da época, aliado às premiações recebidas nos festivais de cinema, impulsionou a divulgação internacional da obra de Tom Jobim e de Vinicius de Moraes. Além disso, deu visibilidade ao violonista Luiz Bonfá, que ficou reconhecido pela canção “Manhã de carnaval” (“Theme from Black Orpheus”, como passou a ser prestigiada nos Estados Unidos). O resultado é que a trilha musical da película chamou a atenção de músicos norte-americanos, a exemplo de Herbie Mann e Dizzy Gillespie. Tudo indica que jazzistas vieram ao Brasil conhecer as novas sonoridades da canção popular atraídos pelo sucesso do filme (FLECHET, 2009).

Em face dessas experiências mencionadas, o movimento bossa-novista foi responsável por estabelecer a imagem de um país modernizado, em via de superar o subdesenvolvimento e

ascender enquanto nação. Enfim, um país capaz de produzir uma arte que integra, ao mesmo tempo, sofisticação poética, melódica e harmônica²⁶. Ruy Castro afirma que, com o surgimento da música dos rapazes da zona sul do Rio de Janeiro, as relações entre as produções musicais americanas e brasileiras se inverteram. Não foi apenas uma “incorporação esporádica de canções brasileiras ao repertório americano”, mas sim uma penetração “por todos os poros do mercado nos Estados Unidos” (CASTRO, 2017, p. 114).

O Brasil representado pela bossa nova ganhou destaque no exterior, certamente, em virtude da elaboração sonora das canções e por estas apresentarem uma fisionomia “cultura”, resultado do diálogo dos compositores com determinados setores da cultura letrada do país. A canção brasileira, dessa forma, ficou reconhecida não mais por ostentar a “genuína” musicalidade das camadas negras da sociedade brasileira (como os nacionalistas viram a turnê dos Oito batutas em Paris), tampouco pela dramaturgia do corpo (o samba performatizado por Carmen Miranda nos Estados Unidos). Como observou José Miguel Wisnik (2007, p. 70), ressoam nas canções bossa-novistas “os sinais de identidade de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional, sem que sua singularidade os remetesse necessariamente ao pitoresco e ao folclórico”. É provável que a imagem de Vinicius de Moraes, então diplomata e escritor consagrado, tenha facilitado a infiltração da canção bossa-novista na indústria cultural norte-americana, que chegou a denominar o movimento de *New Brazilian Jazz*.

Tom Jobim, em entrevista ao programa *Roda Viva*, no ano de 1993, mencionou a questão da invenção da brasilidade: “Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Quer dizer, eu, quando fui inventar o Brasil, o Brasil já estava inventado. Mas, pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil. O Villa-Lobos teve que inventar o Brasil, o Portinari” (JOBIM, 1993, on-line). É significativa a fala do compositor, pois revela a consciência de que a bossa nova ajudou a criar uma narrativa de modernidade para o país. O Brasil inventado antes de Jobim e seus parceiros bossa-novistas parecia não dar mais conta de representar as transformações econômicas, culturais e sociais da década de 1960, época em que ascende uma classe social ávida por narrativas capazes de explicar as novas configurações da realidade brasileira.

²⁶ Tom Jobim, em entrevista antes do controverso show na Carnegie Hall, em 1962, deixou claro o propósito da bossa nova no exterior: “Já não vamos tentar vender o aspecto do 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 apresentar a nossa música popular com a convicção de que não só tem características próprias, como alto nível técnico” (JOBIM apud BOLLOS, 2010, p. 177).

Convém notar que a bossa nova, enquanto discurso de modernidade, extravasou o campo estritamente poético-musical, tendo em vista que se infiltrou em várias linguagens e ajudou a tecer a memória cultural brasileira. José Estevam Gava (2006), em *Momento Bossa Nova*, salientou que:

A onda bossa nova se introduziu em várias modalidades de anúncios e produtos. Serviu para qualificar novas receitas, óculos, eletrodomésticos, calçados e moda, por exemplo. O termo não pressupunha alinhamentos muito claros com forma, atitude ou postura, mas trazia consigo uma inequívoca positividade, buscando atrair a atenção dos leitores e consumidores para o que era considerado novo, adequado e transformador (GAVA, 2006, p. 70).

O fato é que a onda bossa nova foi incorporada pelos próprios integrantes, que passaram a se sentir responsáveis pela modernização lírica e musical da canção popular brasileira. Dentre estes, Ronaldo Bôscoli foi um dos mais entusiasmados, sendo o principal responsável pela divulgação do movimento e pela curadoria dos shows. A imagem que se criou em torno do grupo de jovens da zona sul do Rio de Janeiro – como artistas que inventaram uma sonoridade moderna e sofisticada para os padrões da música brasileira da época – deve-se, em grande parte, ao marketing musical realizado por Bôscoli²⁷.

Em meu entendimento, a narrativa de um Brasil novo, ajustado ao compasso da modernidade, não se confina ao nível do discurso, como uma simples mensagem. Ela se apresenta também na própria estrutura das canções bossa-novistas, tanto nos elementos musicais quanto na tessitura poética das letras. À luz do pensamento de autores como Antonio Candido (2011) e Roberto Schwarz (1987), entendo que forma literária e estrutura social são indícios de uma mesma realidade. Como ponderou Schwarz (1987, p. 23), ao fazer uma leitura da poesia de Oswald de Andrade, “sem situar o poema na história, não há como ler a história compacta e potencial dentro dele [...]”. Cumpre dizer que, embora os ensaístas não se refiram diretamente à música popular, suas considerações podem ser estendidas ao universo da canção, iluminando os caminhos das análises músico-literárias.

Antonio Candido (2011), em *Literatura e Sociedade*, elabora importantes argumentos acerca da literatura enquanto um fenômeno social. Contrário à postura analítica de certa sociologia da arte, que entende o literário como reflexo do social, Candido desenvolve um

²⁷ Bôscoli, em livro que conta suas memórias, deixou transparecer sua liderança: “Havia convites para várias reuniões. O meu quarto passou para os salões da Nara e, depois que ficou pequeno, pros salões das rádios, colégios e faculdades. Lá íamos nós apresentar a Bossa Nova. Quer dizer, eu não tocava nem cantava. Mas, por ser mais velho, era uma espécie de líder do grupo. A turma do Bôscoli” (BÔSCOLI, 1994, p. 168). Ao falar do seu desentendimento com Carlos Lyra, ele também mencionou o seu papel de destaque no movimento: “Ficamos na pior. Carlinhos partiu para uma carreira solo. Acho que ele tinha ciúme de mim porque eu é que dava as entrevistas, era o jornalista e o responsável pela divulgação da expressão Bossa Nova” (BÔSCOLI, 1994, p. 60).

pensamento mais complexo sobre o assunto. Em sua visão, devemos superar tanto as análises que tomam a obra de arte como algo autônomo, fora do social, quanto, em um caminho oposto, as análises que a entendem unicamente sob a ótica de fatores sociais, desconsiderando que o fato estético é inseparável destes. Para o autor, é notório que “a integridade da obra não permite nenhuma dessas visões dissociadas” (CANDIDO, 2011, p. 13). Desse modo, somente podemos entender a obra “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2011, p. 14).

As reflexões de Antonio Candido podem ser importantes para o estudo analítico da canção brasileira, no sentido de nos ajudar a compreender os aspectos musicais, poéticos, culturais, sociais e políticos em sua integridade orgânica. Como nos disse esse autor, é essencial entender que “o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, *interno*” (CANDIDO, 2011, p. 14, grifos do autor).

Considerando que o “externo” desempenha um papel na constituição da estrutura, é possível perceber que o diálogo da bossa nova com a *poética modernista* trouxe implicações em seu discurso estético-musical. As letras compostas com um lirismo mais direto e simples, recusando a confissão exagerada da subjetividade, terminaram por exigir um tipo de estruturação musical que se adequasse a esse estilo lírico. Assim, os elementos musicais das canções bossa-novistas visam imprimir uma feição de modernidade por meio de um processo de redução semiológica. Dentre estes procedimentos, destaco os seguintes: a formação instrumental mais reduzida (fugindo, por exemplo, da instrumentação mais variada dos boleros e dos sambas-canção), os arranjos compostos de texturas menos densas, pautados na economia de recursos; interpretações musicais mais próximas do *cool jazz*, em que se nota um canto mais próximo das inflexões da fala.

Diante do exposto, é necessária a pergunta: de que forma o problema da construção da brasilidade está posto na urdidura poético-musical das canções da bossa nova? Considerando que o repertório do movimento é heterogêneo, identificaremos em suas obras visões divergentes sobre a brasilidade. As primeiras composições bossa-novistas, de modo geral, apresentam como leitmotiv a experiência urbana e praieira. A narrativa que elas criam sobre o Brasil está confinada ao Rio de Janeiro e ao estilo de vida das camadas médias da sociedade. As letras destacam a “boemia solar” da juventude praiana e o seu fascínio pela “contemplação sensorial da paisagem” (HAUDENSCHILD, 2014, p. 148).

É o caso da canção “O barquinho”, composta por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli em 1961. Despida de qualquer espírito grandiloquente, esta obra descreve, de forma concisa, o percurso de um barquinho no mar – fato também observado no plano da música, cujas frases melódicas, aquelas que são compostas com notas mais curtas, emulam o deslizar “no macio azul do mar”. A imagem predominante na letra é a do mar, mas o termo não está empregado, a rigor, em sentido metafórico, como signo do mistério ou de algo para além de sua dimensão concreta. O texto fala do mar físico, por meio de um discurso que procura registrar, com traços impressionistas, a imagem imediata, despida de simbolismos complexos. Observemos a letra poética:

Dia de luz, festa de sol
 E o barquinho a deslizar
 No macio azul do mar
 Tudo é verão e o amor se faz
 Num barquinho pelo mar
 Que desliza sem parar
 Sem intenção, nossa canção
 Vai saindo desse mar
 E o sol beija o barco e luz
 Dias tão azuis

Volta do mar, desmaia o sol
 E o barquinho a deslizar
 E a vontade de cantar
 Céu tão azul, ilhas do sul
 E o barquinho é o coração
 Deslizando na canção
 Tudo isso é paz
 Tudo isso traz
 Uma calma de verão
 E então

O barquinho vai
 E a tardinha cai

O motivo temático nos chama a atenção: a letra musical, resumidamente, é o registro da imagem poética de um barquinho que vagueia pelas águas. Esse gesto, por si, já questiona uma tradição consolidada (leia-se poesia de matriz romântica), que concebe a poesia como um estado de espírito superior, como uma arte que deve sondar a alma humana e expressar a interioridade do sujeito poético. A propósito, essa questão interessou bastante Mário de Andrade, que preconizava para a poesia modernista uma maior liberdade na utilização das temáticas. Conforme suas palavras: “todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Com isso, os modernistas mataram o gosto romântico pelo exótico” (ANDRADE, 2010, p. 17).

Nessa mesma linha compositiva, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli elaboraram, em 1965, a canção “Rio”, que possui um discurso mais explícito sobre o Brasil. Na letra, observamos diversas imagens da cidade do Rio de Janeiro, cidade que carregava todo o peso da nacionalidade, sempre ressaltando a beleza natural e a suavidade da vida urbana praieira. Em alguns fragmentos, como no conhecido verso “É sol, é sal, é sul”, a síntese poética da letra é notória:

Rio que mora no mar
Sorriso pro meu Rio
Que tem no seu mar
Lindas flores que nascem morenas

Em jardins de sol
Rio, serras de veludo
Sorriso pro meu Rio

Que sorri de tudo
Que é dourado quase todo dia
E alegre como a luz

Rio é mar, eterno se fazer amar
O meu Rio é lua
Amiga branca e nua
É sol, é sal, é sul

São mãos se descobrindo em todo azul

Por isso é que meu Rio da mulher beleza
Acaba num instante com qualquer tristeza
Meu Rio que não dorme porque não se cansa
Meu Rio que balança

Sou Rio, sorriso

As imagens poéticas associam o Rio de Janeiro à claridade (lua, luz, sol, dourado), à beleza (lindas flores, jardins, serras de veludo), à felicidade (sorriso, sorri, alegre) e à corporalidade (balança, não se cansa). Esta cidade, sob a ótica de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal, pode ser definida como uma experiência urbana que deu certo, porque proporciona aos habitantes um estado de total felicidade (“Acaba num instante com qualquer tristeza”) e uma aura de eternidade (“Rio é mar, eterno se fazer amar”). O Rio é uma espécie de *locus amoenus* onde a natureza exuberante, em comunhão com os espaços urbanos, suplanta os dissabores sociais. Se pensarmos nesse modelo compositivo, veremos que ele se assemelha ao de outras obras bossa-novistas, como “Samba do avião” (1962), de Tom Jobim, e “Samba de verão” (1964), de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle.

Essa visão encantada está bem longe do modo como alguns cancionistas, décadas depois, representariam o Rio de Janeiro, a exemplo de Herbert Viana, em “Alagados” (1986) (“E a cidade que tem braços abertos/ Num cartão postal/ Com os punhos fechados da vida real/ Lhe nega oportunidades/ Mostra a face dura do mal”); e Chico Buarque, em “Subúrbio” (2006) (“Lá não tem moças douradas/ Expostas, andam nus/ Pelas quebradas teus exus/ Não tem turistas/ Não sai foto nas revistas/ Lá tem Jesus/ E está de costas”). Tomados por um olhar crítico que é alheio à lírica de Bôscoli, esses cancionistas revelaram uma cidade fora dos “cartões postais”, repleta de subúrbios que convivem diariamente com a violência urbana e a segregação social.

Voltando à letra da canção, percebe-se que o verso “É sol, é sal, é sul”, antes mencionado, acena para uma estética que se pauta pela síntese e pela economia verbal. Nessa perspectiva, a letra de “Rio” apresenta elementos que dialogam com a *poética modernista*. É notório no lirismo de Bôscoli, que trabalhou profissionalmente como jornalista, o uso de uma linguagem direta, visual, contrária à transcendência. A preocupação de seu texto é poetizar a cidade por meio de imagens, muito mais do que expor a subjetividade do sujeito lírico. Por isso mesmo, há quem diga que a bossa nova é “também música para os olhos”, porque se percebe nas canções “um forte impacto da *aparência*, uma qualidade plástica muito evidente” (NELIM, 2008, p. 91, grifo dos autores).

Na esteira de compositores como Newton Mendonça, Bôscoli deu à poesia da canção bossa-novista uma tonalidade jornalística, um aspecto de crônica da vida cotidiana – não mais pela ótica do sambista malandro, como em algumas obras de Noel Rosa e Wilson Batista, mas pelas lentes da juventude universitária. Carlos Lyra, ao falar dos variados tipos de letras da bossa nova, em entrevista a Zuza Homem de Mello, já havia percebido essa inclinação do trabalho de seu parceiro musical: “O outro é o estilo jornalístico do Ronaldo Boscoli, com um jogo de palavras que elimina artigos, muito conciso, típico do cara que tem pouco tempo para dizer alguma coisa” (MELLO, 2008, p. 103). Essa urgência comunicativa, é importante lembrar, foi uma das preocupações mais evidentes da lírica de Oswald de Andrade, que intentava, com esse gesto, emular o ritmo da vida urbana que se estabelecera com o processo de industrialização no início do século XX.

São notórios os diferentes caminhos líricos trilhados pelos compositores da bossa nova, que vai muito além do lirismo amor-flor-mar. Sérgio Ricardo, no disco *Um Senhor Talento* (1963), apresenta letras poéticas que articulam a narrativa da vida íntima com o tom de crítica social. Uma das canções mais representativas do LP é “A fábrica”:

A fábrica faz assim
 Tic tic plim
 Tic tic plim plom

Pra se viver
 É preciso da mulher
 Mas como é que uma mulher vai viver
 Com um homem sem vintém

Pois muito bem
 É preciso trabalhar
 Eu trabalho
 Dou um duro danado
 Apertando parafuso
 Pra lá e pra cá

Morena você bem merece
 Todo o mundo que eu não dou
 Carinho é tudo que eu tenho pra lhe dar

Hoje eu sonhei
 Tic tic plim
 Tic tic plim plom
 Que não se tinha mais que pagar o aluguel
 Tic tic plim
 Tic tic plim plom
 Que se comia bife batata e até pastel
 Tic tic plim
 Tic tic plim plom
 Que eu era dono de uma roda gigante e carrossel
 Tic tic plim
 Tic tic plim plom
 Uma menininha cheirosa e parecida com nós dois

Que sorriso tão rosa tão cheio de graça
 A morena me deu
 Mas a danada da fábrica apitou

Acordei
 Acordei
 Eu vim trabalhar
 Mas acordei

A letra aborda uma temática alheia ao repertório “clássico” da bossa nova, que é a pobreza e a exploração do trabalhador no sistema industrial capitalista (“Pois muito bem/ É preciso trabalhar/ Eu trabalho/ Dou um duro danado/ Apertando parafuso/ Pra lá e pra cá”). O texto prima por articular a crítica social com a inflexão humorística: “Hoje eu sonhei/ Tic tic plim/ Tic tic plim plom/ Que não se tinha mais que pagar o aluguel/ Tic tic plim/ Tic tic plim plom/ Que se comia bife batata e até pastel”. Estamos diante, pois, de uma leitura diferente da década de 1960, pois não interessa ao compositor registrar o *modus vivendi* praieiro de

Copacabana. Aqui, a cidade não é mais vista como um espaço idealizado, onde as pessoas convivem em harmonia, mas sim um ambiente que apresenta claras demarcações de classes sociais (o proletariado sem dinheiro em contraposição ao industrial rico).

Nesse sentido, é interessante notar como Sérgio Ricardo retoma temáticas que foram abordadas na lírica de Noel Rosa. O poeta da Vila registrou, com humor e ironia, a exploração dos indivíduos no contexto do capitalismo emergente das décadas de 1930 e 1940, em que se propalava o progresso social, a industrialização e a transição da vida rural para o mundo urbano. Este é o caso da composição “Três apitos”, que inicia com os seguintes versos: “Quando o apito/ Da fábrica de tecidos/ Vem ferir os meus ouvidos/ Eu me lembro de você”. Nessa obra, vemos um sujeito lírico que, ao se queixar de um amor não correspondido, reclama da vida atribulada de sua amada, que é operária de uma fábrica (Você que atende ao apito/ De uma chaminé de barro/ Por quê não atende ao grito, tão aflito/ Da buzina do meu carro?).

Outro ponto que destaco de “A fábrica” é a sua visão sobre o amor, representado de modo mais concreto, distante do lirismo sentimental que vemos em determinadas obras de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, tais como “Este seu olhar”, “Eu sei que vou te amar” e “Por toda minha vida”. O eu lírico expõe as suas dificuldades em manter uma relação a dois sem ter dinheiro: “Pra se viver/ É preciso da mulher/ Mas como é que uma mulher vai viver/ Com um homem sem vintém”. Aqui, estamos próximos da poética de Oswald de Andrade, se pensarmos em textos como “Amor/ humor”, em que há um gesto de comicidade e uma rejeição à transcendência.

Convém ainda fazer algumas notas sobre o aparato musical da canção, que traduz bem as questões sociais existentes no plano da letra. No arranjo, estão presentes timbres e convenções rítmicas que nos fazem lembrar os ruídos de uma fábrica em pleno funcionamento. Os aerofones e a bateria são os instrumentos que mais contribuem para gerar esse efeito. Além disso, o efeito é reforçado pela presença ostensiva de onomatopeias no plano do texto poético (Tic tic plim/ Tic tic plim plom). Esse conjunto de procedimentos confere uma atmosfera irônica à composição, pois ela nos passa a impressão de que o sujeito lírico está, de fato, zombando do mundo fabril e dos opressores de sua classe social.

Outra canção que, composta com um olhar mais politizado, procurou expandir os limites do lirismo da bossa nova é “Influência do jazz”. Lançada no disco *Depois do Carnaval – O sambalanço de Carlos Lyra* (1963), essa obra está marcada por um tom irônico, tanto no domínio da letra quanto da música.

Pobre samba meu
 Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
 E o rebolado cadê?, não tem mais
 Cadê o tal gingado que mexe com a gente
 Coitado do meu samba mudou de repente
 Influência do jazz

Quase que morreu
 E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu
 Que o samba balança de um lado pro outro
 O jazz é diferente, pra frente pra trás
 E o samba meio morto ficou meio torto
 Influência do jazz

No afro-cubano, vai complicando
 Vai pelo cano, vai
 Vai entortando, vai sem descanso
 Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu
 Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu
 Pra não ser um samba com notas demais
 Não ser um samba torto pra frente pra trás
 Vai ter que se virar pra poder se livrar
 Da influência do jazz

Essa composição foi lançada em um contexto político-social de instabilidade democrática, pois vinha à tona a repressão dos militares. Trata-se de um fato que merece destaque, porque a perseguição e o cerceamento aos artistas – promovido pela Ditadura Civil-Militar (1964-1982) – trouxeram implicações profundas na elaboração do discurso poético-musical da música popular brasileira da época. A letra de “Influência do jazz”, nessa perspectiva, manifesta um lirismo mais participante e crítico, o que contrasta com o espírito de leveza das primeiras obras bossa-novistas. Em contraposição a esse universo da primeira fase (os anos compreendidos entre 1959 a 1962), Lyra propõe, nessa canção, um retorno às tradições populares brasileiras, como uma forma de inserir as camadas oprimidas em seu discurso.

A proposta de Lyra, Nara Leão e outros artistas dessa vertente da bossa nova – chamada, muitas vezes, de “canção engajada” (NAPOLITANO, 2003) ou de “canção de protesto” (TINHORÃO, 2013) – era mostrar as diversas faces do Brasil, sobretudo as sonoridades dos negros dos morros cariocas e as tradições advindas de regiões como o Nordeste. O show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal e organizado pelo Centro Popular de Cultura da UNE no ano de 1964, foi a prova da inclinação política progressista desses músicos bossa-novistas. Neste espetáculo musical, além da presença de uma cantora

representante da classe média (Nara Leão), os produtores convidaram João do Vale (“símbolo” do trabalhador rural nordestino) e Zé Kéti (o “autêntico” sambista do morro).

“Influência do jazz”, se examinarmos por uma perspectiva ideológica, pode ser entendida como uma crítica à política imperialista estadunidense. A ligação de Carlos Lyra com o movimento estudantil de esquerda (UNE) e o contexto social da época em que a obra foi criada possibilita a leitura por este viés. Desse modo, a canção é uma recusa ao processo de modernização que se empreendeu no país – uma recusa no sentido de mostrar que esse processo era excludente, não englobava os setores mais populares do Brasil. Tendo em mente esses fatos, surge a indagação: Lyra não estaria, com esse gesto, dialogando com o pensamento nacionalista de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, no sentido de propor um retorno às matrizes populares, em detrimento da assimilação acrítica da cultura estrangeira?

Em relação à sua estrutura musical, notamos que a canção está impregnada de diversas ironias: cantos que remetem ao *bebop* norte-americano, um tamborim que procura presentificar o samba, mudanças bruscas e intencionais da levada rítmica, além de um fraseado que se assemelha ao discurso jazzístico. A presença constante do tamborim, instrumento de percussão típico do samba mais “tradicional”, representa criticamente o embate entre a estética do morro (a cultura brasileira das camadas populares) e a estética da música estrangeira (cultura estadunidense). Isso demonstra que os conflitos culturais, percebidos por Elizabeth Travassos (2000) ao tratar das relações entre Modernismo de 1922 e música brasileira – especificamente as relações entre cosmopolitismo e cultura nacional – não estão presentes apenas em nível do conteúdo da letra, eles se revelam também na própria estruturação do discurso musical.

É possível constatar, a partir dessas canções, que o discurso músico-literário da bossa nova está permeado por uma tensão entre tradição e modernidade, ruptura e continuidade, da mesma forma que ocorreu com o movimento modernista de 1922. Como bem pontuou Fábio Poletto (2017, p. 71), a ascensão da bossa “embaralhou o entendimento dos significados atribuídos à tradição e modernidade em suas interfaces musicais; simultaneamente, problematizou a relação entre o nacional e o estrangeiro na produção musical, tornando cada vez mais complexo um debate que arrefeceu ao longo da década de 1960”.

Nessa seção, pretendi examinar, de forma panorâmica, o problema da identidade brasileira nas canções da bossa nova. O meu intento foi entender os meandros da construção discursiva da brasilidade, partindo da concepção que a identidade não é algo fixo, porque está sempre em processo de definição. Diante dessas percepções, é possível traçar algumas conclusões provisórias:

I. De modo geral, são perceptíveis duas linhas de força na bossa nova: 1) uma que narra o Brasil a partir da experiência urbana e praieira sob as lentes da juventude boêmia da cidade do Rio de Janeiro; 2) outra que acredita que a invenção da brasilidade perpassa, necessariamente, pela inclusão dos segmentos populares da sociedade. Essas linhas de força não se anulam, visto que elas se comunicam. Com efeito, o que percebemos é que essa luta de representação travada pelos compositores do movimento, em fim de contas, não resultou em uma ruptura estética rigorosa. É tanto que, mesmo depois de buscar o engajamento social, determinados músicos, a exemplo de Carlos Lyra, não abdicaram do lirismo mais intimista e da temática amorosa. Enfim, não houve uma divisão precisa entre os que propunham apresentar um conteúdo social mais manifesto e os que se dedicavam aos processos de inovação formal.

II. A bossa nova, tal qual o Modernismo de 1922, reflete o dilema da modernização desigual e contraditória do Brasil. Uma das questões mais aventadas quando se discute a modernização urbano-industrial do Brasil é que esse processo ocorreu de forma abrupta, a contrapelo do social. Como nos informou Renato Ortiz, nesse país, houve uma inadequação de determinadas concepções em relação à totalidade da sociedade, de modo que “a noção de modernidade está ‘fora do lugar’, na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização” (ORTIZ, 1993, p. 32). É possível observar essas contradições nas obras mais significativas do movimento, haja vista romances como *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande* e os manifestos escritos por Oswald de Andrade.

Como procurei mostrar, na própria estrutura poético-musical das canções da bossa nova manifestam-se os influxos desse dilema. Enquanto algumas obras elaboram imagens líricas da natureza, por meio de um discurso musical contido, que flerta com elementos do *cool jazz*; outras já propõem uma estética mais crítica e irônica, inserindo, no plano da letra, imagens poéticas do morro e do sertão e, no plano da música, instrumentos que, em tese, não fazem parte da estética do movimento. Recordemos do tamborim em “Influência do jazz” e da paisagem sonora da canção “A fábrica”, cujos instrumentos percussivos evocam os ruídos do mundo industrial.

III. Mesmo quando se propõe a incluir os estratos populares, a bossa nova não rompe, no âmbito da música popular, com o modelo excludente da sociedade brasileira. Como se sabe, os músicos bossa-novistas e demais artistas ligados aos Centros Populares de Cultura da UNE (CPC), com o seu projeto ambicioso de conscientização das massas, não obtiveram a ressonância esperada na classe trabalhadora e pobre. A cena artística do Brasil, a rigor, continuou sendo dominada pela mesma classe média letrada e consumidora dos bens

simbólicos produzidos pela indústria cultural. A arte engajada da juventude progressista, como a produzida por Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho, ao que parece, ficou confinada à sua própria classe social. Waldenir Caldas, ao mencionar o livro *Quarto de despejo* (1960), de Carolina de Jesus, avaliou que os bens intencionados jovens do CPC “estavam muito distantes desse universo miserável. Eles conheciam, sim, a cultura da pobreza, mas apenas pelos livros e bancos da universidade, pelas boas aulas de sociologia urbana, pelo subdesenvolvimento, enfim pelo discurso culto” (CALDAS, 2005, p. 99).

Embora sem o mesmo impacto provocado pela experiência tropicalista, que atingiu as raias da violência estética (LEITE, 2015), a bossa nova desnudou o problema do subdesenvolvimento brasileiro, ainda que, movida por um espírito de crítica social, tenha questionado os próprios postulados estético-culturais de sua fase inicial. A modernidade periférica – para usar o termo de Jessé Souza (2003) –, marcada por um elaborado processo de naturalização da desigualdade social, ao fim e ao cabo, só ganhou visibilidade com as canções do movimento²⁸.

2.3 TOM JOBIM E A TRADIÇÃO LITERÁRIA MODERNA

No livro *Os filhos do barro*, o poeta e ensaísta Octavio Paz afirmou: “O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade” (PAZ, 2013, p. 15). Se considerarmos essa percepção, veremos que a obra poético-musical de Antonio Carlos Jobim foi essencialmente moderna. Há nela uma ambivalência flagrante: mesmo composta com certa coesão, percebemos em sua estruturação uma pluralidade de temáticas, de gêneros musicais e de técnicas de composição.

A própria formação do compositor aponta para essa noção de modernidade, já que ela se deu através de vertentes musicais variadas. No que se refere à música de tradição europeia, Tom Jobim estudou harmonia e contraponto clássico, na década de 1940, com o musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter, quando este se mudou para o Brasil por conta das perseguições do regime nazista, que estava em expansão na Alemanha (CABRAL, 2008).

²⁸ O debate acerca dos conflitos de classes (incluindo também as questões raciais) dentro da bossa nova não se confinou à década de 1960. Resgato aqui uma polêmica surgida a partir de uma fala da cantora Alaíde Costa, que participou de reuniões junto aos músicos do movimento. Em entrevista concedida à Maria Fortuna para o jornal *O Globo*, a artista negra disse: “quando a bossa nova estourou, fizeram de conta que eu não existia”. Acrescentou ainda, que somente tempos depois, entendeu que se tratava de “um preconceito velado” (FORTUNA, 2020, online).

Além dessas orientações, Jobim frequentou as aulas de piano de Lúcia Branco e de Tomás Terán, professor e pianista espanhol.

No que diz respeito à música popular, Tom Jobim atuou como pianista nas boates cariocas, nos bairros de Copacabana e Ipanema, durante a década de 1940 e início de 1950. Além disso, outros eventos contribuiriam para um conhecimento mais orgânico da música popular. Em 1952, o cancionista foi contratado pela gravadora Continental, com a função de escrever na pauta as músicas dos compositores vinculados à empresa que não tinham conhecimento da linguagem musical escrita. Posteriormente, no ano de 1954, ele começou a elaborar os seus primeiros arranjos musicais, sob a orientação de Radamés Gnattali, compositor que trilhou por diferentes caminhos, da sinfonia de tradição europeia à canção popular veiculada ao rádio. No período em que permaneceu na Continental, o que mais agradava o compositor de “Águas de março” era o contato regular com Gnattali, que via no jovem músico potencial para se tornar um bom orquestrador (CABRAL, 2008).

Esses fatos revelam que há na obra jobiniana uma convivência de diferentes tradições, pois nela coabitam elementos da música europeia, da música popular tocada nos rádios, do jazz norte-americano, das culturas orais e da literatura brasileira canonizada. Conforme percebeu Cacá Machado (2008, p. 71), tudo isso “são camadas mais do que oposições [...]. E essas forças giram em torno de um centro não definido, mas calcado na ideia positiva de permeabilidade”.

Desse modo, ao entrarmos em contato com a obra de Tom Jobim, é muito arriscado descrevê-la a partir de simples oposições binárias, sem perceber sua notória porosidade. Por vezes, dada a permeabilidade de linguagens e técnicas empregadas, os arranjos de suas canções soam semelhantes a trilhas musicais (“Matita Perê”). Em outras ocasiões, suas incursões pela linguagem sinfônica (*Brasília: Sinfonia da Alvorada*) e pelo universo da música de cinema (*Porto das Caixas*, 1962) apresentam aspectos de canção popular urbana.

Com efeito, o cancionista jobiniano esboça uma visão muito pessoal das tensões e contradições culturais do Brasil. O discurso poético-musical de suas canções, de forma geral, aponta para uma visão dialética: tanto revelam um país moderno e urbano, enredado em uma experiência entusiasmada de desenvolvimento social e econômico, como celebram a vida simples e pastoril fora do ambiente citadino. Em certos momentos, o compositor flerta com elementos sinfônicos da tradição “erudita”, empregando uma “estética da monumentalidade” à maneira de Villa-Lobos. Em outros, reduz a densidade semiológica dos elementos poéticos e musicais, registrando apenas o essencial, como em suas composições bossa-novistas em parceria com Newton Mendonça.

A experiência de uma modernidade contraditória e cheia de desdobramentos, como foi a do Brasil, certamente influenciou na produção multifacetada do compositor. O ritmo da indústria cultural brasileira, ainda incipiente no começo dos anos 1960, pode ter contribuído para a fluidez do repertório jobiniano. Conforme destacou Fábio Poletto:

Tudo indica que Jobim possuía amplo leque de modelos, transitando com desenvoltura por essa diversidade. Suas canções revelam diálogos com a música de sua época, mesmo que isso implique a incorporação de musicalidade algum tempo depois recalcada como exemplo de mau gosto ou cafonice. O trânsito por gêneros distintos mostra a pluralidade de eixos de atuação do compositor, em cenário musical a um só tempo complexo culturalmente e limitado economicamente. Jobim vivenciou situação sintomática das peculiaridades de uma modernização econômica deficitária, que inviabilizava a criação de campos artísticos autônomos, regidos por instâncias próprias de avaliação e crítica cultural (POLETTI, 2017, p. 70).

É por conta desse leque de modelos que o trabalho de Tom Jobim termina por embaralhar noções que, com frequência, são utilizadas para caracterizar a música brasileira, tais como erudita/popular, nacional/estrangeira, moderna/tradicional, vanguardista/ passadista. Estamos diante de um artista que soube lidar com a tensão entre construir um discurso pautado pela novidade estética e perpetuar o sucesso logrado na indústria fonográfica. Em certo sentido, a obra jobiniana pode ser interpretada como um veemente gesto de afirmação cultural, pois ela procurou firmar uma narrativa da brasilidade em um cenário em que o mercado de discos dava mais visibilidade às produções dos Estados Unidos.

Na visão de Heloísa Starling (2010), o propósito de Tom Jobim foi criar um cancionero interessado em expor o Brasil a certo conhecimento de si e produzir um conjunto de referências comuns para o país. Porém, o cancionista fez isso de um modo muito próprio: “a obra que construiu põe em jogo, de modo muito eloquente, um conjunto de canções simples e diretas em seus motivos melódicos e poéticos, mas invariavelmente sustentados na vivência particular, nos afetos, nos sonhos, nas fantasias e nos interesses domésticos de seus habitantes” (STARLING, 2010, p. 118). A obra jobiniana, nessa perspectiva, é uma tradução da modernidade brasileira, dando relevo à sua heterogeneidade cultural e às suas distintas temporalidades. Em suas canções, evidenciamos que as questões sociais mais amplas estão correlacionadas com a subjetividade e com os valores do mundo privado. A modernidade lírica de suas composições está contida, muitas vezes, em imagens simples do dia a dia das pessoas, no intimismo das relações amorosas e na experiência poética do sujeito com os fenômenos da natureza.

Levando em conta essas questões que envolvem a brasilidade, percebo que há convergências entre Tom Jobim e Mário de Andrade. Estamos diante de figuras paradigmáticas no que se refere ao pensamento construtivista, isto é, a preocupação em fazer da arte tanto um objeto de contemplação estética, como um instrumento de coesão social e de construção de uma identidade nacional. Em boa parte da obra desses autores há um empenho visível para se falar em nome de uma coletividade, muito embora não abdicuem do lirismo mais intimista.

Tom Jobim chegou a mencionar a importância de Mário de Andrade em sua trajetória artística, apesar de nunca ter o conhecido efetivamente. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, citada em páginas anteriores, o músico, retomando o tema da relação entre os compositores populares e a crítica musical, referenciou o poeta paulista:

Sobre esse negócio do crítico, entende. Acho que um grande crítico em minha vida foi o Mário de Andrade, entende, onde... O Mário de Andrade me deu conselhos. Eu digo, eu não conheci o Mário de Andrade, cheguei a vê-lo lá no Rio assim: Olha, aquele ali é Mário de Andrade! Mas esses conselhos que eu recebi foi naquele livro dele, aquele livro da música dele, *A pequena história da música* [...]. Esse conselho do Mário de Andrade é o seguinte: se você for medíocre faça música brasileira, se você for mais ou menos faça música brasileira, se for um gênio faça música brasileira (JOBIM, 1993, on-line).

O comentário de Tom Jobim sugere que as ideias de Mário de Andrade impulsionaram-lhe a defender a construção de uma identidade brasileira via música popular²⁹. A obsessão do intelectual paulista em busca do elemento nacional, a partir das raízes populares, pode ser igualmente observada na obra jobiniana, ainda que de forma menos acentuada.

Como vimos, essa obsessão em torno da elaboração de uma brasilidade modernista foi um dos pontos de discordância entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque. O historiador paulista propunha uma renovação artística que fosse mais livre, independente das ideias arquitetadas pelos intelectuais brasileiros, por ele chamados de “puros homens de palavras e

²⁹ Embora Tom Jobim mencione o livro *Pequena História da Música*, o argumento de Mário de Andrade (2006) em torno da necessidade de se fazer música nacional, na verdade, é mais evidente no *Ensaio sobre a música brasileira*. Se não, vejamos: “Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. [...] E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. [...] Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (ANDRADE, 2006, p. 15-16, grifos do autor).

livros”, que “não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações” (HOLANDA, 2014, p. 195). Em sua visão, a proposta construtivista marioandradiana, com sua ânsia de dar coesão social à “nossa desordem”, não observava o ritmo espontâneo das classes mais populares, pois se tratava somente de um desejo de uma elite de homens inteligentes e sábios. Em fim de contas, essa elite era fruto de uma herança portuguesa, que desejava perpetuar seu pensamento, fato que impedia que as relações sociais no Brasil se transformassem. É evidente que Sérgio Buarque notava a preocupação de Mário de Andrade, um pesquisador incansável do elemento nacional, com a cultura popular e sua relação com o setor considerado mais erudito. O problema, para o autor de *Raízes do Brasil*, é que uma arte brasileira autêntica não poderia surgir de uma relação na qual os intelectuais, tomados por um espírito de superioridade, assumissem a tarefa de conduzir os estratos populares, como se estes não tivessem autonomia para traçar sua própria trajetória.

Retomando o paralelo traçado entre os projetos de Mário de Andrade e Tom Jobim, é oportuno mencionar o álbum *Matita Perê* (1973). Percebe-se, com clareza, que se trata de um dos momentos da trajetória do cancionista em que ele procurou redescobrir o Brasil, saindo da pauta do lirismo amor-flor-mar. Em termos gerais, a dicção do disco se assemelha à proposta estética do poeta paulista traçada em *Clã do jabuti* (1927), no sentido de o compositor criar imagens e representações do Brasil a partir de uma reescrita da cultura popular. As paisagens visuais e sonoras do sertão entram em cena na canção jobiniana, esboçando um projeto de brasilidade mais abrangente, o que nos faz lembrar as polifonias culturais da obra poética marioandradiana.

A canção que dá nome ao disco, em parceria com Paulo César Pinheiro, recupera elementos da tradição oral e os articula com textos da tradição literária moderna. Na letra há menções ao poema “Um chamado João” (1967), de Carlos Drummond de Andrade, e um clima narrativo que se assemelha ao romance *Chapadão do Bugre* (1965), de Mário Palmério. Mas o diálogo intertextual mais visível que a letra poética estabelece é com a obra *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, especialmente com o conto “Duelo”. Segue a letra da canção na íntegra:

No jardim das rosas
De sonho e medo
Pelos canteiros de espinhos e flores
Lá, quero ver você
Olerê, Olará, você me pegar

Madrugada fria de estranho sonho
Acordou João, cachorro latia
João abriu a porta

O sonho existia

Que João fugisse
 Que João partisse
 Que João sumisse do mundo
 De nem Deus achar, lerê

Manhã noiteira de força viagem
 Leva em dianteira um dia de vantagem
 Folha de palmeira apaga a passagem
 O chão, na palma da mão, o chão, o chão

E manhã redonda de pedras altas
 Cruzou fronteira de servidão
 Olerê, quero ver
 Olerê

E por maus caminhos de toda sorte
 Buscando a vida, encontrando a morte
 Pela meia rosa do quadrante Norte
 João, João

Um tal de Chico chamado Antônio
 Num cavalo baio que era um burro velho
 Que na barra fria já cruzado o rio
 Lá vinha Matias cujo o nome é Pedro
 Aliás Horácio, vulgo Simão
 Lá um chamado Tião
 Chamado João

Recebendo aviso entortou caminho
 De Nor-Nordeste pra Norte-Norte
 Na meia vida de adiadas mortes
 Um estranho chamado João

No clarão das águas
 No deserto negro
 A perder mais nada
 Corajoso medo
 Lá quero ver você

Por sete caminhos de setenta sortes
 Setecentas vidas e sete mil mortes
 Esse um, João, João
 E deu dia claro
 E deu noite escura
 E deu meia-noite no coração
 Olerê, quero ver
 Olerê

Passa sete serras
 Passa cana brava
 No brejo das almas
 Tudo terminava

No caminho velho onde a lama trava
 Lá no todo-fim-é-bom
 Se acabou João
 No Jardim das rosas
 De sonho e medo
 No clarão das águas
 No deserto negro
 Lá, quero ver você
 Lerê, lará
 Você me pegar

O texto poético possui uma fisionomia de narrativa épica, compondo uma atmosfera de contrastes – assim como percebemos no referido conto de Guimarães Rosa (2015) –, em que coexistem o sonho e a realidade, a vida e a morte, o medo e a vingança. Aqui, observamos a presença de um idioma que se difere da canção bossa-novista, pois a estória contada em versos está mais próxima da tradição dos cantadores nordestinos. Esse aspecto de “Matita Perê” remete-nos à poesia oral de séculos passados, quando as grandes narrativas eram transmitidas de geração em geração graças às canções que sempre ajudaram aos poetas guardarem suas histórias em verso (SPINA, 2002).

Musicalmente, essa obra apresenta um tipo de sonoridade que não foi explorada pela bossa nova, levando em conta que os arranjadores do movimento pensavam em procedimentos mais sintéticos e em texturas sonoras mais leves. Isso pode ser observado nas mudanças repentinas de andamento, nas modulações constantes, na orquestração densa e no colorido timbrístico que se destaca na composição sonora, formando texturas impressionistas (LOPES, 2017). A orquestração, assinada pelo maestro alemão Claus Ogerman, funciona como uma espécie de trilha sonora feita para acompanhar cada clima narrativo do texto. As situações narradas na letra poética encontram correspondência total no discurso musical, a exemplo do andamento, que muda de acordo com as imagens descritas pelo sujeito lírico. Notamos, enfim, que a composição dialoga com a escrita de Guimarães Rosa não apenas no que se refere ao plano do texto, mas também no plano da expressão da música.

Determinadas canções de Tom Jobim, compostas após o período de maior êxito da bossa nova, possuem uma atmosfera mais densa, abandonando o lirismo amoroso suave que marcou a produção inicial desse movimento. É provável que o clima tenso da época tenha exercido influência na mudança de dicção dessas obras musicais. Trata-se de um período que entrou em crise o projeto modernizante e a euforia dos primeiros anos da década de 1960 e se instalou um clima de desconfiança com a articulação dos militares, que se uniram para retirar do poder o presidente João Goulart, que havia sido empossado no cargo em 1961.

Um exemplo dessas canções mais densas são as compostas em parceria com Chico Buarque. Essa parceria musical iniciou-se em 1968, com o lançamento da canção “Retrato em branco e preto”. Por meio desse contato é que o cancionista jobiniano ganhou uma inflexão mais dramática, pois não se notava em sua obra, pelo menos de forma patente, uma densidade poética e existencial, em virtude de sua leveza e de sua proposta lírica de contemplação sensorial da natureza. Chico Buarque, como bem notou Cacá Machado (2008, p. 69), “imprimiu um estilo nervoso na obra jobiniana pós-bossa nova, projetando-a, de certo modo, para a história presente”.

“Retrato em branco e preto”, antes de se tornar canção, era uma peça instrumental intitulada “Zíngaro” (1965). Chico Buarque, tempos depois, decidiu elaborar uma letra para a composição de Tom Jobim. O eu lírico relata sua experiência amorosa fracassada e mostra ter consciência da impossibilidade de junção com o seu objeto de desejo (“Sei que não vai dar em nada” / “Seus segredos sei de cor”). Embora queira evitar a relação amorosa, sabe que esse amor “volta sempre a enfeitiçar”. O texto todo é permeado por esse jogo ambíguo entre o desejo e a repulsão, tensão que evidencia o estado de aflição do sujeito lírico (“Vou ficar tanto pior”, “Lá vou eu de novo como um tolo” / “procurar o desconsolo”). Vejamos a letra musical:

Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cór
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Eu vou ficar, tanto pior
O que é que eu posso contra o encanto
Desse amor que eu nego tanto
Evito tanto
E que no entanto
Volta sempre a enfeitiçar
Com seus mesmos tristes velhos fatos
Que num álbum de retratos
Eu teimo em colecionar

Lá vou eu de novo como um tolo
Procurar o desconsolo
Que cansei de conhecer
Novos dias tristes, noites claras
Versos, cartas, minha cara
Ainda volto a lhe escrever
Pra lhe dizer que isso é pecado
Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado
E você sabe a razão

Vou colecionar mais um soneto
 Outro retrato em branco e preto
 A maltratar meu coração

A canção possui uma rigorosa articulação entre componentes retóricos e musicais, o que gera uma naturalidade na enunciação e amplia o efeito de verdade do que é dito pelo sujeito lírico. Em relação aos componentes musicais, Tom Jobim elabora um contorno melódico repleto de notas cromáticas e de células rítmicas repetitivas. Essas passagens musicais cromáticas, aliadas aos ostinatos musicais, são essenciais para nos transmitir o espírito conflitante do texto, já que elas produzem uma sensação de algo circular e angustiante. Seguindo essa mesma linha estilística, a harmonia é elaborada com a sucessão de acordes com notas alteradas, a exemplo da nona diminuta e da sétima diminuta, o que contribui para acentuar a dramaticidade das imagens poéticas da letra. No fragmento inicial da canção, notamos alguns dos efeitos mencionados:

Moderato Em B/D# Dm Db Cmaj7 C6 C(#5) C

Já co-nhe-ço os pas-sos des-sa es-tra-da Sei que não vai dar em na-da Seus se-gre-dos sei de cor

mf

“Retrato em branco e preto” traz como marca distintiva um lirismo denso e uma visão de mundo desencantada, bem distante da poética bossa-novista. Refiro-me às canções que celebram a “sociabilidade praiana” (HAUDENSCHILD, 2014) e que tratam as relações amorosas na pauta da leveza e, não raro, do humor – como é o caso de “Lobo bobo” (1959), de Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. O discurso cancional de Tom Jobim e Chico Buarque, recusando a inflexão humorística, compõe um ambiente conflituoso. O sujeito lírico, ao enfrentar as “pedras do caminho” – uma alusão ao poema “No meio do caminho” (1928), de Carlos Drummond de Andrade –, entra em dissonância com o mundo ao seu redor. Os sintagmas que integram a letra evidenciam isso: “tristes velhos fatos”, “pecado”, “peito tão marcado”, “noites claras”, “dias tristes”.

No que concerne ao diálogo com a série literária, outra composição da parceira que merece destaque é “Sabiá”, gravada pelo próprio Tom Jobim em seu disco *Stone Flower* (1970). Essa canção desenha, através da voz de um sujeito poético desencantado, uma experiência diaspórica. Fora de seu lugar de origem, o eu lírico sofre não só por causa da

distância, mas também por ter consciência de que sua terra natal é um ambiente que se encontra desolado.

O traço mais evidente do diálogo com a literatura é a releitura crítica que a canção propõe do conhecido poema de Gonçalves Dias, “Canção do exílio” (1846). Tomando como fonte esse texto canônico, Chico Buarque e Tom Jobim subvertem, em um exercício crítico e modernista, a sua mensagem nostálgica. Vejamos os dois textos:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar sozinho, à noite
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

(DIAS, 2003, p. 31)

Sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar

Vou deitar à sombra
 De uma palmeira
 Que já não há
 Colher a flor
 Que já não dá
 E algum amor
 Talvez possa espantar
 As noites que eu não queria
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos
 De me enganar
 Como fiz enganos
 De me encontrar
 Como fiz estradas
 De me perder
 Fiz de tudo e nada
 De te esquecer

“Sabiá”, como se pode notar, é uma nova canção do exílio, uma reescrita da tradição. Porém, a letra não dá abertura para o humor, conforme observamos nas paródias de Oswald de Andrade (“Canto de regresso à pátria”) e de José Paulo Paes (“Canção do Exílio Facilitada”) – poetas que, ao recriarem o texto de Gonçalves Dias, mitigaram sua atmosfera angustiante. Tom Jobim e Chico Buarque, em uma atitude que poderíamos chamar de irônica, negam o conteúdo do texto fonte, que desenha um lugar idealizado. O eu lírico de “Sabiá”, em contraposição ao de “Canção do exílio”, vê-se diante de um entre-lugar agônico, uma vez que não há ambiente que possa lhe dar segurança (nem o “lá”, nem o “cá”).

Toda a carga semântica contida na letra poética possui uma notável correspondência com a estruturação musical da composição. As notas longas, os saltos intervalares distantes e as tensões harmônicas reforçam o clima de desencanto do sujeito lírico, que descreve o seu país como o lugar da ausência, uma terra onde a palmeira “já não há” e a flor “já não dá”.

D6(9) D° Em7(9) A7(13) D6(9)
Vou vol-tar Sei que a-in-da vou

6 D° Em7 F#7 Bm7 Bb(#5)
vou vol-tar Pa-ra o meu lu-gar Foi

11 F#m/A A7M(#5) G7M F#m7 Em7
lá E é a-in-da lá Que eu

16 A# Bm7 D7/A A° G°
hei de ou vir can-tar U-ma sa-bi-ã

21 Bm7 D° Em7(9)/B F#7 D6(9)
can-tar U-ma sa-bi-ã

(CHEDIAK, 1999, p. 172)

Um fato importante é que “Sabiá” foi apresentada ao público em 1968, no “Festival Internacional da Canção” (FIC), em plena Ditadura Civil-Militar. Em face desse contexto histórico, a canção pode ser lida também a partir da isotopia³⁰ do exílio. Analisando por esse prisma, a letra evidencia a tensão do sujeito que quer regressar para o seu país, mas teme a repressão e a violência.

Em certas canções de Tom Jobim, há uma retomada de elementos da tradição músico-literária brasileira, com a finalidade de reavaliar sua estética e dar a esta um caráter de modernidade. Uma dessas obras é “Lígia”, presente no álbum *Urubu* (1976). Notamos em sua estrutura poético-musical uma feição de samba-canção. Essa semelhança ganha contornos mais nítidos no plano da música, tendo em conta o andamento lento, os saltos intervalares distantes e as notas de longa duração da melodia. Contudo, Tom Jobim remaneja os elementos desse gênero e cria um discurso muito particular, com certo teor crítico, resultado da permeabilidade entre o tradicional e o moderno.

A letra relata o percurso de um sujeito envolto em uma paixão cambiante. Ao mesmo tempo em que rechaça sua amada – “eu nunca sonhei com você”, “E quando eu lhe telefonei, desliguei foi engano” –, projeta uma união amorosa (“E quando você me envolver” / “Nos

³⁰A isotopia é o conjunto de procedimentos que dá coerência semântica ao texto e garante ao discurso-enunciado a homogeneidade. Para José Luiz Fiorin (2011, p. 112), ela se revela através de recursos como reiteração, redundância, repetição e a recorrência de traços semânticos.

seus braços serenos” / “Eu vou me render”). Há, portanto, em toda a canção, um jogo sedutor entre negar e afirmar um sentimento.

Eu nunca sonhei com você
 Nunca fui ao cinema
 Não gosto de samba não vou a Ipanema
 Não gosto de chuva nem gosto de sol
 E quando eu lhe telefonei, desliguei foi engano
 O seu nome não sei
 Esqueci no piano as bobagens de amor
 Que eu iria dizer, não ... Lígia Lígia
 Eu nunca quis tê-la ao meu lado
 Num fim de semana
 Um chopp gelado em Copacabana
 Andar pela praia até o Leblon

E quando eu me apaixonei
 Não passou de ilusão, o seu nome rasguei
 Fiz um samba canção das mentiras de amor
 Que aprendi com você
 É ... Lígia, Lígia
 E quando você me envolver
 Nos seus braços serenos
 Eu vou me render
 Mas seus olhos morenos
 Me metem mais medo
 Que um raio de sol
 Lígia, Lígia

A canção apresenta um conjunto de cenas prosaicas do cotidiano: “Um chopp gelado em Copacabana” / “Andar pela praia até o Leblon” / “Esqueci no piano as bobagens de amor”. O cenário descrito pela letra é eminentemente urbano e moderno, a julgar tanto pelos bairros citados (Copacabana, Ipanema e Leblon), como pela menção aos aspectos da vida cultural da cidade: os bares, a vida noturna, o cinema, a música popular. Percebemos, desse modo, um gesto de recusa ao sublime e uma busca por uma dicção coloquial, o que se afina com a proposta de dessacralização do objeto poético empreendida por Oswald de Andrade. Assim como fizera o poeta modernista, Tom Jobim narrou a experiência amorosa por meio de uma linguagem irônica e antilírica.

O panorama ora descrito sobre a obra poético-musical de Tom Jobim revela sua imersão no campo da literatura. Convém salientar que há, realmente, pontos de contato entre o projeto estético e nacionalista dos primeiros modernistas e o discurso poético-musical de Tom Jobim, mas a relação não é direta, tampouco simplória. A obra jobiniana não pode ser interpretada, a meu ver, como uma efetivação do projeto modernista, a realização possível da utopia do som nacional (BASTOS, 2009). A trajetória desse compositor, é preciso dizer, não foi linear, mas sim um percurso cheio de avanços e recuos. Como procurei mostrar, ele

experimentou diversos modelos composicionais e incorporou estéticas que atuaram simultaneamente em sua obra.

Se a música de Tom Jobim, como muitos acreditam, foi revolucionária (CAMPOS, 1974; CASTRO, 2016) – pelas suas inovações formais e sua verve inventiva –, ela também serviu de padrão de reprodução para a indústria fonográfica norte-americana e brasileira, galgando espaço nos mais diversos canais de comunicação da sociedade de consumo, tais como propagandas televisivas, telenovelas e programas radiofônicos. Se a música jobiniana formulou uma forte narrativa da brasilidade, por ser capaz de promover uma adesão coletiva e criar comunidades brasileiras imaginárias, ela também foi entendida simplesmente como uma réplica do jazz norte-americano, como declarou, diversas vezes, o crítico musical José Ramos Tinhorão³¹.

É preciso, pois, compreender a obra de Tom Jobim por meio de suas diversas camadas de sentido e de seu amálgama de temporalidades. Sua obra poético-musical – de modo semelhante ao Modernismo de 1922 – conseguiu captar bem a dinâmica da experiência moderna de parte da sociedade brasileira. Isso se pensarmos na particularidade dessa experiência: a sua capacidade de “assimilar aspectos da modernidade que lhe interessam e transformá-la em algo adaptado à sua própria realidade, em que o moderno se articula ao tradicional, o racional ao afetivo e o individual ao pessoal” (OLIVEN, 2012, p. 41).

A obra musical de Tom Jobim, a bossa nova, a canção engajada, o Tropicalismo e movimentos da década de 1960, como o Manguebeat, a despeito de suas inúmeras particularidades, foram, assim como literatura modernista, respostas à modernidade. Em outros termos: estamos diante de movimentos que procuraram empreender mudanças no discurso da arte como forma de se ajustarem às novas configurações da dinâmica social brasileira. O modelo de modernidade urbano-industrial do Brasil, repleta de contradições e instaurada de modo repentino pelas camadas dominantes, parece ter despertado nesses segmentos culturais, incluindo também o cinema³², o desejo de produzir um elo entre arte

³¹Para demonstrar que as críticas de Tinhorão não ficaram em um passado distante, cito um fragmento de sua fala na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), realizada em 2015. Segundo Thais Lobo, em matéria para o jornal *O Globo*, o crítico disse: “a bossa nova tem ritmo de goteira e é puro jazz pasteurizado” (LOBO, 2015, on-line).

³²Refiro-me aqui especificamente ao Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro que ganhou notoriedade nas décadas de 1960 e 1970. Apesar de não formarem um grupo coeso, cineastas como Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro Andrade, Ruy Guerra e Cacá Diegues empenharam-se em encenar a realidade brasileira a partir de articulações estéticas com movimentos europeus, tais como a Nouvelle Vague francesa e o Neorrealismo italiano. As ideias do grupo não foram uníssonas, mas, de forma geral, os cineastas entendiam que os segmentos populares deveriam ser integrados organicamente no projeto de modernização do Brasil. Diante desse cenário, o cinema nacional teria que atuar como um instrumento de conscientização política e de transformação social. Obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra*

“cultura” e arte popular. Em vista disso, a incorporação de elementos da cultura popular tornou-se a condição essencial para se elaborar uma nacionalidade moderna, nacionalidade esta não mais modelada pelo olhar europeu, porque articulada com questões próprias do imaginário latino-americano.

Os movimentos da música popular citados, além de produzirem narrativas sobre o Brasil e tentarem orquestrar uma possível unidade cultural – ainda que por meio de processos de hibridismos e de desconstrução das imagens cristalizadas sobre o país, como propunham os tropicalistas –, contrariaram os modelos europeus pautados na ruptura com a tradição. Assim como o Modernismo de 1922, principalmente se pensarmos no empenho construtivista de intelectuais como Mário de Andrade, essas diversas vertentes da música popular fizeram uma interpretação positiva da tradição cultural brasileira. Entretanto, o que se verifica, tanto no campo da canção popular, como no da literatura escrita, não é exatamente uma idealização e uma proposta de retorno às tradições, já que o gesto é muito mais de se apropriar criticamente delas.

Esse olhar mais global sobre a modernidade brasileira e suas relações com a música popular urbana termina por esconder as particularidades do discurso de cada canção bossa-novista. Conquanto a bossa nova esteja atrelada a um espírito de época, percebe-se que as diferentes obras desse movimento, em diálogo com os pressupostos estéticos da *poética modernista*, reagiram, ao seu modo, à modernidade que se desenhou no país. É o que tentarei mostrar, a seguir, na leitura analítica das canções selecionadas.

o Santo Guerreiro (1969), ambas de Glauber Rocha, revelam um desejo de percepção global da dinâmica social brasileira. Nessas películas, o cineasta baiano faz uma síntese antropofágica de diversos estratos visuais, sonoros e cênicos – dentre eles a tradição literária culta, a tradição oral nordestina, a música popular urbana, a música de concerto, o cordel e o teatro popular.

CAPÍTULO III - AS CANÇÕES DE TOM JOBIM E A POÉTICA MODERNISTA

3.1 “A FELICIDADE”: A FORMAÇÃO DO LIRISMO DA BOSSA NOVA

É perceptível na construção poético-musical de determinadas canções que elas estão profundamente enredadas a uma tradição cultural, como é o caso de “A felicidade”. Trata-se de uma obra que possui articulações com o cinema, o mito, a literatura e o teatro. Encomendada pelo diretor de cinema francês Marcel Camus, à revelia do próprio Tom Jobim, ela foi construída como parte da trilha musical de *Orfeu negro* (1959). Como mencionei no capítulo anterior, essa película venceu a “Palma de Ouro em Cannes” e o “Oscar de Melhor Filme Estrangeiro”, premiações que deram projeção à cultura brasileira no mundo e contribuíram para a divulgação internacional da bossa nova.

A análise desta canção, por consequência, perpassa uma série de questões culturais, identitárias e estéticas que envolvem o surgimento do filme de Marcel Camus no final da década de 1950, período em que é lançado o disco *Chega de saudade* (1959). Estamos diante de um cenário de intenso debate sobre a construção de uma identidade cultural brasileira e do projeto de modernização industrial e urbana do país elaborado pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. De uma forma geral, *Orfeu Negro* contribuiu sobremaneira para ampliar os debates sobre a canção popular urbana, principalmente no que se refere às tensões existentes entre representação autêntica/ inautêntica da cultura brasileira, nacional/estrangeiro, popular/erudito, tradição/modernidade.

A trilha musical, composta por músicas de Tom Jobim e Luiz Bonfá, além de percussão de escolas de samba e pontos de macumba, expôs o conflito entre morro/cidade. O morro foi apresentado na narrativa fílmica como metáfora da integração racial e social, um verdadeiro Olimpo, e a cidade como o mundo do caos e da desordem, metáfora do inferno. Houve, inclusive, pesquisadores que entenderam essa película como uma “possível solução para a crise entre morro e cidade” (BOCCIA, 2012, p. 11). Por todas essas questões, é difícil desmembrar a canção da rede de relações intersemióticas e culturais em que ela está inserida. Essa rede de inter-relações, aliás, já é um forte indício de modernidade, se entendermos a modernidade na perspectiva de Octavio Paz (2013), como um período marcado pela diversidade de signos, uma tradição heterogênea ou do heterogêneo.

Importante reiterar que *Orfeu negro* é baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. Essa obra dramática é uma tentativa de representação da modernidade brasileira a partir da reescrita de uma tradição, no caso de uma narrativa mítica grega – a

história de Orfeu e Eurídice. Por meio de um gesto que poderíamos chamar de modernista, o poeta-compositor reconstruiu o mito dando a ele elementos de “brasilidade”. Na peça viniciano, Orfeu vira um sambista negro, a lira é substituída por um violão³³, o Olimpo dá lugar a uma favela do Rio de Janeiro, Eurídice transfigura-se em uma negra sensual e o Mundo Inferior em um clube de carnaval chamado “Majorais do Inferno”. Tanto na peça como no filme revezam-se canções melancólicas e canções mais alegres. Para imprimir uma atmosfera de tristeza à tragédia de Orfeu, Vinicius e Tom Jobim compuseram alguns sambas com um ritmo mais lento, letra que narra a interioridade do sujeito do discurso, melodia com notas longas –, como se pode perceber na canção “A felicidade”. Este fato deixou mais visível o contraste entre a suavidade apolínea dessas obras e o ritmo mais dançante e dionisíaco do samba de carnaval.

Orfeu da Conceição viabilizou o encontro entre o poeta e o compositor mais conhecido da bossa nova, Vinicius e Tom Jobim, e a película consolidou essa profícua parceira. Em relação ao filme, Ruy Castro (2016, p. 219) mencionou que ninguém o associou “a algo chamado Bossa Nova. E nem poderia – embora, em tese, os grandes ingredientes da receita estivessem ali: a música de Tom, as letras de Vinicius e até a batida do violão”. Na realidade, os ingredientes da receita já estavam ali mesmo. O fato é que “A felicidade”, embora não tenha sido entendida pelo público como uma nova forma de composição poético-musical, com o tempo se tornou parte do repertório do movimento, sendo interpretada por vários cantores, como Baden Powell, Maria Creuza, Tom Jobim e Danilo Caymmi. João Gilberto, que fora rejeitado da trilha musical do filme pelo diretor francês, gravou-a em 1959, no disco *João Gilberto – Cantando as Músicas de Orfeu do Carnaval*.

Na análise desta canção, pretendo mostrar a construção de seu lirismo, sua inserção dentro de uma tradição literária e seus influxos no cancionário bossa-novista. Dessa forma, procurarei responder as seguintes questões: Qual a relação da letra de “A felicidade” com a poesia escrita de Vinicius de Moraes? Quais elementos da poética do Modernismo podem ser observados em seu discurso? Quais recursos poético-musicais dessa obra foram explorados

³³ É muito sugestivo o fato de Vinicius de Moraes colocar em sua peça o violão como um protagonista, pois, com esse gesto, ele retoma questões da nacionalidade. Mário de Andrade (1975), na sua defesa por uma música nacional, criticou veementemente a “pianolatria”, tanto em seu ensaio “Evolução social da música no Brasil”, como em seu artigo “Pianolatria”, publicado na revista *Klaxon*, no ano de 1922. Por outro lado, no artigo “Música para violão”, o musicólogo mencionou que “talvez mais que o piano, o violão é o instrumento mais... nacional que possuímos” (ANDRADE, 1928, p. 7). Lima Barreto (2011), em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, especificamente no capítulo “Lição de violão”, com sua verve irônica, narra um episódio em que Ricardo Coração dos Outros ensina violão ao major Quaresma, figura quixotesca que acreditava que o referido instrumento era o representante genuíno da alma brasileira. É importante lembrar que o violão tornar-se-ia, por meio de João Gilberto, um dos instrumentos mais representativos da estética bossa-novista.

posteriormente pelo cancionero da bossa nova? Em linhas gerais, observo que a referida composição nasce dentro de uma tradição literária moderna. Essencial para a formação do lirismo da bossa nova, ela apresenta procedimentos que se tornariam paradigmáticos para o movimento, embora tenha sido composta alguns meses antes do seu surgimento “oficial”, que é o lançamento de *Chega de saudade*.

3.1.1 A CANÇÃO E A TRADIÇÃO LITERÁRIA

Observando-se algumas opções dessa poesia já madura e decididamente moderna, e situando-a no quadro mais amplo da modernidade, concluímos que a poética de Vinicius preza mais a clareza que o hermetismo; não há uma busca pela inovação formal ininterrupta, mas a incorporação de formas e temas caros à tradição lírica ocidental (FERRAZ, 2006, p. 9).

O trânsito de Vinicius de Moraes da poesia escrita para a canção popular foi um percurso acidentado, permeado de diálogos intertextuais, combinações e contradições. É por este motivo que, não raro, seus poemas soam como canções e suas letras apresentam-se com a fisionomia de linguagem literária escrita. Seus primeiros livros, como *Caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), ainda carregam certo hermetismo, embebidos pela influência do verso bíblico e pelo moralismo cristão – a visão “estritamente doutrinária”, para usar a expressão de Mário de Andrade (2002, p. 20) – de escritores como Octávio de Faria, com quem o poeta dialogou intensamente no início de sua carreira literária. O contato com o universo da música popular urbana contribuiria para a transformação de sua dicção elevada e marcada pelo misticismo religioso.

Não é que o escritor tenha abandonado a dimensão mística e espiritual, como veremos, mas o referido contato ajudou a descortinar o que muitos consideram a genuína inclinação de sua poesia: a invenção de uma lírica que resulta da escolha de “um caminho entre os ‘extremos intangíveis’, que na prática significa empreender a combinação entre as duas esferas perenes, isto é, da terra e do divino inalcançável” (ALVES, 2009, p. 21). Vinicius dialoga, de forma frequente, com o plano sagrado. Essa busca permanece em toda a sua produção, “fazendo com que o questionamento metafísico transite pelo terreno místico, simbólico, mítico, humano, popular, trazendo novas perspectivas e representações para a questão da religiosidade” (SANTOS, 2007, p. 88). Com efeito, a religiosidade e as questões de ordem metafísicas não se confinaram às primeiras obras vinicianas, elas passaram por um

constante processo de reelaboração, mas continuaram presentes no universo de criação poética do compositor, incluindo o seu cancionero.

Mário de Andrade atesta que, a partir do lançamento de *Novos Poemas* (1938), o estilo de Vinicius de Moraes começa a se modificar, pois é o momento em que ele busca “o essencial”. Segundo o crítico, a influência de Manuel Bandeira deu à poética viniciano “um sopro novo de vida real” e uma “maior objetividade” que coloriu “aquele hermetismo um bocado extravagante que havia dantes” (ANDRADE, 2002, p. 20). Essas mudanças referem-se ao fato de que havia em seus livros anteriores “uma nebulosidade, às vezes esotérica, que lhe vinha da bandeira estética” (ANDRADE, 2002, p. 24).

Nos livros que o autor publicou posteriormente – *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Antologia poética* (1954) e *Livro de sonetos* (1957) –, podemos notar, de forma ainda mais visível, a construção de um lirismo que não renega a poesia das pequenas experiências cotidianas. São trabalhos poéticos que criam uma tensão dialética entre a linguagem mais coloquial e a linguagem poética transcendente, marcada por uma espiritualidade – não necessariamente aquela de orientação católica, mas uma espiritualidade que se mescla aos encantos e aos prazeres do mundo, sobretudo no tocante ao culto do corpo feminino. Para Rogério Eduardo Alves (2009, p. 50) é dessa combinação heterogênea, envolvendo materialidade e transcendência, que Vinicius de Moraes “encontra seu ponto de equilíbrio e abre espaço para que a sutileza dite o ritmo de uma poesia que alcança seu grau de pleno desenvolvimento até o ponto em que deriva para a letra de música”.

Por tais motivos, não podemos pensar que a inserção de Vinicius de Moraes no mundo da música popular representou uma etapa de criação puramente espontânea e deslocada do universo da poesia literária. A letra de canção, em sua perspectiva, não é uma literatura menor, mas sim um desdobramento de sua atividade poética que, em linhas gerais, incorporou o cotidiano e fundiu em seu discurso elementos da tradição erudita com a linguagem mais popular – um procedimento empregado com frequência pelos poetas modernistas. Em síntese, a proposta estética do poeta apresenta constantemente variações, conquanto mantenha um diálogo vivo entre os dois processos criativos, em um movimento dialético de continuidade e inovação.

A leitura de alguns textos do autor poderá fornecer um quadro mais bem delineado da construção lírica de sua poesia. Em “Poética II”, texto presente n’*Antologia poética*, Vinicius de Moraes demonstra aos leitores a noção do lirismo que almejou construir ao longo de sua trajetória musical e literária, isto é, um lirismo vivo, que possa reintegrar o poeta na vida do seu tempo, como defendeu Mário de Andrade (2010). As bases da lírica viniciano estão

expressas nas imagens contrastantes do poema, que são construídas a partir de oposições entre elementos concretos (casa, cal, cimento) e elementos imateriais (vida futura, tempo, Deus). Neste soneto de versos curtos e ritmo fluido, o eu lírico advoga uma poesia concreta, feita de cimento, cuja arquitetura é erguida em “carne viva”, mas admite tratar-se de uma obra elaborada com “as lágrimas do tempo”, isto é, com um elemento intangível. Sugestivo também é o verso “Um templo sem Deus”, que revela a busca de um lirismo que não abdica da espiritualidade, embora esta espiritualidade não esteja vinculada, necessariamente, a uma figura sagrada.

POÉTICA (II)

Com as lágrimas do tempo
E a cal do meu dia
Eu fiz o cimento
Da minha poesia.

E na perspectiva
Da vida futura
Ergui em carne viva
Sua arquitetura.

Não sei bem se é casa
Se é torre ou se é templo
(Um templo sem Deus...)

Mas é grande e clara
Pertence ao seu tempo:
- Entrai, irmãos meus!

(MORAES, 2017, p. 417)

Há dois conhecidos sonetos do autor que também desvelam os desdobramentos do seu lirismo: “Soneto de fidelidade” e “Soneto de separação”. Nesses textos, a dicção de Vinicius sofre modificações, tendendo a um estilo menos carregado de metáforas e elaborado com um ritmo mais próximo da fala. Embora os versos sejam tingidos de elementos metafísicos, o eu lírico relata uma experiência imanente, corporal. No “Soneto de fidelidade” o poeta constrói um sujeito lírico que reflete sobre a natureza ambígua do amor, o fascínio pelo universo feminino e a finitude dos bons momentos da vida. Instala-se nesse poema um conflito – na realidade, um paradoxo –, entre o tempo qualitativo e o tempo cronológico. O intento do sujeito lírico é transformar o instante amoroso em uma experiência que não pode ser quantificada, embora tenha consciência de sua condição efêmera (Que não seja imortal, posto que é chama /Mas que seja infinito enquanto dure.). O texto apresenta imagens sobre o amor

menos idealizadas, mostrando os “aspectos mais imediatos e palpáveis da realidade fenomênica” (JUNQUEIRA, 2014, p. 25). Ainda assim, o registro metafísico permanece, pois há espaço para uma breve reflexão sobre a morte, “a angústia de quem vive”, e sobre a solidão, o “fim de quem ama”.

SONETO DE FIDELIDADE

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

(MORAES, 2017, p. 191)

No “Soneto da separação”, poema musicado posteriormente por Tom Jobim, as mesmas temáticas reaparecem, de forma insistente. Aqui, o eu lírico narra a experiência repentina de uma separação amorosa, definindo o amor como uma “aventura errante”. A falta de solidez das relações afetivas é levada ao extremo logo na primeira estrofe do texto, quando o poeta apresenta a imagem das bocas unidas que se fazem espuma – uma metáfora que descreve, com pujança, a união amorosa transfigurada em ódio. O poema, como um todo, é um arrolamento de imagens poéticas tristes articuladas com a locução adverbial “De repente”, uma espécie de refrão que se impregna na tessitura poética:

SONETO DE SEPARAÇÃO

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
 Fez-se de triste o que se fez amante
 E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
 Fez-se da vida uma aventura errante
 De repente, não mais que de repente.

(MORAES, 2017, p. 236-237)

São muitos os exemplos da obra poética de Vinicius de Moraes que apresentam estilo e temas semelhantes aos referidos sonetos. No “Soneto do amor maior”, o sujeito lírico interpreta o amor como uma experiência estranha, que “quando a sente alegre, fica triste” e dolorosa, que “quando toca, fere”. Como em outros poemas do autor, o texto sublinha a importância de se vivenciar o amor intensamente, já que se trata de uma experiência transitória, “fiel à lei de cada instante” (Louco amor meu, que quando toca, fere / E quando fere vibra, mas prefere/ Ferir a fenecer - e vive a esmo/ Fiel à sua lei de cada instante/ Desassombrado, doido, delirante/ Numa paixão de tudo e de si mesmo) (MORAES, 2017, p. 211).

Na série “Quatro sonetos de meditação”, o poeta procura captar o efêmero, criando um eu lírico que se ressentida da brevidade da existência e da instabilidade do amor. As imagens poéticas são sintomáticas, pois configuram uma atmosfera de angústia e hesitação, como no soneto III (O efêmero. E mais tarde, quando antigas/ Se fizerem as flores, e as cantigas/ A uma nova emoção morrerem, cedo) e no soneto IV (Enorme. E como o mar dentro da treva/ Num constante arremesso largo e aflito/ Eu me espedaço em vão contra o infinito...) (MORAES, 2017, p. 199). O mesmo tópos viniciano – a incerteza do amor e sua relação intrínseca com a morte – permeia uma série de poemas, como se observa tanto em “Mar” (E anseio em teu misterioso seio/ Na atonia das ondas redondas/ Náufrago entregue ao fluxo forte / Da morte.) (MORAES, 2017, p. 207), como em “Lápide de Sinhazinha Ferreira” (A paixão é pouso/ Que a treva não nega / A morte carrega/ E o sono dá gozo) (MORAES, 2017, p. 203).

Ao lançar esse breve olhar sobre a lírica de Vinicius de Moraes, meu objetivo é destacar que as tensões de sua escrita poética podem ser observadas em suas letras de canção. Muitas de suas letras poéticas foram construídas por meio de um estreito contato com a tradição literária, como é o caso da composição “A felicidade”. Conforme observou Eucanaã Ferraz (2006, p. 9), uma das linhas de força da poesia viniciano é exatamente incorporar “formas e temas caros à tradição lírica ocidental”, ao invés de buscar a “inovação formal ininterrupta”. Por sinal, uma postura defendida pelos pensadores do modernismo literário de

1922, em especial Mário de Andrade, que sempre mencionava a importância da tradição, em contraposição à atitude iconoclasta, típica das vanguardas artísticas europeias do início do século do XX³⁴. Esse aspecto da “interpretação positiva da tradição”, visível no pensamento marioandradiano, “diferenciará o modernismo brasileiro (e outros movimentos americanos semelhantes) das vanguardas européias, como o futurismo, por exemplo, que pregava uma ruptura radical com o passado histórico” (SANTOS, 2003, p. 92).

“A felicidade” estabelece um notório diálogo com os poemas escritos de Vinicius de Moraes, sobretudo no que se refere à abordagem de temas caros à tradição. O texto, embora marcado por um ritmo mais livre e um lirismo menos dramático, carrega ainda certa atmosfera solene que marcou sua linguagem poética. Além disso, o discurso poético da canção retoma motivos metafísicos, os mesmos que sempre inquietaram o autor em sua trajetória literária, tais como a passagem do tempo, o amor e a morte. Porém, é preciso dizer, há uma sensação de leveza e de nostalgia, enfatizada pela construção melódico-harmônica da música de Tom Jobim, que não deixa o discurso engendrar uma atmosfera por demais pesada, evidenciando uma concepção de amor menos grave e, portanto, mais condizente com as letras de bossa nova que surgiriam nos anos 1960. Vejamos o texto da canção na íntegra:

A FELICIDADE

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira

Tristeza não tem fim
Felicidade sim
A felicidade é como a pluma

³⁴ Destaco uma passagem do livro *A escrava que não é Isaura* que evidencia a ligação de Mário de Andrade com a tradição. Ele faz a seguinte reflexão, ao ler criticamente um poema de Maiakóvski: “Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Vejo Lineu a rir da linda ignorância do poeta. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade” (ANDRADE, 2010, p. 33).

Que o vento vai levando pelo ar
 Voa tão leve
 Mas tem a vida breve
 Precisa que haja vento sem parar

A minha felicidade está sonhando
 Nos olhos da minha namorada
 É como esta noite, passando, passando
 Em busca da madrugada

Falem baixo, por favor
 Pra que ela acorde alegre com o dia
 Oferecendo beijos de amor

(MORAES, 2017, p. 416)

A letra é imbuída de uma sintaxe e de uma construção metafórica que possui certa feição literária – “o tom ‘literário’ indisfarçável”, como pontuou Affonso Romano de Sant’Anna (2013, p. 45) ao falar sobre as letras de Vinicius –, no sentido de uma linguagem mais rebuscada e menos ligada à oralidade cotidiana. Os versos “A felicidade é como uma gota de orvalho/ Numa pétala de flor” e “A felicidade é como a pluma/ Que o vento vai levando pelo ar” são exemplos dessa inclinação retórica.

O texto da canção materializa o encontro entre o lirismo objetivo e as reflexões poéticas acerca do tempo, das relações amorosas e da fragilidade da beleza frente a um mundo marcado pela tristeza, fantasia e ilusão do carnaval. Todo o seu percurso de construção de sentido ressalta a transitoriedade dos acontecimentos, revelando a sensação de inconstância da existência cotidiana. Estamos diante, pois, de uma temática recorrente no discurso da literatura na modernidade, que é a tentativa de captar as diversas nuances do momento presente. A síntese poética proposta pela estrofe “Tristeza não tem fim/ Felicidade sim”, que funciona como refrão, revela o contraste entre a fugacidade dos bons momentos e a constância dos conflitos existenciais, tensão esta que permeia o percurso lírico da letra.

Em sua estrutura, a canção é composta da seguinte forma: Refrão – Parte A e B – Refrão – Parte A’ e B’. O refrão possui uma estrofe de dois versos, as partes A e A’ compõem-se de estrofes de cinco versos e as partes B e B’, de sete versos. As primeiras imagens poéticas da parte A fazem uma comparação da felicidade com eventos passageiros e marcados pela leveza. O poeta cria a imagem de uma gota de orvalho, que, apesar de brilhar, logo cai “como uma lágrima de amor”. É importante notar o diálogo entre o plano da expressão com o plano do conteúdo do texto poético, um recurso muito frequente na construção da poesia literária. O uso ostensivo da consoante alveolar “L” e da palatal “LH”

(felicidade, orvalho, pétala, flor, brilha, tranquila, leve, oscila, lágrima) contribui para dar ao texto a sensação de leveza e o ritmo ondulante presentes no conteúdo:

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor

Na parte B, em uma passagem poética mais descritiva, a felicidade é figurada como uma “grande ilusão”. O sujeito lírico associa a brevidade dessa experiência com o momento fugaz da euforia carnavalesca.

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira

A parte A’ retoma o paralelo da felicidade com a leveza e com a efemeridade. Nesta estrofe, ela é comparada com a sutileza de uma pluma que paira sobre o ar. Notemos que, no plano da expressão do texto, o poeta utiliza-se ostensivamente da consoante fricativa sonora “v”, produzindo o efeito acústico do soprar do vento³⁵.

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar

A imagem poética da pluma, a propósito, já havia sido utilizada por Vinicius de Moraes no “Soneto da mulher inútil”, presente n’*Antologia poética*, de 1954 (São teus seios tão tristes como urnas/ São teus braços frios como lírios/ É teu corpo tão leve como plumas). Com efeito, metáforas extraídas da poesia escrita desse autor são, com certa constância, reinventadas em suas letras de música. Esta interpenetração entre poesia do livro e poesia da canção na obra vinicianiana é uma das chaves para compreendermos as letras da bossa nova, que estabelecem um fecundo diálogo com a tradição literária moderna.

Há também na peça *Orfeu da Conceição* fragmentos poéticos em que as temáticas abordadas são recompostas pela canção. No fragmento seguinte, extraído de uma fala da

³⁵ No filme dirigido por Marcel Camus, essa passagem da canção coaduna-se à imagem de uma pipa que vagueia pelo céu do morro carioca, dando-nos a sensação do ir e vir do vento. A pipa galga as alturas, mas, logo em seguida, cai aos poucos, representando a inconstância da felicidade e a brevidade da experiência humana.

personagem Dama Negra, o escritor tematiza a instabilidade do amor, a angústia da morte e a consciência da brevidade da existência:

O homem nasce da mulher e tem
 Vida breve. No meio do caminho
 Morre o homem nascido da mulher
 Que morre para que o homem tenha vida
 A vida é curta. O amor é curto. Só
 A morte é que é comprida

(MORAES, 2017, p. 236)

Voltando à análise da canção, é possível notar que no texto da parte B', igualmente descritivo como o da parte B, o eu lírico constrói imagens que exprimem a felicidade de sua amada. A sugestiva imagem da noite "passando em busca da madrugada" sintetiza todo o percurso narrativo da canção. Ela reforça a ideia de transitoriedade das coisas, revelando que a vida é sempre transformação, passagem. Nessa estrofe, é inserido um elemento novo, que é a primeira pessoa do singular. A voz íntima do eu lírico tece versos sobre a delicadeza de sua namorada e contrapõe-se, dessa forma, à voz coletiva dos versos anteriores:

A minha felicidade está sonhando
 Nos olhos da minha namorada
 É como esta noite, passando, passando
 Em busca da madrugada
 Falem baixo, por favor
 Pra que ela acorde alegre com o dia
 Oferecendo beijos de amor

Sobre esta alternância entre voz coletiva e voz íntima, é importante observar que a parte B concentra-se na vida social, um discurso de caráter mais geral ("a felicidade do pobre", "a gente trabalha"), ao passo que a parte B' destaca a vida individual ("minha namorada", "minha felicidade"), coincidente com a do eu lírico. Tudo ocorre como se houvesse uma focalização progressiva, que deixa as alturas da reflexão metafísica em direção ao acontecer cotidiano e à vida individual.

Argumentei, em páginas anteriores, que há visíveis laços intertextuais entre a canção e a poesia literária de Vinicius de Moraes. Em resumo, destaco os principais pontos de convergência: I) O uso de imagens poéticas mais concretas, mas sem abdicar de questões metafísicas, como a angústia da passagem do tempo. II) A compreensão do amor como uma experiência transitória, associada à morte, por isso mesmo sempre marcada por uma aura de melancolia. III) A busca por um lirismo mais simples, próximo das inflexões da linguagem falada, embora o poeta não se desvencilhe totalmente do registro poético solene.

3.1.2 ARTICULAÇÕES ENTRE TEXTO E MÚSICA

A música de Tom Jobim, conforme se registrou em capítulos anteriores, possui diversas camadas de sentido e uma mistura de temporalidades. De maneira mais harmoniosa do que discordante, vemos em sua obra musical elementos da tradição brasileira, do jazz, da música de concerto, gerando um discurso sonoro marcado sempre pela porosidade. De forma semelhante à poética viniciano, seu cancionário pode ser entendido como uma recriação da tradição. Em outros termos, o compositor não está interessado na busca constante pela inovação formal, mas sim em articular diferentes tendências estéticas já existentes.

Em certos momentos de sua carreira musical, Tom Jobim construiu uma linguagem musical mais densa, em outros buscou a simplicidade formal, a partir da economia de recursos estilísticos. No caso de suas canções bossa-novistas, o que percebemos é a invenção de um discurso musical mais depurado. Como o próprio compositor registrou em “Piano na mangueira”, uma parceria com Chico Buarque, sua música, diferente do samba de carnaval, não é “de levantar poeira”. “A felicidade” é uma das obras jobinianas que deu início a esse modelo compositivo, no qual a estrutura musical é elaborada de maneira que nos transmita uma constante sensação de leveza e contemplação sonora.

Uma análise da comunicação recíproca entre discurso musical e discurso poético poderá nos revelar, de forma mais clara, determinados aspectos da construção de sentido da canção. Logo no refrão, é possível notar que a felicidade é vista como um evento fortuito, que “nem bem atinge o esplendor já se encaminha para a tristeza disseminada nas demais etapas de duração” (TATIT; LOPES, 2008, p.154). Isso porque as notas de duração mais longa incidem sobre a palavra “tristeza”, enquanto as de duração mais curta recaem sobre a palavra “felicidade”³⁶:

The image displays two lines of musical notation for the chorus of "A Felicidade". The first line is in C major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics "Tris - te - za não tem fim Fe - li - ci -" are written below the notes. Above the first measure is the chord Cmaj7(6), and above the last measure is Em. The second line continues the melody with lyrics "da - de sim". Above the first measure is B7(b9), and above the subsequent measures are Em7, A7, Dm7(9), and G7(13). The notes in the second line are mostly quarter notes, with some eighth notes.

³⁶As partituras inseridas neste capítulo são provenientes do *Cancioneiro Jobim*, um projeto organizado pelo filho do compositor, Paulo Jobim (2000). Como o enfoque de minhas análises recai principalmente sobre a inter-relação melodia e letra, optei por suprimir as partes do piano, exceto na canção “Águas de março”. Nesta canção, julguei necessário colocar o piano, pois há observações mais detalhadas sobre o discurso harmônico.

Do ponto de vista harmônico, o fragmento “Tristeza não tem fim” é apoiado apenas por um acorde, C7M (6). Abarcando toda a enunciação, este acorde imprime à frase um caráter atemporal, isso pelo fato de refrear o ritmo harmônico. No verso seguinte, “Felicidade sim”, notamos que o acorde de B7(b9) gera uma tensão na palavra “felicidade”, tensão esta provocada pela presença dos dois trítomos. A sensação de repouso é efetivada no acorde de Em7, que é executado na palavra “sim”. Desse modo, o verso é construído por uma cadência que produz o movimento tensão/repouso, dando ao texto um caráter de afirmação. Assim, é reforçada a ideia de que a felicidade é um momento da vida que não perdura.

Musicalmente, na parte A, encontramos um recurso poético-musical que seria bastante utilizado no universo das canções da bossa-nova: o *isomorfismo letra-música*³⁷. No trecho da letra “Depois de leve oscila/ E cai como uma lágrima de amor” percebemos uma construção melódica composta com graus conjuntos e saltos intervalares curtos (terça menor), seguidos de uma passagem cromática descendente. Essa construção da frase musical encontra correspondência total com a imagem poética da gota de orvalho que oscila levemente e cai em seguida.

The musical score consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The lyrics are: "A felicidade de uma gota de orvalho nu-ma pé-tala de flor Bri-lha tran-qui-la de- pois de le- vos-ci-la E cai co-mo u-ma lá-gri-ma de a-mor". The chord symbols above the notes are: Cmaj7, C6, Bm7(5b), E7, Am7, Abm7, Gm7, C7, F6, Dm7(9), Am7, D7, Am7, D7, Dm7, and Am7.

³⁷ Emprego esta expressão tomando por base o conceito de isomorfismo, desenvolvido pelos teóricos da poesia concreta: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O isomorfismo ocorre quando há uma relação clara de reciprocidade entre forma e conteúdo no discurso poético. Para os concretistas, este termo refere-se “ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 157). Augusto de Campos, citado por Brito (1974, p. 38), chegou mesmo a associar este processo com algumas letras da bossa nova. Nas palavras do poeta: “Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isomorfismo’”. É importante dizer que, em minha compreensão, não é possível haver um texto puramente auto-referencial, isto é, “um objeto que convida seu uso como signo sem denotar nada além dele mesmo” (CLÜVER, 2006, p. 34). Assim, o termo isomorfismo aqui utilizado não é exatamente igual à noção criada pelos ideólogos da poesia concreta. Meu objetivo é mostrar que em determinadas passagens musicais da bossa nova, da mesma forma que se vê em alguns poemas concretos, há “uma tendência a reduzir a distância entre o representâmen e o seu objeto pelo reforço das suas propriedades icônicas” (CLÜVER, 2006, p. 35).

Notemos também que esses mesmos recursos são empregados na parte A'. Os compositores utilizaram a mesma construção melódica, mas modificaram a letra poética. Esse gesto termina por reforçar as ligações semânticas entre os diferentes versos da canção. A imagem do vaivém da pluma que vagueia pelo ar é produzida em consonância com o desenho melódico que oscila por meio de saltos intervalares curtos, dando-nos uma sensação de movimento. O verso “precisa que haja vento sem parar” é igualmente significativo, pois ele está unido a uma frase melódica com notas curtas, sem a presença de pausas, o que reitera a ideia de um evento ininterrupto, que ocorre sem parar.

Cmaj7 C6 Bm7(5b) E7

A fe - li - ci - da - de é co - mo a pluma - Que o ven -

Am7 Abm7 Gm7 C7 F6

- to vai le - van - do pe - lo ar - Vo - a - tão le -

Dm7(9) Am7 D7 Am7

- ve - mas tem a vi - da bre - ve - Pre - ci - sa que ha - ja ven -

D7 Dm7 Am7

- to sem pa - rar

As partes B e B' possuem um desenvolvimento melódico mais extenso, com a última frase igual às que encerram as partes A e A'. É sugestivo o processo de elaboração da melodia, pois observamos que as notas partem de uma região grave e vão, pouco a pouco, desenhando um pico melódico. Logo após, retornam, da região aguda para a grave, de forma mais ou menos simétrica. Esse movimento de ascendência e descendência está intimamente enredado à narratividade da letra. Os versos revelam o momento em que as camadas mais pobres se preparam para o carnaval, que exige um empenho coletivo muito grande, até chegar ao último dia, o instante em que todos os foliões, antes impregnados pela ilusão da festa, imergem em uma atmosfera de melancolia. A frase melódica descendente do trecho “E tudo se acabar na quarta feira” pontua o afeto apresentado pela letra poética, que é a tristeza provocada pela consciência da brevidade dos momentos felizes da vida:

C6 F7(9) Cmaj7

A fe - li - ci - da - de do po - bre - pa - re - ce

5 C 4(9) C7 F6 Fmaj7 F6 Dm7 G7(9) Dm7

A gran - de i - lu - são do car - na - val A gen - te tra - ba -

10 Dm6 G7(9) Cmaj7(9) F#m7(5b) B7(+9)

- lha o a - no in - tei - ro - Por um mo - men - to to de so - nho - Pra fa -

15 Em7 A7(+9) Dm7 G#dim7 Am Am/G

zer a fan - ta - si - a De rei ou de pi - ra - ta ou jar - di - nei -

19 D/F# Dm/C E7 Am D7 Dm7 Am

- ra E tu - do sea - ca - bar na quar - ta fei - ra

A presente análise permite-nos notar a total coesão existente entre texto poético e construção dos componentes musicais. Ademais, faz-nos identificar as diferenças entre a estética de “A felicidade” e do samba tocado nos morros do Rio de Janeiro. Em termos gerais, a construção dessa obra está mais próxima do lirismo que a bossa nova, posteriormente, exploraria de forma mais sistemática: frases musicais cromáticas, cadências harmônicas mais diversificadas se comparadas às do samba “tradicional”, o *isomorfismo letra-música*, o ritmo marcado pela leveza em contraposição ao ritmo mais percussivo do samba do morro, a ideia de transitoriedade, os diálogos intertextuais da letra com a tradição literária, configurando um tipo de “cultura erudito-popular”³⁸.

Há duas gravações de “A felicidade” que são sugestivas e ilustram bem as argumentações aqui tecidas. No disco *João Gilberto cantando as músicas do filme Orfeu do carnaval*, de 1959, o intérprete desmembra a canção em duas seções e estabelece diferenças de timbre, textura musical, interpretação e condução rítmica para cada uma delas. A primeira seção, que corresponde ao refrão, é cantada em coro, executada com um acompanhamento de percussão típica do samba (cuíca, surdo, tamborim, entre outros) e entremeada de frases musicais curtas, que são executadas pelo trombone. Há nessa seção uma maior densidade

³⁸ Termo empregado por Renato Ortiz ao se referir à bossa nova como uma tradição moderna. Em seus próprios termos: “ponto de intersecção entre esferas de ordens diferentes, a bossa nova se exprime como um produto ‘popular-erudito’, manifestando um novo tipo de musicalidade urbana” (ORTIZ, 1993, p. 106).

musical e um apelo à expressão corporal mais evidente. A outra seção³⁹, formada pelas partes A', A, B e B', são cantadas por João Gilberto acompanhado harmonicamente por seu violão e ritmicamente por uma base de percussão, executada com uma suavidade que contrasta com as marcações fortes da percussão do samba. O acompanhamento do violão é construído a partir da levada da bossa nova idealizada pelo violonista baiano. Na segunda seção, há também a presença de breves contracantos de flauta e de cordas friccionadas. Em todo o arranjo da composição estas duas estéticas se alternam: uma que representa o samba do morro, mais coletiva e alegre (seção I), e a outra que representa o “samba moderno” (seção II), mais suave e intimista. Estamos diante, portanto, de um arranjo em que tradição e modernidade são colocadas lado a lado, formando um diálogo tenso.

No disco *The Wonderful World of Antônio Carlos Jobim* (1965), com arranjos e regência de Nelson Riddle, predomina na canção a estética da bossa nova. O tratamento musical é marcado pela leveza, efeito produzido pela conjunção de vários elementos: a levada do violão, tocado pelo próprio Jobim; a delicadeza da orquestração do arranjador americano, que é econômica tanto quanto ao uso de timbres, como na utilização de recursos estilísticos; a interpretação de Tom Jobim, pautada pelo canto falado à maneira de João Gilberto; o acompanhamento dos instrumentos de percussão, que mantém certa uniformidade e suavizam as marcações rítmicas. Vale ainda observar, em relação ao discurso orquestral de Riddle, que as cordas friccionadas tocam notas longas e suaves, enquanto os aerofones, com destaque para a flauta e o trombone, tocam frases melódicas curtas, formando um diálogo musical muito próximo do estilo de orquestração jobiniano.

Em termos comparativos, a interpretação de Tom Jobim cria uma paisagem sonora que já pode ser reconhecida como bossa nova, enquanto a de João Gilberto ainda ostenta certo caráter de tradição, especialmente por conta da inserção do samba de carnaval na execução do refrão. Claro está que as gravações possuem suas especificidades e suas articulações com o momento histórico. Além de serem de épocas distintas, as obras são executadas e arranjadas por músicos diferentes, o que, de fato, faz com que se produzam sonoridades bem distintas. Intento mostrar, ao confrontar os dois arranjos de “A felicidade”, que essa música foi essencial para a construção da tensão dialética entre tradição e modernidade – um traço

³⁹ Há registros diferentes das seções dessa canção. João Gilberto inverte as partes, começando por A', ao invés de A. No disco *Tom Canta Vinicius*, cantado por Danilo Caymmi, o intérprete faz a mesma inversão das partes. Na canção gravada para o filme *Orfeu negro* e no disco *The Wonderful World of Antônio Carlos Jobim*, Agostinho Santos e Tom Jobim, respectivamente, cantam conforme o registro original da letra de Vinicius de Moraes.

marcante do Modernismo de 1922 que pode ser observado, de modo equivalente, no discurso poético-musical da bossa nova.

Registre-se ainda que todos os procedimentos estéticos mencionados estão intimamente associados às questões culturais e sociais que foram largamente debatidas no início dos anos 1960. O diálogo da letra com o campo literário, em conjunção com a redução semiológica dos elementos musicais e a inserção de fragmentos orquestrais (no caso da gravação de Tom Jobim) deu ao samba uma feição intelectualizada. Poderíamos dizer que o discurso poético-musical de “A felicidade” arrefeceu a *transitividade* do samba tocado nos morros, para falarmos com Muniz Sodré (1998). Vinicius de Moraes e Tom Jobim, tomados por influências culturais do mundo da erudição, elaboraram imagens sonoras e visuais de um Brasil que desejava acertar o relógio com o das sociedades modernas e desenvolvidas. Em fim de contas, essa nova configuração estética parece que tornou mais visível a modernidade periférica do país, no sentido de demarcar lugares sociais. Isto é, ratificou-se a visão de que o samba é um produto das camadas negras menos favorecidas economicamente, um lugar da coletividade e das trocas sociais; enquanto a bossa nova é a afirmação da brasilidade pela ótica dos estratos sociais médios, um lugar da contemplação desinteressada e de certo distanciamento intelectualista.

3.1.3 TUDO QUE É LEVE DESMANCHA NO AR

Ser moderno é fazer parte de um mundo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 15).

“A felicidade” é uma canção originada a partir da intersecção de diferentes sistemas semióticos (o mito, o teatro, o cinema, a poesia, a música) e da confluência de elementos culturais e sociais (o samba do morro, a literatura brasileira acadêmica, as imagens poéticas que remetem à narrativa mitológica grega). Percebe-se que os influxos da poesia literária de Vinicius de Moraes, aliados à reescrita da tradição musical presente na composição de Tom Jobim, configuram o lirismo dessa obra, que abriu os caminhos para as experiências de modernização do samba. De certo modo, esta canção aponta para a heterogeneidade da construção lírico-musical da bossa nova, confirmando que este movimento não é um exatamente um gênero ou estilo com características bem delimitadas.

Conforme mostrei, a temática dessa composição já foi explorada em variados poemas da lírica vinicianiana. A letra poética aborda uma questão bastante frequente na arte do mundo moderno, que é a impressão de estarmos vivendo em um mundo sem solidez, onde as coisas

se desfazem logo que se erigem. A visão de Marshal Berman acerca da modernidade lança luz sobre as ideias aqui apresentadas. Segundo este autor, ser moderno é “encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1986, p. 15). Vinicius de Moraes leva estas questões para o âmbito das relações amorosas, para uma esfera mais íntima. A noção de efemeridade da vida e do amor, dessa forma, permeia toda a construção metafórica do texto.

Em seus aspectos literários, observamos a elaboração de uma estética que mantém relação com os pressupostos poéticos do modernismo literário, dentre os quais: o lirismo mais simples, portanto menos eloquente; a reescrita de elementos da tradição cultural e literária; a construção de imagens poéticas que captam momentos passageiros. Musicalmente, a canção apresenta procedimentos como cadências harmônicas menos comuns no discurso da música popular urbana; frases melódicas mais sugestivas, compostas com passagens cromáticas e intimamente enleadas ao conteúdo do texto poético; ritmo menos marcado do que o samba “tradicional”; passagens isomórficas entre melodia e letra.

Estas questões de ordem estética foram introduzidas no discurso da bossa nova e se tornaram uma espécie de poética das primeiras obras do movimento. Muitas canções lançadas entre 1959 e 1962, além de possuírem um lirismo melancólico, estão enredadas com a visão de modernidade como um tempo sem contornos nítidos e sem firmeza, um tempo de autotransformação e transformação das coisas. Dentre elas: “Garota de Ipanema”, que apresenta o encontro fortuito entre o sujeito lírico e o seu objeto de desejo em uma praia urbana (Ah, por que estou tão sozinho?/ Ah, por que tudo é tão triste?/ Ah, a beleza que existe/ A beleza que não é só minha/ Que também passa sozinha); “Chega de saudade”, que constrói um clima de tristeza, um verdadeiro elogio à melancolia (Chega de saudade/ A realidade é que sem ela não há paz/ Não há beleza/ É só tristeza e a melancolia/ Que não sai de mim, não sai de mim, não sai); “Corcovado”, que recompõe a metáfora da chama que se apaga, para tratar da natureza passageira do amor (Quero a vida sempre assim com você perto de mim/ Até o apagar da velha chama); “Janelas abertas”, que cria uma tensão entre a imagem irradiante do sol e a experiência de um sujeito lírico que procura se desvencilhar de seu mundo soturno (Eu poderia ficar sempre assim/ Como uma casa sombria/ Uma casa vazia/ Sem luz nem calor/ Mas/ Quero as janelas abrir/ Para que o sol possa vir iluminar nosso amor); “Meditação”, que faz uma comparação da fragilidade da flor com a brevidade da alegria e do encanto amoroso (Quem acreditou/ No amor, no sorriso, na flor/ Então sonhou, sonhou.../ E perdeu a paz/ O amor, o sorriso e a flor/ Se transformam depressa demais).

“A felicidade”, em última análise, deu base às primeiras experiências da bossa nova do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Embora a obra ainda carregue consigo certo tom solene e metafórico, próprio dos primeiros livros de Vinicius de Moraes, ela avança rumo a uma atmosfera lírica de leveza e melancolia, aliada à fluência rítmica dos versos, que abalizou os caminhos percorridos pelos primeiros compositores bossa-novistas. Esta sinalização para uma nova forma de se pensar a canção popular brasileira – profundamente ligada à tradição, mas atenta aos novos processos de criação da música popular urbana – materializar-se-ia no mesmo ano de 1959, com o lançamento do disco *Chega de saudade*, que agregou as três linhas de força da estética da bossa nova: Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto.

3.2 A MODERNIDADE LÍRICA DE “DESAFINADO”

Tom Jobim, em mais de uma ocasião, afirmou que a maior parte de suas composições não se configura como bossa nova. Em suas próprias palavras, registradas em entrevista a Zuza Homem de Mello: “eu escrevi canções de câmara, fundo de filmes, música sinfônica, muito samba-canção, muito choro. Há diversas épocas misturadas e diversas tentativas” (MELLO, 2008, p. 186). O fenômeno da bossa nova, como dissera o próprio compositor, só ocorreu mais tarde, no final da década de 1950, quando começou a compor músicas com Newton Mendonça. O fato é que a parceria Jobim/Mendonça estabeleceu um estilo compositivo muito particular dentro do movimento bossa-novista. A verve irônica e humorística e o *isomorfismo letra-música*, recursos que marcaram suas obras mais conhecidas, “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, ainda servem de paradigma para a moderna música popular.

Em torno de “Desafinado” construiu-se discursivamente a imagem de símbolo da modernidade musical brasileira. De fato, esta obra parece sintetizar a proposta estética da bossa nova, pelo menos se pensarmos nos primeiros anos de existência do movimento. Refiro-me tanto à letra poética, composta com um tom coloquial e voltada para a narrativa de fatos da vida cotidiana do Rio de Janeiro; como à música, que possui uma construção harmônica com cadências mais variadas e uma linha melódica não diatônica, desviando-se, portanto, dos padrões mais usuais do discurso da música popular urbana da época.

Gravada em 1958 e lançada no disco *Chega de saudade* (1959), de João Gilberto, a composição foi interpretada por uma série de artistas nacionais e internacionais – entre estes intérpretes e instrumentistas –, como Ella Fitzgerald, Stan Getz, Nara Leão, Herb Alpert,

Eliane Elias, Pat Thomas, Freda Payne, Nina Persson, Mavis Rivers, *Tamba Trio*, Gal Costa, Laurindo de Almeida, dentre outros. Os variados registros fonográficos só confirmam a significativa penetração dessa obra no mercado internacional⁴⁰. Dois álbuns, em especial, divulgaram a obra em nível mundial: *Jazz samba* (1962), de Stan Getz e do guitarrista Charlie Byrd, trabalho que fez o saxofonista conquistar o “Grammy de Melhor Performance de Jazz por um Solista ou Grupo Pequeno pela canção” e *Gilberto/Getz* (1963), disco que fortaleceu o diálogo entre o jazz e a música brasileira e erigiu a carreira musical de Astrud Gilberto.

A trajetória artística de Tom Jobim e o seu estabelecimento nos Estados Unidos na década de 1960 também se devem, em grande parte, a “Desafinado”. Não foi sem motivo o título dado ao seu álbum de estreia *The composer of Desafinado plays* (Verve Records, 1963), trabalho que inaugura a parceria entre o compositor brasileiro e o arranjador alemão Claus Ogerman. Composto de doze arranjos instrumentais de canções do início da história da bossa nova, como “Samba de uma nota só”, “Garota de Ipanema” e “Chega de saudade”, o disco foi elaborado com a nítida intenção de atrair a atenção do público norte-americano, fato que se concretizou. Para Jairo Severiano (2009, p. 342), a ampla aceitação do LP nos EUA não se deve apenas à “qualidade do repertório”, mas, igualmente, por conta de “sua identificação com a grande canção americana – Gershwin, Porter, Berlin –, bem mais do que com o jazz”.

“Desafinado”, diante da cena musical dos anos 1960, gerou um desconforto, sobretudo nos músicos e interlocutores que defendiam, com veemência, a “pureza” da linguagem do samba tocado nos morros. Em seu texto poético, vemos imagens e expressões que, na época, já circulavam entre os músicos bossa-novistas, como a conhecida frase “Isto é bossa nova, isto é muito natural” (CASTRO, 2016, p. 204). Além disso, as passagens salpicadas de humor e versos antilíricos como “Fotografei você na minha Rolleyflex”, por certo, soaram estranhos aos ouvidos acostumados com letras mais confessionais e passionalizadas. Quando do lançamento da canção, a própria bossa nova não era ainda um estilo com suas bases literárias e musicais estabelecidas⁴¹, o que fez dela uma experiência seminal do movimento. João Gilberto, em um primeiro momento, opôs-se a gravar a composição, pelo fato de a letra apresentar um sujeito lírico que se declara um cantor desafinado. O estranhamento provocado pelo discurso poético-musical de “Desafinado”, portanto, não parece ter sido apenas no

⁴⁰ De acordo com Paulo Demetre Gekas (2005, p. 59) o “primeiro grande sucesso da Bossa Nova nos Estados Unidos foi a Gravação de Stan Getz e Charles Byrd de Desafinado, da dupla Jobim/Mendonça”.

⁴¹ Segundo Ruy Castro (2016, p. 207): “Quando ‘Desafinado’ e ‘Hô-bá-lá-lá’ chegaram às lojas, as coisas começaram a precipitar-se. ‘Chega de saudade’ estourara finalmente no Rio, impulsionada pelo sucesso inicial em São Paulo. Com isso iria arrastar também ‘Desafinado’ para as paradas. Apesar de constar da letra, a expressão bossa nova ainda não era popularmente associada àquele tipo de música. O jeito de cantar de João Gilberto, de tão inusitado, é que passou a acender discussões”.

público ouvinte da música popular brasileira, mas até mesmo dentre os músicos mais experimentados⁴².

Em linhas gerais, pretendo mostrar como “Desafinado” fixou na memória musical brasileira uma ideia de modernidade, através de procedimentos estéticos que confrontaram a tradição musical da época, gerando um diálogo conflitante. Compreendo que determinados processos compositivos dessa canção se alinham à visão poética modernista, principalmente no que se refere à linguagem humorística, à despoetização do amor e ao uso da ironia. Esses procedimentos foram fundamentais para construir uma narrativa da brasilidade mais ligada à noção de modernidade.

O texto da canção, a despeito de narrar as inconstâncias de uma relação amorosa, desvela uma série de imagens representativas das novas configurações sociais do país que, na década de 1960, impregnou-se por uma entusiasmada empreitada progressista. Como nos disse Renato Ortiz (1993, p.110) “é impossível compreendermos a década de 50 e parte da de 60 sem levarmos em consideração este sentimento de esperança e a profunda convicção de seus participantes de estarem vivendo um momento particular da história brasileira”. “Desafinado”, nesse sentido, sinaliza para a representação de uma sociedade brasileira urbana, afinada com o paradigma da modernização, paradigma este que se propalou em diversos setores da sociedade, como no cinema, na literatura, na política e nas relações sociais.

3.2.1 DISSONÂNCIAS ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

A definição do que era ser moderno e ser brasileiro incluía acirrada disputa interna entre os intelectuais. A invenção de uma identidade nacional pressupõe sempre um campo de memórias em disputa (VELLOSO, 2010, p. 65).

A circulação em nível internacional de “Desafinado” galvanizou o debate entre tradição e modernidade da música popular brasileira. Embora o contato da música brasileira com a estrangeira anteceda a bossa nova – lembremos da turnê do grupo musical Oito Batutas em Paris e da carreira de Carmen Miranda nos EUA –, o fato é que a eclosão deste movimento provocou ainda mais a contrariedade dos defensores da “brasilidade autêntica”,

⁴²Nas palavras de Sérgio Cabral (2008, p. 128): “O impacto ficou por conta de *Desafinado*, uma música que João Gilberto não recebeu com muita simpatia. Ou melhor: a música foi muito bem recebida. O problema foi a letra, em que o protagonista era apresentado na primeira pessoa como um desafinado. Na música popular brasileira, jamais houve um cantor que se preocupasse tanto com a afinação quanto João Gilberto. Com que cara iria apresentar-se como desafinado? João não quis gravar, segundo revelou Tom Jobim ao autor destas linhas numa entrevista para a televisão”.

que viam nessa nova forma de fazer samba uma intromissão de padrões musicais alheios à tradição⁴³. Por outro lado, havia músicos, sobretudo os jovens de classe média, que defendiam a modernização da canção brasileira. Para muitos deles, a renovação era uma condição *sine qua non* para que as produções nacionais galgassem espaço no mercado exterior.

O debate desenrolou-se, basicamente, em torno da seguinte questão: a presença da música estrangeira (isto é, norte-americana) na cena cultural do Brasil poderia contribuir para a reconstrução estética e modernização da canção brasileira ou, pelo contrário, ela deveria ser refreada para não suplantiar a “verdadeira” identidade musical do país? Esse “nó” na cultura nacional moveu muitos críticos e músicos da década de 1950 e 1960, gerando conflitos inclusive entre os próprios artistas bossa-novistas. Para Marcos Napolitano (2010, p. 63), até o ano de 1968, as discussões sobre o engajamento musical eram marcadas “pela preocupação com a ‘autenticidade’ dos gêneros e canções, ocasião em que o debate mudou de rumo com o ‘susto tropicalista’, que exigiu um reposicionamento do próprio campo de MPB e do sentido de brasilidade que esta defendia”. Na realidade, esta tensão não resolvida tem raízes profundas na cultura brasileira, ela já pode ser observada, *mutantis mutandi*, na escrita literária e no pensamento musicológico de Mário de Andrade, como se vê em *Macunaíma* (1928) e no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), e em textos de Oswald de Andrade, como o *Manifesto Antropófago* (1928).

“Desafinado” é, portanto, um exemplo de canção que sintetiza todas essas contradições aventadas, no que se refere ao panorama da música popular urbana. Sua letra poética, distinta do samba, não representa mais o ambiente social e a memória do povo habitante dos morros cariocas, uma vez que trata de situações mais próximas da vida da classe média dos bairros da zona sul da cidade. O estilo mais jornalístico e prosaico da letra foi assimilado pela juventude progressista do Rio de Janeiro, ávida por narrativas com as quais pudesse se identificar. Isso porque o clima soturno de alguns sambas-canções, os boleros latinos, o samba “tradicional” com letras que exaltavam o morro, a malandragem e denunciavam os problemas sociais das favelas não conseguiram mais estabelecer uma comunicação efetiva com essa camada da sociedade carioca.

Conforme afirmou Carlos Lyra, a bossa nova “é feita por pessoas da classe média, a maioria estudante passando do colegial para o universitário e dentro de uma área geográfica

⁴³ Dentre os apologistas da tradição (especificamente do samba da década de 1930), os mais conhecidos foram Almirante, radialista e escritor, e Lúcio Rangel, figura central da *Revista de Música Popular*. Segundo Marcos Napolitano (2010, p. 60), essa revista “não apenas reiterou uma dada tradição musical carioca como sinônimo de autêntica música brasileira, como também reforçou um panteão de gênios criadores, entre eles Pixinguinha e Noel Rosa”.

bastante limitada, para onde iriam convergir todos os outros elementos” (MELLO, 2008, p. 131). O argumento do compositor é que só foi possível o afloramento do novo estilo, porque os músicos eram da mesma classe social e habitavam em áreas muito próximas. Ele acrescenta ainda que a música popular urbana e “cultura” prestou-se “às necessidades idiossincráticas ou econômico-sociais da classe média e não de nenhuma outra classe. E tanto é verdade que ela se comunica horizontalmente com a classe média de todo o mundo e nunca, verticalmente, por exemplo, com o proletariado brasileiro” (MELLO, 2008, p. 131-132).

Dentre os opositores da bossa nova, como apontei no capítulo anterior, destaca-se José Ramos Tinhorão, que criticou a nova sonoridade, tornando a querela sobre a autenticidade da música popular brasileira ainda mais tensa. Suas críticas ao movimento, parte delas compiladas na obra *Música popular: um tema em debate*, “o primeiro livro de críticas publicado sobre a Bossa Nova” (BOLLOS, 2010, p. 225), tiveram grande repercussão na época do lançamento, no ano de 1966. Na década de 1990, com o lançamento de *História social da música popular brasileira*, o autor deu continuidade à sua visão polêmica sobre o tema. Em defesa de uma música brasileira genuína, Tinhorão fez ressalvas à bossa nova, declarando que o movimento, formado por uma “camada de jovens desligados da tradição popular da cidade” (TINHORÃO, 2010, p. 326), subordinou-se aos modismos consumistas da indústria fonográfica norte-americana. Sua tese, em termos gerais, é a de que a classe média do Rio de Janeiro afastou a música popular de suas verdadeiras origens, porque “resolveu romper com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo”. Essa apropriação das sonoridades do povo e sua consequente descaracterização era fruto da “incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem ‘na pele’ os impulsos dos ritmos negros” e da “alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento em *royalties* à tecnologia estrangeira” (TINHORÃO, 2010, p. 326).

Como desdobramento desse debate entre os apologistas da tradição do samba e os músicos bossa-novistas, muito se propalou que “Desafinado” era uma resposta destinada especialmente aos músicos que criticavam o estilo composicional, sobretudo no que se referia à forma de cantar. Daí a ironia mais forte: esta canção, em virtude de sua construção melódico-harmônica elaborada fora dos padrões da música popular do período, não é destinada aos cantores inexperientes. Em sua estrutura musical, encontramos passagens cromáticas, saltos intervalares distantes de difícil execução, modulações harmônicas, isto é, recursos musicais que tornam a performance vocal mais complexa.

Na visão de Tatiana Menciaer (2013, p. 89) a letra de “Desafinado” indica “a ideia de um afastamento em relação às classificações”. Desse modo, há, através do discurso literário e musical da canção, “o desejo de ‘legitimar’ esta nova linguagem musical, legitimação esta que poderia já ser uma resposta às críticas dos chamados ‘puristas do samba carioca’, que já constituíam tema de debate antes do lançamento da bossa nova”. Em síntese, esta obra de Tom Jobim e Newton Mendonça desafiou os “puristas do samba”, criando um clima tenso na cultura brasileira.

Mas, afinal, qual a relação da construção poético-musical de “Desafinado” com o debate em torno da autenticidade da música popular brasileira? Em minha compreensão, alguns de seus elementos estéticos foram essenciais para aguçar o clima conflituoso da época. Se tomarmos como exemplo a gravação do disco *Chega de saudade* (1959), destaco os seguintes: I) a interligação da canção com expedientes da linguagem do jazz, especificamente no que se refere às sutilezas do discurso harmônico (presença de acordes alterados, modulações e cadências pouco exploradas) e ao caráter instrumental da melodia; II) a forma de interpretar de João Gilberto, diferente do estilo vocal potente e repleto de vibratos de boa parte dos cantores de rádio; III) o tipo de orquestração desenvolvida por Tom Jobim, econômica e elaborada com uma inclinação menos narrativa; IV) a forma de tocar violão de João Gilberto, alheia à acentuação tradicional do samba, visto que sua performance produz um contraponto entre voz e violão.

Uma compreensão mais orgânica de “Desafinado”, com efeito, é indissociável do ambiente social, político, ideológico e cultural da década de 1960. A bossa nova, ao entrar em cena no final da década de 1950, embalada pelo sucesso da canção de Newton Mendonça e Tom Jobim, pôs em xeque a hegemonia do samba carioca, gênero este que já havia se estabelecido como a fisionomia “pura” do povo brasileiro. Este fato fortaleceu o já existente debate entre o nacional e o estrangeiro na música popular urbana, transformando a cultura brasileira deste período em um verdadeiro “campo de memórias em disputa” (VELLOSO, 2010, p. 65).

Na realidade, o conflito entre o nacional e o estrangeiro – uma evidente luta de representação – encobriu outros que, de forma muito clara, foram percebidos por Carlos Lyra em citação anterior. Como mostrei no segundo capítulo, o movimento bossa-novista, em seu primeiro momento, reivindicou a voz da classe média brasileira, especialmente a dos jovens universitários, que conviviam em um ambiente cultural letrado, pouco acessível ao proletariado. Embora tivessem formações culturais variadas, o propósito dessa geração de músicos era construir uma narrativa nova para o Brasil, colocando em evidência a “boemia

solar” da juventude praiana e o seu encantamento pela contemplação sensorial da paisagem. Se a autenticidade da nação se confundia com a identidade do povo pobre – se não camponês, ao menos “periférico”, como os habitantes das favelas – a imersão da canção bossa-novista no esquema da indústria cultural foi considerada uma ruptura com a tradição brasileira. É por essa razão que, sob a ótica dos mais tradicionalistas (os defensores de um “passado glorioso” da música popular brasileira, a exemplo de Tinhoão), a bossa nova seria fatalmente considerada inautêntica e estrangeira.

3.2.2 “ISSO É BOSSA NOVA”: A COSTURA POÉTICO-MUSICAL DA CANÇÃO

Desafinado (Newton Mendonça/ Tom Jobim)

Se você disser que eu desafino, amor
Saiba que isto em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural

O que você não sabe nem sequer presente
É que os desafinados também têm um coração
Fotografei você na minha Rolley-Flex
Revelou-se a sua enorme ingratidão

Só não poderá falar assim do meu amor
Este é o maior que você pode encontrar
Você com a sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados
No fundo do peito bate calado
Que no peito dos desafinados
Também bate um coração

(CHEDIAK, 1990, p. 39)

A letra de “Desafinado” apresenta um sujeito lírico que fala de sua imperícia vocal, aludindo à maneira *cool* de cantar da bossa nova, considerado por muitos interlocutores da época, acostumados com a potência vocal dos cantores de rádio, como um canto sem muita expressividade. A canção aproveita essa crítica para tecer sua fina ironia, mostrando que “os desafinados também têm um coração”. Saindo da pauta da “dor de cotovelo”, a letra mostra situações concretas do cotidiano – a “existência palpável da vida”, nos termos empregados por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*. Recusando qualquer tom de abstração e de profundidade lírica, o eu lírico traz lembranças de sua memória como quem conversa de maneira descontraída. No entanto, há o cuidado de que estas memórias não

resvalem para o ressentimento. Aos poucos, o tom da letra explicita uma questão de ordem estética que suplanta o discurso amoroso.

“Desafinado”, em suas duas primeiras estrofes, apresenta um eu lírico que reclama da exigência dos ouvidos privilegiados de seu objeto de desejo. O sujeito mostra-se incomodado pelo fato de o seu comportamento ser classificado de antimusical, devido às suas desafinações. No plano da música o efeito de “desafinação” é produzido pela instabilidade provocada, no terceiro compasso, pela nota dó sustenido dentro da harmonia, que forma um intervalo de quarta aumentada com a nota sol do acorde G7 (#11).



Voltando à leitura analítica da canção, o sujeito lírico, ainda na primeira estrofe, revela-se insatisfeito por receber a qualificação de desafinado. A sensação de dor é intensificada pelo prolongamento do mi bemol, que provoca instabilidade harmônica tanto no acorde Am7 (b5) (uma quinta abaixada), como no acorde seguinte, D7 (b9) (uma nona diminuta).

Nos versos posteriores, mais uma vez o recurso estético da “desafinação” é utilizado na composição, como forma de ampliar o descontentamento do sujeito lírico. Na passagem que se segue, o efeito é instaurado pela nota mi bemol⁴⁵, que forma o acorde de D7 (b9).

A primeira estrofe de “Desafinado” encerra com uma frase musical que se delineia a partir do acorde de G7 e finaliza com o prolongamento da nota ré bemol, uma quinta do acorde de Gb7M. O desenho melódico da frase é ondulante, encerrando em um movimento descendente. No plano da letra, é o momento em que o sujeito poético revela sua limitação diante da exigência dos ouvidos privilegiados do enunciatário.

Na segunda estrofe da canção, as duas primeiras frases musicais são idênticas às da primeira estrofe, sendo que o efeito de desafinação recai sobre a palavra “classificar” (“Se você insiste em classificar/ Meu comportamento de anti-musical”). Nos versos posteriores

d'água bem gelada/ Feche a porta da direita com muito cuidado/ Que não estou disposto a ficar exposto ao sol/ Vá perguntar ao seu freguês do lado/ Qual foi o resultado do futebol”).

⁴⁵ É importante notar que o efeito não é dado apenas pela presença do mi bemol, mas também pelos saltos melódicos grandes e difíceis. Saltos melódicos estes que terminam em notas consideradas dissonantes: a sexta menor seguida da sexta maior na passagem mi-do-mib; a sétima inicial da passagem ré-dó; a quarta aumentada no primeiro trecho fá-dó# e no terceiro (lá-ré#).

(“Eu mesmo mentindo devo argumentar/ Que isto é bossa nova/ Isto é muito natural”) há uma mudança de inflexão na fala do eu lírico que é muito importante: a discussão em torno da relação amorosa ganha uma feição mais estética. É tanto que a própria palavra que nomeia o movimento, “bossa nova”, é inserida na letra. Em consequência, o suposto tom de seriedade da canção é mitigado e a narrativa encaminha-se para um lirismo mais espontâneo. Em uma dicção repleta de ironia, o sujeito argumenta que sua forma natural de cantar é um novo estilo.

Gm7 A 7(b13) Dm7

Eu mes - mo men - tin - do de - vo ar - gu - men - tar

E 7M(#9) E 7(#9) A 7M Ab7(#5) G 7(13) Gb7

— Queis - to é bos - sa no - va Queis - to é mui - to na - tu - ral —

Notemos que a mudança de inflexão do discurso do sujeito lírico corresponde também com a mudança de tonalidade no plano da música (modula-se de F7M para A7M). Além disso, outros recursos musicais confluem para esse efeito, como a diminuição das notas alteradas e a redução do âmbito melódico. Essa redução pode ser observada, de maneira mais nítida, nos últimos quatro compassos, tendo em vista que a frase musical é formada, basicamente, por meio da sucessão das notas mi e fá (um intervalo de segunda menor).

Outro ponto a ser discutido aqui é a ambiguidade literária do texto, o que permite sua leitura através de duas isotopias distintas: o sujeito poético pode estar se referindo a uma figura amorosa ou a um imaginário crítico da bossa nova. Assim, a letra poética abre-se para a possibilidade de ser interpretada não apenas pela pauta do encontro amoroso. O acento humorístico da obra é, nesse sentido, essencial para fixar no discurso poético-musical um clima de espontaneidade e leveza. Entendo, em última análise, que este jogo ambíguo proposto pela letra é apenas um estímulo para uma reflexão de ordem da criação artística. Na realidade, o componente sentimental é sobrepujado pelo estético.

Nas duas últimas estrofes da composição, o sujeito lírico desenvolve um discurso mais ligado ao *pathos*. É o instante em que declara o seu amor e critica a postura rigorosa do seu objeto de desejo: “o que você não sabe nem se quer pressente/ É que os desafinados também têm um coração”. Musicalmente, as notas da melodia dessa passagem são elaboradas com durações mais longas (notemos a presença ostensiva de ligaduras), o que acentua a dimensão lírico-amorosa do texto poético:

A 7M B \flat 7 B m 7 E 7(13)
 O que vo - cê não sa - be nem se - quer pre - sen - te É que os
 A 7M A m 7 B m 7(\flat 5) B \flat 7(#11)
 de - sa - fi - na - dos tam - bém têm co - ra - ção

O verso “é que os desafinados também têm um coração” é muito significativo, porque evidencia uma oposição semântica entre técnica e emoção. O eu lírico procura mostrar que o mais importante é o sentimento empreendido no ato de cantar e não a precisão da execução musical. Mas, não nos enganemos, pois essa fala, como todo o percurso de sentido da canção, está carregada de ironia. É tanto que o próprio sujeito lírico deixa transparecer que seus argumentos não são muito confiáveis (“Eu mesmo mentindo devo argumentar”). Desse modo, a oposição técnica/ emoção perpassa todo o discurso da canção, mas sempre com um tom burlesco. Em termos mais concretos, compreendo que o referido verso traduz o debate estético entre sambistas mais “tradicionais” e bossa-novistas. Isto é, o debate entre os que desejavam preservar a expressividade e o sentimentalismo do samba – e até mesmo da canção de forma geral – e os que defendiam a racionalidade construtiva e a atmosfera *cool* da linguagem da bossa nova.

Na última estrofe da canção, a linguagem do eu lírico torna-se ainda mais impetuosa, pois é o momento em que ele tenta persuadir o seu interlocutor amoroso a acreditar na intensidade do seu amor (“Só não poderá falar assim do meu amor/ Este é o maior que você pode encontrar”). Mas, a essa altura, o interlocutor já não confia mais nesse narrador que mistura sentimentos pessoais com uma problemática puramente estética. É importante notar que a fala do eu poético é enfatizada por uma frase musical que se inicia com um cromatismo descendente e encerra na nota mais aguda da composição (ré 4), correspondente ao trecho da letra “pode encontrar, viu?”⁴⁶. Observemos que o movimento descendente-ascendente dessa passagem produz o efeito de sentido de incerteza no discurso do sujeito poético. A nota mais aguda, que suscita a mesma sensação da elevação da voz quando fazemos uma interrogação, demonstra que o sujeito poético deseja saber se houve, realmente, compreensão por parte do enunciatário:

⁴⁶ Embora não apareça em algumas versões escritas da letra, João Gilberto canta o verbo ver (“viu”) na gravação presente no disco *Chega de saudade*.

Que es - te é o mai - or que vo - cê po - de en - con - trar viu?

Vale ainda notar, no que se refere ao estrato fônico da letra, a expressividade dos seguintes versos: “Que no **peito dos desafinados/ No fundo do peito bate calado/ No peito dos desafinados/ Também bate um coração**”. Aliados ao desenho melódico ondulado, esta cadeia sintagmática produz acusticamente o som das batidas “do peito dos desafinados” através da sucessão de consoantes linguodentais e bilabiais (*d* e *b*).

Que no pei - to dos de - sa - fi - nados No fun - do do peito bate ca - la -
do Que no pei - to dos de - sa - fi - na - dos Tam - bém ba - te um co - ra - ção

“Desafinado”, enfim, é uma canção que possui diversas nuances, tanto em seus aspectos literários, quanto musicais. Porém, a fala do sujeito lírico, em termos gerais, está mais próxima de um momento de pura diversão do que propriamente de uma argumentação sincera. Os elementos musicais também comungam com a construção lírica da letra. Se bem observarmos, a melodia, composta em sua quase totalidade com durações curtas e com um caráter de suavidade, não deixa que a obra nos transmita a sensação de drama, tristeza. Há um movimento cambiante das frases musicais e do discurso harmônico que engendra um efeito de incerteza na fala do sujeito poético.

A urdidura poético-musical de “Desafinado” é muito particular, pois ela constrói um discurso marcado pela coesão, uma conversa íntima e lúdica entre palavra e música. Em grande parte, os efeitos lúdicos produzidos por esses componentes concretizam-se porque o lirismo da canção pauta-se pela simplicidade, negando tanto o exagero retórico, como o vocabulário prolixo. É por isso que seus versos não expressam o sublime e nem criam metáforas profundas sobre a realidade. Os compositores procuram simular em sua canção uma fala rotineira, procedimento este muito utilizado pelos poetas modernistas, que desejavam solapar o sublime e contestar a linguagem empolada. Para tanto, eles procuravam construir uma sintaxe mais dinâmica e sugestiva, que mimetizasse o próprio ritmo da vida nos grandes centros urbanos do país. Aqui, estamos próximos da poesia “ágil e cândida”,

defendida por Oswald de Andrade (2011) no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, que é uma proposta estética que se contrapõe à soturnidade da lírica romântica.

Luiz Tatit (2016, p. 134) afirmou que os cancionistas "são peritos em estabelecer relações entre melodia e letra e em produzir ilusões enunciativas". Em geral, quando querem mandar um recado para alguém, eles utilizam a primeira pessoa e simulam a enunciação dentro do enunciado. É exatamente o que ocorre com essa canção de Tom Jobim e Newton Mendonça: a melodia se molda às inflexões da prosódia, "dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano" (TATIT, 2016, p. 126).

3.2.3 LINGUAGEM HUMORÍSTICA E DESPOETIZAÇÃO DO AMOR

Mônica Pimenta Velloso (2010, p. 38), em *História & Modernismo*, argumenta que “nos países onde a modernização ocorreu em clima de conflitos e desigualdades sociais profundos, a linguagem humorística funcionou frequentemente como um recurso estratégico de simbolização”. No caso do Brasil, a autora atesta que a cidade do Rio de Janeiro, por ser um espaço de grande permeabilidade entre poetas, literatos e músicos populares, foi o ambiente em que essa linguagem tornou-se mais visível ainda. Segundo Velloso (2010, p. 77) “a cultura modernista no Rio de Janeiro é indissociável da ação do grupo dos intelectuais boêmios. Foi uma relação ambígua marcada pela adoção eufórica de valores, crítica virulenta e humor”. Essas observações são essenciais para compreendermos o discurso de determinadas letras da bossa nova, que, fugindo de uma representação mais densa e dramática da realidade, propuseram uma saída pela via do efeito cômico. Entendo que este é o caso de “Desafinado”, como mostrarei adiante.

O humor apresenta-se como uma linguagem identificada com as demandas da modernidade devido ao seu “caráter de impacto, condensação de formas, debate sobre o cotidiano, e principalmente pela sua agilidade na comunicação” (VELLOSO, 1996, p. 90). A propósito, essa estratégia discursiva faz parte de uma tradição literária brasileira, explorada com mais intensidade pelo Modernismo de 1922 e seus desdobramentos. Diversos escritores, como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário Quintana – e, em tempos mais atuais, José Paulo Paes, Millôr Fernandes e Paulo Leminski –, elaboraram poemas cujo lirismo está marcado por um tom burlesco, muito deles configurando um tipo especial de texto que pesquisadores denominaram de “poema-piada”⁴⁷. Cada um à

⁴⁷O poema-piada – também chamado de “poema-pílula”, “poema-comprimido”, “poesia-minuto” – é um tipo de poesia que se caracteriza pela brevidade, concisão, comicidade e mensagem poética instantânea. O poema-piada

sua maneira, estes escritores utilizaram o humor como válvula de escape e como forma de promover uma “rasura do trágico”⁴⁸. Afinal, com esse gesto, eles conseguiam transformar a poesia em “síntese, invenção e surpresa”, conforme mencionava Oswald de Andrade (2011, p. 63).

Exemplos de poemas nessa linha não faltam: “Amor”, “Relicário”, “Senhor feudal”, “Erro de português”, “O gramático”, de Oswald de Andrade; “Pneumotórax”, “Macumba do Pai Zusé”, de Manuel Bandeira; “Cota zero”, “Política literária”, de Carlos Drummond; “Canção do Exílio Facilitada”, de José Paulo Paes; “Laivosier”, “Poeminha do contra”, “O relógio”, de Mário Quintana; “Poemeu Efemérico”, “Poeminha surrealista”, “Poesia polar” e “Luta de classes”, de Millôr Fernandes.

Não é meu propósito associar “Desafinado” com a estética do “poema-piada”. A ideia aqui é notar que esta obra está filiada ao estilo cronista leve e bem-humorado do modernismo carioca. O seu discurso poético-musical, ao contrário do estilo agônico de determinados sambas-canções e boleros da década de 1950, propõe uma atitude irônica frente ao mundo urbano e moderno que se instalara, de forma abrupta, nas metrópoles brasileiras. Estamos diante de uma lírica que, a primeiro plano, parece encaminhar-se para a esfera amorosa, mas, em seu percurso, desvia-se estrategicamente para uma inflexão humorística. Por essa razão, não parece profícua a leitura dessa canção apenas pelo viés lírico-amoroso, sem a observância desse notório gesto de humor que o sujeito poético empreende em toda a construção narrativa da letra.

Alguns versos da canção merecem destaque, porque soam como uma recusa ao sublime e ao tom de seriedade⁴⁹. O verso “Fotografei você em minha Rolley Flex”, por exemplo, provoca o efeito de “invenção e surpresa”: “O que você não sabe nem sequer presente / É que os desafinados também têm um coração/ Fotografei você na minha Rolley-Flex/ Revelou-se a sua enorme ingratidão”. Ao mencionar que “os desafinados também têm

é frequentemente associado à poética modernista, principalmente às criações de Oswald de Andrade. De forma geral, são textos que “subvertem a recepção tradicionalmente associada ao fenômeno poético – de fruição detida e complexa – transformando-a em uma apreensão imediata” (BENTO, 2019, p. 2).

⁴⁸ Esta expressão foi utilizada pelo crítico literário português Eduardo Lourenço, em seu ensaio “Da literatura brasileira como rasura do trágico”. O termo é empregado pelo escritor com o objetivo de mostrar que na literatura brasileira há uma espécie de estratégia, em sua visão uma estratégia inconsciente, “destinada a contornar os aspectos mais trágicos da condição humana” (LOURENÇO, 2020, p. 7).

⁴⁹ Ruy Castro (2016, p. 203-204) narrou o processo de criação da canção em sua obra *Chega de saudade*: “Não era apenas uma inside joke, mas podia ser também um samba de humor, com algumas possibilidades comerciais. Dependia de para quem dessem a música. “Desafinado” era uma galhofa só, música e letra, principalmente o verso que mais lhes arrancou risos, quando Tom o propôs: “Fotografei você na minha Rolleyflex” [...]. Para acrescentarem uma pitada de provocação, referiram-se à expressão da moda entre os meninos de Ronaldo Bôscoli e escreveram: “*Isto é Bossa Nova, isto é muito natural*”. Era uma música para ser cantada por alguém que não se levasse muito a sério”.

um coração”, parece que o eu lírico pretende adentrar em uma atmosfera de lamento amoroso, mas os versos seguintes quebram essa expectativa e, desse modo, a suposta seriedade de sua fala é mitigada. Além disso, é interessante notar que, ao mencionar um objeto industrial, a câmera fotográfica, o texto rompe sua aura sentimental, produzindo certo estranhamento no interlocutor. Isto pelo fato de a imagem do objeto aparecer exatamente em uma cadeia sintagmática composta por palavras como “coração” e “ingratidão”.

Cabe ainda destacar alguns pontos sobre a relação amorosa tecida pela letra poética. Estamos diante de um amor dessacralizado, sem transcendência. Contrário à “morbidez romântica”, para usar a expressão de Oswald de Andrade (2011, p. 63), o texto possui um constante tom de sarcasmo. A princípio, o eu lírico sugere estar preocupado e reclama da falta de compreensão de seu objeto de desejo em relação à sua imperícia vocal. Aqui, uma análise apressada poderia facilmente concluir que a canção trata, afinal, de uma desilusão amorosa. Mas o fato é que, no desenrolar da narrativa, o interlocutor é convencido de que o eu lírico é irônico e tem como propósito despoetizar o amor, ao invés de enaltecê-lo. O texto poético contesta, pois, a dicção solene que observamos em determinadas obras do cancioneiro popular brasileiro, tais como “Rosa” (Pixinguinha e Otávio de Souza) e “Chão de estrelas” (Sílvio Caldas e Orestes Barbosa). Enfim, a letra propõe algo muito semelhante ao programa de dessacralização da poesia (CAMPOS, 2017), procedimento que se tornou uma das assinaturas da lírica oswaldiana.

A letra de “Desafinado” diferencia-se também do lirismo de algumas canções de amor do repertório bossa-novista, como “Eu sei que vou te amar”, “Insensatez” e “Por toda minha vida”. Isso porque o seu discurso amoroso é apenas um pano de fundo. Como observou Santuza Naves (2000, p. 36) “a pretexto de uma arenga sentimental, discute-se, na verdade, uma questão estética”. É por essa razão que o sujeito lírico demonstra urgência em sua interlocução, indicando que o seu relacionamento é mais um encontro passageiro na paisagem agitada da metrópole do que propriamente uma experiência afetiva profunda.

3.2.4 A ELOQUÊNCIA VERTIGINOSA DA VIDA MODERNA

As primeiras canções bossa-novistas, em especial às lançadas no final da década de 1950, são reveladoras das transformações políticas, culturais e sociais que ocorreram com o processo de industrialização e modernização do país. Não sendo tão-somente um reflexo dessas transformações, o cancioneiro popular participou ativamente na fixação de um imaginário de modernidade e de progresso no Brasil. “Desafinado” é uma das canções da

época que anuncia esse desejo de modernidade em sua contextura poético-musical, através de um discurso que reflete “a eloquência vertiginosa da vida”⁵⁰. Isso pode ser observado em sua linguagem direta, dinâmica e sem artificialismo – linguagem esta compatível com o ritmo e o estilo de vida dos espaços urbanos, onde os contatos sociais são mais rápidos e fortuitos. Por sinal, vale observar que, no plano da música, as notas musicais de durações curtas e o andamento relativamente acelerado evidenciam estas questões presentes no plano da letra. É por isso que as interpretações de “Desafinado” – e aqui podemos citar, a título de exemplo, a interpretação de Gal Costa, de João Gilberto, de Ella Fitzgerald e de Gilberto Gil – não soam melancólicas e pesadas, devido à estrutura melódico-harmônica que não se coaduna com a expressão de afetos negativos e profundos.

“Desafinado” chamou a atenção dos interlocutores do final da década de 1950, ainda imbuídos da subjetividade agônica de determinados boleros e sambas-canções, exatamente por causa de sua dicção espontânea, do seu despojamento. De forma resumida, esta canção encena uma modernidade lírica através de procedimentos tais como: contenção retórica, linguagem humorística e irônica, efeitos icônicos jocosos entre letra e música, despoetização das relações amorosas, construção de imagens concretas do mundo urbanizado e uma recusa à idealização. Os elementos musicais, na mesma perspectiva, dão ao discurso da canção uma fisionomia de modernidade, porque raramente são encontrados na estética da canção popular da década de 1960: a melodia é tecida com cromatismos e com intervalos pouco explorados, a exemplo das quintas diminutas; a harmonia possui cadências mais elaboradas e modulações entre tonalidades distantes; o ritmo é contaminado pelas inflexões próprias da oralidade, uma vez que segue mais os impulsos da prosódia do texto do que propriamente uma acentuação regular.

A gravação de “Desafinado”, no disco *Chega de saudade*, aponta para uma dicção moderna, em virtude dos seus recursos que, ao mesmo tempo em que dialogam com a tradição da canção brasileira, radicalizam determinados procedimentos estéticos desta. João Gilberto, na esteira de cantores menos dramáticos como Dick Farney e Lúcio Alves, desenvolve uma interpretação vocal pautada por uma naturalidade expressiva, tornando quase imperceptível a barreira entre canto e conversa informal. Os deslocamentos de acentos da levada do violão criam uma rítmica bastante particular, gerando um sugestivo efeito de “defasagem” com a voz. No que se refere ao arranjo, o pensamento musical de Tom Jobim, o arranjador de todas

⁵⁰ O termo é de Mário de Andrade (2010, p. 34), presente no livro *A escrava que não é Isaura*. O escritor empregou-o para mostrar que os poetas contemporâneos expressam em seus textos a dinâmica da vida hodierna.

as faixas do disco, filia-se ao “procedimento menos”⁵¹ (CAMPOS, 2006, p. 230). Por isso mesmo, o maestro elimina o que não é essencial: as ornamentações gratuitas, o excesso de timbres, a densidade orquestral. O discurso da orquestra resulta em fragmentos mínimos, surpreendendo o interlocutor pelo uso expressivo do silêncio. Os instrumentos só entram em momentos pontuais e com a função de criar contracantos com a melodia vocal, de modo que não se obscureça o diálogo contrapontístico entre a voz e o violão de João Gilberto.

A interpretação de Gilberto Gil, presente no disco *Gilbertos Samba* (2014), retoma o formato voz e violão. O tropicalista propõe uma releitura da canção, mas é possível notar que se trata de uma expressa homenagem a João Gilberto, tendo em vista a suavidade da levada do violão e a interpretação contida, contrária a arroubos sentimentais. O arranjo, em sintonia com a dicção de Tom Jobim, é construído com o mínimo de recursos musicais. No entanto, Gil, pautado pelo espírito oswaldiano de buscar sempre a invenção e a surpresa, insere um elemento sonoro que provoca certo estranhamento no interlocutor que já se acostumou com a sonoridade equilibrada da bossa nova. Trata-se dos ruídos, pouco usuais, produzidos pela guitarra elétrica de Pedro Sá. O efeito gerado pela guitarra é o de desafinação, o que reforça o argumento central da letra poética e produz uma atmosfera de instabilidade. Esse aspecto da gravação é digno de nota, pois vai de encontro ao discurso apolíneo que marcou as canções da bossa nova interpretadas por João Gilberto.

“Desafinado”, por tudo isso, é uma obra que possui um notável poder de síntese. Sua narrativa extravasa a esfera do lirismo-amoroso e condensa o pensamento estético e cultural, permeado por intensos debates acerca da invenção da identidade brasileira, que marcou as produções artísticas no início dos anos 1960. Por este motivo, a canção é constantemente classificada como um verdadeiro manifesto da primeira fase da bossa nova (GAVA, 2006; SANTOS, 2010; SANT’ANNA, 2013), o que não soa exagerado. A costura poético-musical engenhosa da composição e a capacidade de captar sutilezas do dia a dia, de forma quase *nonsense*, tornaram-se paradigmas para a construção musical e literária de parte significativa do cancionário bossa-novista.

⁵¹ O poeta e ensaísta Haroldo de Campos (2006, p. 222) utiliza essa expressão para tratar do estilo literário que, em sua visão, insurge-se contra o registro “rico, opulento, policromo, profuso, de cadência oratória”. Ele observa que autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto desenvolveram um estilo mais “pobre”, em que podemos notar a recorrência de traços como a escassez de recursos estilísticos (a “magreza estética”), a síntese e a metalinguagem.

3.3 UM FLÂNEUR A CAMINHO DO MAR: “GAROTA DE IPANEMA” E O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO LITERÁRIA

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito (BAUDELAIRE, 1996, p. 19).

A eficácia comunicativa de uma canção popular, seguramente, não depende de sua interligação com uma tradição literária acadêmica. No universo da canção brasileira urbana, a maior parte dos compositores populares produz suas obras com o uso de um instrumento musical harmônico, geralmente o violão, mediante um processo em que elementos verbais e musicais são tecidos conjuntamente. Este *modus operandi* dispensa qualquer conhecimento dos pormenores da escrita literária, porque o que está em jogo é a capacidade de o compositor descobrir “formas de compatibilidade entre texto e melodia” (TATIT, 2002, p. 12). Entretanto, sabemos que, no contexto cultural do Brasil, a música popular urbana estabeleceu uma profícua interlocução com a série literária, embora, muitas vezes, esse diálogo não seja manifesto. Entendo que este é o caso de “Garota de Ipanema”, uma composição que está, ao mesmo tempo, arraigada a uma tradição literária e impregnada na memória musical do público consumidor da chamada MPB. Por isso mesmo, esta canção contribuiu sobremaneira para cimentar as narrativas da brasilidade da década de 1960.

Composta em um período de clímax da bossa nova, “Garota de Ipanema” foi gravada por diversos artistas, como Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Plácido Domingo, Mariza, João Gilberto e Tim Maia. Na realidade, a obra foi composta para uma comédia musical, em 1961. Sua apresentação pública inaugural foi no show *Encontro*, que ocorreu em agosto de 1962 (HOMEM; DE LA ROSA, 2013). A primeira gravação em estúdio se deu em 1963, no LP *Pery Ribeiro é todo Bossa*, do cantor e compositor Pery Ribeiro. Entretanto, o significativo reconhecimento internacional só viria com o registro de João Gilberto, Astrud Gilberto e Stan Getz, no disco *Getz/Gilberto* (1964). Tom Jobim, por sua vez, registrou a canção em 1963 nos Estados Unidos, no álbum *The composer of Desafinado plays*, firmando sua imagem de cancionista na indústria fonográfica estadunidense. Juntamente com “Desafinado”, essa composição representa o estabelecimento da modernidade musical da canção popular brasileira.

“Garota de Ipanema” surgiu em um contexto político e cultural de profundo encantamento com o desenvolvimento urbano e industrial do país. A cena cultural da década de 1960, entretanto, foi bastante heterogênea, uma vez que coexistiu uma diversidade de

gêneros e estilos de música popular brasileira, como o samba “tradicional”, o samba-canção, além de ritmos estrangeiros, como o bolero cubano. Dentre a variedade de temáticas, os sambistas exploraram mais frequentemente o culto à malandragem, a vida boêmia, o morro. Os compositores de sambas-canção, por sua vez, tematizaram as decepções amorosas, as traições, a solidão e a famosa “dor de cotovelo”. Em meio a esse cenário musical, “Garota de Ipanema”, com sua estética solar e intimista, contribuiu para propagar a representação de um Rio de Janeiro praieiro, mais ligado ao *modus vivendi* e ao imaginário da classe média emergente da zona sul da cidade.

Na presente análise, enfatizarei o diálogo intertextual que esta canção estabelece com textos canônicos da moderna literatura ocidental, em especial com a poética de Charles Baudelaire, com a literatura moderna brasileira e com poemas da própria lavra de Vinicius de Moraes. Minha percepção é que o lirismo de “Garota de Ipanema” elabora-se por meio de uma releitura de textos literários modernos, embora este procedimento não esteja tão explícito na camada aparente⁵² da obra. Além disso, desejo mostrar que o texto da canção não está desmembrado da trajetória literária do autor de *Forma e exegese*, pois ele é resultado de um longo processo de depuração de sua escrita. Como já mencionei em páginas anteriores dessa pesquisa, a escrita vinicianiana fundiu a visão poética mais idealista e esteticamente carregada de metáforas e de recursos retóricos com a dicção mais espontânea e concreta. Embora o poeta-compositor tenha se voltado para uma escrita mais realista em suas últimas obras, ele sempre procurou criar uma convivência, nem sempre harmônica, entre diferentes registros poéticos.

De igual peso na construção de sentido, a música de Tom Jobim é essencial para fixar os efeitos propostos pela letra poética. Nesse sentido, a rigorosa unidade entre texto e música merece uma atenção especial, pois a composição de “Garota de Ipanema” engendra uma diversidade de impressões, como as perceptíveis variações de afeto promovidas pelo discurso melódico-harmônico. Estes efeitos de sentido, como se trata de um discurso cancional, somente são evidenciados quando palavra, música e performance são analisadas em conjunto.

3.3.1 A CONSTRUÇÃO LÍRICA DA LETRA

“Garota de Ipanema” possui um texto poético que recusa a dramaticidade e o vocábulo difícil, em virtude da clareza de expressão. Essa redução da carga simbólica da linguagem foi

⁵² Este termo é empregado por Antonio Candido ao mencionar que existe no poema a camada “dos elementos estéticos, onde se enunciam os significados ostensivos, e que basta para uma leitura satisfatória, embora incompleta” (CANDIDO, 1995, p. 53).

uma das estratégias retóricas dos modernistas para imprimir objetividade à poesia e dar ao seu discurso um ritmo mais espontâneo. Ao mesmo tempo, foi uma forma de questionar o verbalismo exagerado da lírica romântica e o preciosismo linguístico da poesia parnasiana. Mário de Andrade (2010), em suas conjecturas sobre o fazer poético, advogava um tipo de lirismo que fosse essência e substrato.

Os versos de Vinicius de Moraes, iluminados por esses pressupostos da lírica modernista, são tecidos com leveza e captam o momento em que uma mulher passa pela praia, “num doce balanço a caminho do mar”. As palavras vão surgindo de forma espontânea, próximas de uma fala coloquial. Somos convidados, pelo ritmo poético do texto, que remete à sutileza do movimento das ondas do mar, a observar o gestual sedutor da “moça do corpo dourado” pelo sol de Ipanema. O engenho poético aqui nos faz lembrar o timbre oswaldiano, no que se refere à capacidade do poeta modernista de traduzir em versos as pequenas experiências efêmeras que encantam o sujeito lírico em sua existência cotidiana.

Há três momentos bem delineados na construção da letra de “Garota de Ipanema”, que os sintetizo da seguinte maneira: I) Nas duas primeiras estrofes o eu lírico, encantado, registra a cena de uma mulher que passa em direção ao mar. II) Na terceira estrofe, o sujeito lírico assume mais claramente sua presença, através da primeira pessoa do singular, revelando-nos o seu estado de solidão diante do mundo. III) Na última estrofe, ele volta a descrever o movimento gracioso da figura feminina e destaca a capacidade que esta tem de tornar o mundo mais bonito.

Vejamos a letra na íntegra:

Olha
 Que coisa mais linda,
 Mais cheia de graça
 É ela menina
 Que vem e que passa
 Num doce balanço,
 Caminho do mar

Moça
 Do corpo dourado
 Do sol de Ipanema
 O seu balançado
 É mais que um poema
 É a coisa mais linda
 Que eu já vi passar

Ah, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha

Ah
 Se ela soubesse
 Que quando ela passa
 O mundo inteirinho
 Se enche de graça
 E fica mais lindo
 Por causa do amor

(MORAES, 2017, p. 501-502)

O estabelecimento desses momentos distintos cria uma variedade de sensações poéticas no texto. Importante observar que esse fenômeno também ocorre na obra "A felicidade", com a diferença que, no caso de "Garota de Ipanema", o metafísico atinge um nível mais objetivo. Na primeira parte, o sujeito lírico, com o intuito de demonstrar o seu encantamento, emprega imagens marcadas por um lirismo amoroso: "coisa mais linda", "doce balanço", "corpo dourado", "cheia de graça", "o seu rebolado é mais que um poema". Notemos que, como se não bastasse associar a menina que passa a tais imagens poéticas, o poeta ainda insere palavras que intensificam seu discurso, como é o caso de "mais", "cheia". Um destaque para a expressão "cheia de graça", em virtude de sua ambiguidade sugestiva. Como se sabe, o termo possui fortes conotações religiosas, pois faz parte do vocabulário da mitologia judaico-cristã e é vinculado à imagem sagrada da Virgem Maria. Porém, a letra, de maneira geral, celebra a erotização do corpo feminino, o que faz com que a inserção dessa expressão provoque uma tensão de signos.

Essa tensão entre o erótico e o sagrado permeia a obra poética de Vinicius de Moraes e foi expandida para muitas de suas canções. Entretanto, o que há em suas poesias não é exatamente a transformação da mulher em um ser divino e superior. Estou de acordo com Rodrigo Eduardo Alves (2009, p. 39) quando ele afirma que "a escolha da mulher como centro da poesia de Vinicius de Moraes [...] está relacionada à possibilidade de uma Ariana, ou seja, uma figura feminina capaz de conjugar o sagrado e o profano e, dessa maneira, permitir a existência do poeta entre os 'extremos intangíveis'". Desse modo, a garota de Ipanema não é divinizada e colocada acima do plano material, o que existe é um processo sutil de "espiritualização do corpo feminino, que, por sua vez, é fruto da própria natureza do lirismo desenvolvido" (ALVES, 2009, p. 39).

A segunda parte da canção evidencia uma alteração repentina no caráter do texto. É o instante em que o eu lírico, ao invés de falar de sua admiração pela mulher que passa, ressentido-se de sua solidão, em um tom visivelmente melancólico. Os versos desvelam uma nova ambientação poética: “Ah, por que estou tão sozinho”, “Ah, por que tudo é tão triste”, “A beleza que não é só minha”. Trata-se de um instante de reflexão, uma pausa na continuidade do fluxo temporal para que o sujeito lírico explicito o seu estado de desencanto. Há ainda uma atmosfera de nostalgia nos versos “A beleza que não é só minha/ que também passa sozinha”, uma vez que o eu lírico parece identificar na figura da garota a fragilidade de uma mocidade passageira. Dito de outro modo: na realidade, não é somente a moça do corpo dourado que passa – atentemos para a polissemia deste verbo –, mas também passa a vivacidade de sua beleza.

Na última estrofe, verificamos um retorno ao caráter dançante e gracioso da primeira parte. Os versos mostram que a passante, em razão da imanência de sua beleza e de sua gestualidade envolvente, é capaz de tornar o mundo “mais lindo” e enchê-lo “inteirinho de graça”. O instante de dor e dissonância do eu lírico com o mundo, presente nos versos da segunda parte (“Ah por que estou tão sozinho / Ah, por que tudo é tão triste”), é suplantado pelo ritmo poético mais balanceado e pelo discurso afetoso da última estrofe (“Ah, se ela soubesse que quando ela passa/ “O mundo inteirinho se enche de graça / E fica mais lindo por causa do amor”). O verso final, com sua expressão “por causa do amor”, traduz bem o sentimento de celebração da vida praieira e o encanto com a misteriosa personagem que transita pela orla de Ipanema.

Um recurso importante que reforça as particularidades de cada seção é a expressividade do estrato fônico da letra. Vinicius de Moraes elaborou um tecido sonoro composto de rimas internas (**moça-corpo-dourado**) e de aliterações (**se-soubesse-graça-passa-balanço-moça**) que, aliado às acentuações da melodia jobiniana, engendram um ritmo poético ondulante, dando ao discurso cancional uma fluência singular. Digno de nota também é o contraste produzido pela suavidade das consoantes alveolares (**graça-passa-balanço-moça**), na primeira parte, com a aspereza das linguodentais na segunda parte (**tão-tudo-triste-existe**). A construção do estrato fônico da canção é, dessa forma, inseparável do conteúdo da fala do sujeito lírico, procedimento estético este constantemente utilizado na poesia feita para ser lida.

Um exame das imagens poéticas da obra também é capaz de revelar os contrastes existentes entre as seções I e II. Os sintagmas iniciais denotam claridade, imensidão: “sol”, “mar”, “cheia de graça”, “dourado”. Por sua vez, os da segunda seção indicam fechamento e soturnidade: “sozinho”, “triste”, “sozinha”. Em sintonia com essa construção imagética, os

primeiros vocábulos remetem-nos à ideia de movimento (“vem”, “passa”, “balanço”, “balançado”, “passar”), enquanto os segundos expressam ausência de movimento (“existe”, “estou”, “não é”). Esta oposição semântica presente na camada visual do texto circunscreve todo o percurso de sentido da letra da canção. Aqui, o movimento indicará sempre dinamismo, pulso de vida, enquanto a sua ausência, esvaziamento de sentido.

3.3.2 “GAROTA DE IPANEMA” E A TRADIÇÃO LITERÁRIA MODERNA

Para dar mais densidade ao estudo analítico de “Garota de Ipanema”, é oportuno fazer algumas reflexões sobre a temática do *flâneur*⁵³. O tópos do observador que vagueia pelas ruas e contempla empiricamente o efêmero da cidade é essencial na elaboração poética dessa canção. A seguir, faço uma breve digressão sobre esse tema a partir de alguns escritores da literatura moderna.

As investigações mais detalhadas sobre a *flânerie* em suas origens, em geral, iniciam com uma abordagem da poesia e das ideias de Charles Baudelaire. Isso porque, de fato, ele é um dos fundadores da lírica moderna e um dos intérpretes das novas configurações sociais, culturais e políticas que a modernidade impôs aos indivíduos das urbes. Ainda no século XIX, no contexto da França, o escritor explorou em suas poesias questões como a fugacidade do tempo presente e as impressões do *flâneur* sobre a cidade, ressaltando o movimento e o ritmo intenso da vida moderna de Paris. Seus textos poetizam o cotidiano e descortinam a realidade grotesca que há no mundo urbanizado, utilizando-se de uma linguagem carregada de imagens antilíricas, reveladoras da instabilidade de sentido das paisagens modernas.

Vários poemas que compõem *Les Fleurs du mal* versam sobre essas questões aventadas, como os presentes na seção “Quadros parisienses”. Dentre os textos, o que mais interessa para a presente análise é o poema “A uma passante”, pois ele apresenta a temática do *flâneur* de modo contundente:

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Perna de estátua, era fidalga, ágil e fina.
Eu bebia, como um basbaque extravagante,
No tempestuoso céu de seu olhar distante,
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

⁵³ O *flâneur*, nos termos de Baudelaire (1996, p. 69-70), é aquele que busca “por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente”.

Brilho...e a noite depois! - Fugitiva beldade
De um olhar que me fez nascer segunda vez,
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

(ALMEIDA, 2010, p. 85)

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

(BAUDELAIRE Apud ALMEIDA, 2010, p. 84)

Baudelaire apresenta aos leitores uma cena rápida que compõe a paisagem das urbes, uma mulher que transita pelas ruas “erguendo e balançando a barra alva da saia”. O eu lírico mostra-se encantado com a beleza feminina, mas revela estar consciente de que esta imagem é fugidia. Como assinalou Walter Benjamin (1994, p. 11), em sua conhecida leitura da obra do poeta francês, o “encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio”. O encontro fugaz descrito nos dois primeiros quartetos do soneto contrasta com o tom melancólico dos dois últimos tercetos. O sujeito poético compreende a imagem bela da transeunte como um brilho que, rapidamente, transfigura-se em noite. O último terceto revela a impossibilidade de união do *flâneur* com seu objeto de desejo, já que ele está cômico de sua efemeridade: “Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!/ Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!”.

A linguagem empregada no poema é fundamental para criar a sensação de um encontro casual na metrópole. O poeta usa verbos de movimento para dar a impressão de

velocidade na cena: “A rua, em torno, era ensurdecidora vaia/ Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão vaidosa/ Erguendo e balançando a barra alva da saia”. As imagens que representam a mulher passante – “Perna de estátua, era fidalga, ágil e fina” – também imprimem ao texto a sensação de rapidez. Sua gestualidade é cheia de nuances, um misto de beleza e dor, como revela o verso que encerra a segunda estrofe do poema: “a doçura que encanta e o prazer que assassina”.

Importante notar também que Baudelaire coloca a figura do poeta nas ruas, tratando-o como um ser que flana em meio à multidão de corpos e de vozes e experimenta a cidade como um observador apaixonado. Como observou Walter Benjamin (1994, p. 35), para o *flâneur* “a rua é sua moradia, pois ele entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes [...] bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente”. Assim, há no poema “A uma passante” um gesto de recusa aos temas elevados, pois o que o poeta deseja é vivenciar a dinâmica da vida ordinária da metrópole.

Embora tenham diferenças no estilo poético e na forma, “Garota de Ipanema” possui algumas afinidades com o poema. Vinicius de Moraes, filiado às reformulações da lírica moderna, elabora imagens poéticas em sua canção que se assemelham com os versos de Baudelaire. Destaco os seguintes tópicos: A) a transeunte que irradia beleza B) a exploração de cenas cotidianas da urbe; C) a impressão que passa ao leitor de temporalidades simultâneas, pelo fato de descrever a fugacidade e a eternidade de um encontro amoroso; D) o fascínio pela beleza da mulher e a impossibilidade de vivenciar o amor em sua plenitude.

A letra de Vinicius capta a plástica de um momento e revela sua eternidade luminosa. Em certo sentido, o texto parece ser uma ressonância dos conhecidos versos do “Soneto de fidelidade”: “Que não seja imortal, posto que é chama/ “Mas que seja infinito enquanto dure”. Em “Garota de Ipanema” o conhecido tópos do amor infinito é posto paralelamente com a cena de um encontro casual, produzindo um conflito de temporalidades. Em outros termos, a presença da passante, na visão do sujeito lírico, é uma experiência, a um só tempo, breve e eterna. Conforme sublinhou Baudelaire (1996, p. 23), um dos propósitos do *flâneur* é exatamente “extrair o eterno do transitório”.

O doce balanço da menina que passa não é só uma imagem poética, mas sim um motivo que está arraigado na própria estruturação rítmica do texto, em convergência com o ritmo sincopado da bossa nova. Noemi Jaffe (2009, p. 19) assim definiu essa personagem: “Ao contrário da mulher romântica, em grande parte espiritualizada e que habita mais na eternidade do que no tempo, a mulher passante é física, e sua corporeidade ganha força

justamente em sua fugacidade [...] ela faz parte integrante do universo urbano e instável e é por causa dele, inclusive, que é bela”.

Adélia Bezerra de Menezes, em artigo sobre “Garota de Ipanema”, faz um recuo histórico até a Grécia Antiga, para mostrar que a lírica de Vinicius dialoga com fragmentos da “Ode a Anactória”, de Safo, principalmente no tocante ao tópico da *mulher que caminha* (MENESES, 2012, p. 300). Consciente dos possíveis anacronismos de sua abordagem, a autora elenca as “instigantes coincidências”, em sua acepção, entre a lírica arcaica de Safo e o texto da canção: “os mesmos epítetos “bela” (linda) / “cheia de graça” endereçados à mulher; o dourado e suas ligações com o erotismo; a tristeza / solidão que irrompem (inesperadamente?) no meio da luminosidade de um poema que fala de amor” (MENESES, 2012, p. 300).

O fato é que as relações dialógicas entre o lirismo das canções bossa-novistas de Vinicius de Moraes e a tradição literária parecem ser orgânicas. Sobre a *flânerie*, é importante mencionar que o tema já figurou em outros momentos de sua obra, não obstante em textos com um estilo literário diferente da canção. Refiro-me ao poema “Mulher que passa”, escrito em 1938:

A mulher que passa

Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
Seu dorso frio é um campo de lírios
Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca!

Oh! Como és linda, mulher que passas
Que me sacias e suplicias
Dentro das noites, dentro dos dias!

Teus sentimentos são poesia
Teus sofrimentos, melancolia.
Teus pêlos são relva boa
Fresca e macia.
Teus belos braços são cisnes mansos
Longe das vozes da ventania.

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!

Como te adoro, mulher que passas
Que vens e passas, que me sacias
Dentro das noites, dentro dos dias!
Por que me faltas, se te procuro?
Por que me odeias quando te juro
Que te perdia se me encontravas
E me encontravas se te perdias?

Por que não voltas, mulher que passas?
 Por que não enches a minha vida?
 Por que não voltas, mulher querida
 Sempre perdida, nunca encontrada?
 Por que não voltas à minha vida
 Para o que sofro não ser desgraça?
 Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
 Eu quero-a agora, sem mais demora
 A minha amada mulher que passa!
 No santo nome do teu martírio
 Do teu martírio que nunca cessa
 Meu Deus, eu quero, quero depressa
 A minha amada mulher que passa!

Que fica e passa, que pacífica
 Que é tanto pura como devassa
 Que bóia leve como cortiça
 E tem raízes como a fumaça.

(MORAES, 2017, p. 146-147)

É possível que o interlocutor de música popular, ao ler o poema de Vinicius de Moraes, não encontre muitos elementos que remetam à conhecida canção. De fato, a estruturação lírica dos dois textos possui notórias diferenças: enquanto este possui um claro tom de crônica do cotidiano, como quem deseja expressar-se de forma direta e sem metáforas elevadas, aquele contém uma linguagem mais rebuscada, que tende a um lirismo romântico. Além disso, na letra, o ambiente enquadrado pelo título ajuda a dar concretude à personagem (ela é a garota de Ipanema, a famosa praia urbana do Rio de Janeiro), retirando-a da generalidade da mulher que passa.

Com efeito, algumas metáforas do poema seriam pouco prováveis de figurarem em letras de canção de Vinicius, tais como “Seu dorso frio é um campo de lírios” e “Teus belos braços são cisnes mansos/ Longe das vozes da ventania”. É que o registro metafórico opulento e o vocábulo artificial, em geral, foram rejeitados pela lírica da bossa nova. A lição do poeta francês Paul Verlaine, “Prends l'éloquence et tords-lui son cou!”, parece ter sido acolhida pela maior parte dos poetas bossa-novistas. Na verdade, a própria poesia escrita de Vinicius de Moraes, se não abandonou completamente, pôs em xeque a eloquência poética. As poesias de *Poemas, sonetos e baladas* (1946), como o “Soneto de separação”, são exemplos dessa guinada rumo a uma escrita mais depurada⁵⁴.

⁵⁴ O exagero retórico, em linhas gerais, foi um procedimento combatido pela poesia modernista, aqui a palavra retórica no sentido de verbosidade. Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura*, asseverou: “- Abaixo a retórica! – Com muito prazer. Mas que se conserve a eloquência filha legítima da vida (ANDRADE, 2010, p. 31). Posteriormente, o autor acrescentou: “[...] os poetas modernistas não se *impuseram* esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo” (ANDRADE, 2010, p. 34, grifos do autor).

As mudanças de registro da poesia de Vinicius de Moraes já foram mencionadas em passagens anteriores, no qual mostrei, a partir de excertos de pesquisas e da crítica literária, os desdobramentos de seu lirismo. Convém salientar que não compreendo a “fase transcendental e mística” e a fase “da aproximação do mundo real” – para usar os próprios termos do poeta-compositor – como momentos estanques de sua obra poética. Como observou Eucanaã Ferraz (2006, p. 15), é possível “adentrar sua obra por outros caminhos, nos quais as questões ligadas aos temas essenciais e as opções formais estivessem presentes sem que a atenção principal recaísse na divisão de fases”. Contudo, é perceptível que há uma passagem do verbalismo rebuscado para uma linguagem mais espontânea na composição dos textos de “A mulher que passa” e “Garota de Ipanema”. A temática da mulher que passa já inquietava o poeta bem antes da construção da letra da canção e não seria exagero dizer que esta obra cancional é a versão atualizada e depurada do texto de 1938. Alguns dos versos do poema, com pequenas alterações, chegam mesmo a figurar na letra poética: “Como te adoro, mulher que passas/ *Que vens e passas*, que me sacias”⁵⁵.

Há outros exemplos de poemas da obra de Vinicius de Moraes que remontam a figura do *flâneur*. Destaco “A balada das meninas de bicicleta”, que é um registro poético de cenas do cotidiano assimiladas pelo sujeito lírico, que observa, com fascínio, as meninas transitarem de bicicleta pela cidade. Notemos que os mesmos tópicos de “A mulher que passa” voltam a se desenhar nesse poema: o encontro transitório na urbe, o encanto do eu lírico com a imagem da passante e o culto ao corpo feminino:

Meninas de bicicleta
 Que fagueiras pedalais
 Quero ser vosso poeta!
 Ó transitórias estátuas
 Esfuziantes de azul
 Louras com peles mulatas
 Princesas da zona sul:
 As vossas jovens figuras
 Retesadas nos selins
 Me prendem, com serem puras
 Em redondilhas afins.
 Que lindas são vossas quilhas
 Quando as praias abordais!
 E as nervosas panturrilhas
 Na rotação dos pedais:
 Que douradas maravilhas!

⁵⁵ Rodrigo Eduardo Alves (2009, p. 33) observa que o lirismo desse poema tem ressonâncias da poesia de Manuel Bandeira. Em suas palavras: “A proximidade da poética de Manuel Bandeira resulta, algumas vezes, em paráfrases como a de ‘A mulher que passa’, cujo primeiro verso ‘Meu Deus, eu quero a mulher que passa’ dá o tom e o ritmo tão conhecido de ‘Estrela da manhã’ (1936) (‘Eu quero a estrela da manhã / Onde está a estrela da manhã?’)”.

Bicicletai, meninada
 Aos ventos do Arpoador
 Solta a flâmula agitada
 Das cabeleiras em flor
 Uma correndo à gandaia
 Outra com jeito de séria
 Mostrando as pernas sem saia
 Feitas da mesma matéria.
 Permanecei! vós que sois
 O que o mundo não tem mais
 Juventude de maiôs
 Sobre máquinas da paz
 Enxames de namoradas
 Ao sol de Copacabana
 Centauresas transpiradas
 Que o leque do mar abana!
 A vós o canto que inflama
 Os meus trint'anos, meninas
 Velozes massas em chama
 Explodindo em vitaminas.
 Bem haja a vossa saúde
 À humanidade inquieta
 Vós cuja ardente virtude
 Preservais muito amiúde
 Com um selim de bicicleta
 Vós que levais tantas raças
 Nos corpos firmes e crus:
 Meninas, soltai as alças
 Bicicletai seios nus!
 No vosso rastro persiste
 O mesmo eterno poeta
 Um poeta - essa coisa triste
 Escravizada à beleza
 Que em vosso rastro persiste,
 Levando a sua tristeza
 No quadro da bicicleta.

(MORAES, 2017, p. 230-231)

O poema é composto de redondilhas maiores e possui uma fluência rítmica que sugere a própria velocidade do pedalar das meninas, descritas como “velozes massas em chamas”. Desse modo, as imagens poéticas aparecem encadeadas em um fluxo contínuo, revelando um sujeito poético “escravizado à beleza”, ansioso por observar, com seu olhar de *voyeur*, os diversos fragmentos visuais da cena urbana. A imagem “transitórias estátuas” merece destaque, porque ela é sugestiva e aponta para o motivo baudelairiano de “extrair o eterno do transitório”. Essa metáfora, formada por ideias contrárias – fixidez e transitoriedade –, condensa muito bem os impulsos do sujeito poético, que deseja “congelar o tempo” e transformar a experiência passageira em algo concreto e palpável.

A linguagem do texto, embora o eu lírico descreva uma situação do dia a dia – a beleza das garotas que passam de bicicleta pela orla da praia –, resguarda ainda um tom sublime. Isso pode ser verificado tanto no uso da terceira pessoa do plural “Vós” (“As vossas jovens figuras”/ “A vós o canto que inflama”/ “Vós cuja ardente virtude”/ “Vós que levais tantas raças”), como em determinadas expressões verbais marcadas pelo preciosismo poético (“Esfuziantes de azul”, “Solta a flâmula agitada”, “Preservais muito amiúde”). Este conflito entre a experiência cotidiana descrita em linguagem coloquial e a experiência de um tempo transcendental descrito em linguagem declamatória é uma assinatura da lírica de Vinicius de Moraes.

É necessário dizer que o paralelo ora traçado entre a letra de “Garota de Ipanema” e a obra literária de Vinicius de Moraes tem seus limites. O texto de uma canção procura formar um discurso coeso juntamente com os elementos melódicos, entoativos e harmônicos. Por isso mesmo sofre adaptações em seu processo compositivo. Mas o que marca essa composição, além dessa coesão estética, é que, em sua aparente simplicidade, a obra agrega diversas camadas de sentido e estabelece profundas interligações com a tradição literária. Não parece à toa o fato de que sua primeira versão tenha sido intitulada “Menina que passa” (HOMEM; OLIVEIRA, 2012, p. 118), remetendo ao próprio poema “Mulher que passa” e à imagem fixada pela poética baudelairiana.

No que se refere à literatura brasileira, o percurso da temática do *flâneur* é denso e cheio de desdobramentos. Autores modernos como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, cada um à sua maneira, também versaram sobre a *flânerie*, em décadas antes do surgimento da obra de Vinicius de Moraes. Mas o fato é que, desde escritores como João do Rio e Lima Barreto, para citar exemplos de prosadores, as inquietações do sujeito que vagueia pelas urbes e registra suas impressões passageiras já se mostrava como assunto constante nas produções literárias nacionais.

João do Rio, por exemplo, é um escritor que contribuiu decisivamente para “abrir as janelas na modernidade brasileira” (ANTELO, 2008, p. 17). Em sua crônica “A rua”, presente na obra *A alma encantadora das ruas*, o autor tece instigantes reflexões sobre a *flânerie*, fazendo uma verdadeira ode à rua, este “ser vivo e imóvel”, e aos espíritos vagabundos que nela flanam sem compromisso. O *flâneur* é descrito como um indivíduo ingênuo, que tem “a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para o seu gozo próprio” (RIO, 2008, p. 32). Ele é, em síntese, um ser que observa e pinta “os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas” (RIO, 2008, p. 33).

Se pensarmos na poesia da canção popular, o primeiro nome que nos vem à memória é o de Noel Rosa, compositor que, como mostrei no primeiro capítulo, foi fundamental para a invenção de um lirismo moderno na música brasileira. O poeta da Vila, com sua verve crítica e irônica, teceu muitas narrativas sobre as ruas e os problemas enfrentados pelo Rio de Janeiro urbanizado. Utilizando-se de procedimentos poético-musicais até então pouco usuais – como o tom coloquial, a ironia refinada, a linguagem harmônica cheia de engenho –, ele, juntamente com Wilson Batista, firmou a imagem do malandro carioca e de uma metrópole invadida pela modernidade. Elaboradas com o espírito de compositor-cronista, grande parte das canções desses sambistas apresenta um sujeito lírico que narra, de forma despojada e repleta de humor, assuntos prosaicos do dia a dia, como a vida boêmia pelas ruas e bares da capital carioca, a hipocrisia da sociedade, as mulheres interesseiras, o malandro que zomba do mundo do trabalho.

Dentre as obras do modernismo literário de 1922, uma das que mais dialogam com o tema da *flânerie* é *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade. Os poemas que compõem o livro são um verdadeiro mergulho no mundo da urbanidade de São Paulo, uma cidade em plena transformação, ocasionadas pelas novas configurações produzidas pelo declínio da economia cafeeira e instalação abrupta do sistema industrial capitalista. À maneira de um *flâneur*, o eu poético vagueia pelas ruas da Pauliceia, captando eventos ocasionais e os registrando na memória. Por meio de uma linguagem reduzida a fragmentos, que impugna o registro monumental, o poeta constrói uma narrativa tensa sobre essa nova São Paulo do início do século XX, cidade cujas paisagens naturais deram lugar a um sem-número de chaminés e indústrias, espalhadas de forma desordenada por todos os lados. Um exemplo é o poema “Inspiração”:

INSPIRAÇÃO

São Paulo! comoção de minha vida...
 Arlequinal!...Traje de losangos... Cinza e ouro...
 Luz e bruma...Forno e inverno morno...
 Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
 Perfumes de Paris...Anys!
 Bofetadas líricas no Trianon...Algodão!...
 São Paulo! Comoção de minha vida...
 Galicismo a berrar nos desertos da América!

(ANDRADE, 1987, p. 83)

O registro fragmentado e o excesso de imagens do texto, embora este tenha apenas uma estrofe composta de oito versos, vão construindo na memória do leitor a noção das transformações ocorridas em São Paulo pelas novas configurações sociais, econômicas e

políticas. As imagens elencadas pelo poeta são reveladoras: traje de losangos, cinza e ouro, luz e bruma, forno e inferno morno. São figuras retóricas que sinalizam as contradições de um espaço que, antes agrário e pouco povoado, passou por um processo de vertiginoso crescimento populacional. A escrita de Mário de Andrade, com seus versos entrecortados e sua sintaxe não discursiva, faz o leitor experimentar a sensação de estar realizando um percurso tenso pelas ruas da metrópole paulista.

Essa breve incursão pela obra de Mário de Andrade é menos para comparar estilisticamente com a escrita de “Garota de Ipanema” do que para ratificar que esta letra poética dá continuidade a uma temática frequente na moderna poesia brasileira. Na realidade, a dramaticidade e o ímpeto com que o poeta paulista representa a cidade de São Paulo diferem bastante do lirismo do texto da canção. Vinicius de Moraes, mais afeito ao estilo de crônica de Noel Rosa e João do Rio, imprimiu certa leveza à temática do *flâneur*, tendo em vista que o tom de suas letras musicais raramente resvala para um sentimento de profunda angústia existencial. Mesmo em canções na qual o eu lírico expõe sua tristeza, o que percebemos é um clima de desencanto marcado por certa sutileza lírica.

3.3.3 “MAIS QUE UM POEMA”: A CONSTRUÇÃO MUSICAL DA CANÇÃO

Em páginas anteriores, argumentei que “Garota de Ipanema” possui partes distintas bem delineadas. É necessário que recapitulemos: I) momento mais alegre, de celebração da beleza feminina; II) momento de reflexão e melancolia; III) uma breve “conclusão”, um retorno ao espírito de celebração da beleza feminina. Essas inflexões da narrativa da letra possuem total correspondência com o discurso melódico-harmônico da música jobiniana. Mais que isso: a variedade das paletas de afeto utilizadas na música de Tom Jobim é que vai tecendo o sentido do texto poético de Vinicius de Moraes.

Na primeira parte, observamos uma melodia composta de notas de durações curtas, que, em sua leveza, passa-nos a sensação de afetos alegres, conforme notamos no plano da letra. Além disso, engendra um efeito poético-musical sugestivo – resultado da relação isotópica entre a letra e a construção rítmico-melódico –, que é o rebolado da garota “que vem e que passa”. O âmbito melódico é pequeno, insiste principalmente nas notas sol e mi, o que reforça o movimento sutil e constante dos quadris da personagem da canção. Trata-se, afinal, de mais um exemplo de *isomorfismo letra-música*:

O - lha que coi - sa mais lin - da mais chei - a de gra - ça. É e - la me - ni - na que vem e que pas -
Mo - ça do cor - po dou - ra - do do sol de I - pa - ne - ma O seu ba - lan - ça - do é mais que um po - e -

5 Gm7(9) Gb7(9) F7M(9) Gb7(#11)

- sa Num do - ce ba - lan - ço Ca - mi - nho do mar
- ma É a coi - sa mais lin - da Que eu já vi pas - sar

Na segunda parte, percebemos que as notas se alongam e há uma mudança tonal significativa (modula-se para um acorde meio tom acima da tônica, a saber, de F7M para Gb7M). No plano da letra é o instante em que o eu lírico demonstra seus afetos negativos, como a solidão e a tristeza (“Ah, por que estou tão sozinho” / “Ah por que tudo é tão triste”).

Ah, _____ por-que es-tou tão so - zi - nho _____ Ah,

5 F#m7 D7(9)

_____ por-que tu-do é tão tris - te _____ Ah,

9 Gm7 Eb7(9)

_____ a be - le - za que e - xis - te _____

Em relação ao desenho melódico, identificamos três frases musicais muito semelhantes. A melodia parte de uma região mais aguda para uma região mais grave e fecha em uma nota ligeiramente mais aguda, por meio de um movimento sinuoso. As frases vão se dirigindo para esta região mais aguda em sintonia com as modulações do discurso harmônico (do Gb7M modula-se para F#m7, e de F#m7 modula-se para Gm7). A primeira frase inicia-se no fá 3, a segunda no sol# 3 e a terceira no lá 3. Estamos diante de uma progressão ascendente:

Frase musical 1

Frase musical 2

Frase musical 3

Outro componente que deve ser notado é a elaboração das durações musicais. Cada frase musical exposta inicia com uma nota mais longa (semibreve, no caso da primeira, e colcheia ligada à semibreve, no caso da segunda e da terceira), passa por notas mais curtas (semínimas) e conclui em uma nota de duração longa novamente (colcheia com ligadura de prolongação para a mínima). As frases musicais movem-se em direção a uma região aguda, mas suas terminações são efetivadas em notas mais graves. Esse desenho da melodia, aliado às notas de longa duração, enfatiza os afetos negativos propostos pelo texto. Em relação às pausas entre as três frases, percebe-se que elas reforçam a sensação de que o sujeito lírico “parou para refletir”, o que está concatenado com o plano da letra. É possível notar também que a própria composição de Tom Jobim, nessa segunda parte, sugere um contraste de dinâmica. Se escutarmos as gravações dessa obra, em sua maioria, verificaremos que os músicos tocam de forma mais marcada ritmicamente na primeira seção, enquanto na segunda seção fazem um jogo gradativo de intensidades⁵⁶. O fato é que o discurso da letra poética parece exigir da execução musical essa gradação de intensidades, como forma de evidenciar a melancolia do sujeito lírico.

Para fechar essa seção, Tom Jobim utiliza duas frases musicais, com passagens cromáticas, que são parecidas, mas estão dispostas em tonalidades diferentes (a primeira em Am7 e a segunda em Gm7). Estas frases terminam em um movimento ascendente e “repousam” sobre acordes com nona abaixada, respectivamente D7 (b9) e C7 (b9). Estes intervalos conferem uma tensão harmônica à música e se correlacionam com o estado emotivo do sujeito lírico, que, no plano da letra, revela sua melancolia. O desenho da melodia forma, em síntese, uma progressão descendente:

Para melhor explicar os elementos da construção musical, faço uma breve análise da gravação de “Garota de Ipanema”, presente no LP *Getz/ Gilberto*, com o intuito de mostrar que a concepção musical do arranjo está de acordo com determinados aspectos da construção poético-musical da obra. Este disco tornou-se um dos mais populares de bossa nova e estabeleceu a parceria entre João Gilberto e o saxofonista estadunidense Stan Getz. Gravado

⁵⁶ Algumas gravações que usam este recurso: Pery Ribeiro, no disco *Pery Ribeiro é todo bossa* (1963); Tom Jobim e Frank Sinatra, no disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967); A banda carioca *Los Hermanos*, na coletânea *Todas as garotas de Ipanema* (2000).

em março de 1963 na *Verve Records*, empresa norte-americana especializada em jazz, o seu expressivo sucesso nos Estados Unidos gerou a venda de mais de dois milhões de cópias, somente no ano de 1964.

O álbum possui um registro econômico de timbres e de recursos musicais, indicando os caminhos que a maioria dos arranjadores de bossa nova percorreria nos anos 1960. A partir dele é que “Garota de Ipanema” tornou-se conhecida internacionalmente. Em relação à instrumentação, há os seguintes registros: violão, piano, contrabaixo, bateria e sax tenor. Na introdução, escuta-se apenas João Gilberto, que canta a primeira estrofe, acompanhado de seu violão. A primeira execução inteira da letra é realizada por este intérprete. Logo em seguida, Astrud Gilberto, até então uma cantora desconhecida do público, canta a versão em inglês por completo⁵⁷. A base harmônica é executada pelo violão, que faz a tradicional levada de bossa nova, mas insere variações no padrão rítmico. O sax tenor de Stan Getz figura no arranjo entre as execuções vocais de Astrud Gilberto, provocando certo desacordo com a atmosfera *cool* da canção, já que sua performance soa mais “agressiva”. O instrumento é responsável pelo solo, que é tocado com notas fortes e resulta do reaproveitamento de frases da canção aliadas a passagens improvisadas, próprias do discurso jazzístico. Há ainda a presença discreta do piano de Tom Jobim, que explora o silêncio como meio de expressão e executa um solo com o uso de acordes tocados em bloco. O contrabaixo de Tião Neto e a bateria de Milton Banana, esta quase imperceptível, complementam a paisagem sonora bossa-novista da música. Enfim, o que notamos nesse registro é uma concepção musical marcada pela suavidade, que cria certa homogeneidade no discurso sonoro, com exceção do solo de Getz.

Isso posto, vale ainda sublinhar que as sutilezas poéticas da letra influíram no arranjo musical. As partes I e II da canção são executadas de forma distintas. Há um contraste de dinâmica sutil no canto de João Gilberto e de Astrud Gilberto, como uma forma de revelar o momento triste do eu lírico. O que também evidencia a singularidade da segunda parte é a textura musical, que é mais densa e está apoiada pelos comentários musicais do piano. Esta gravação, em resumo, deu ao discurso musical da canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes uma fisionomia de modernidade. Isso por conta de seu arranjo avesso ao excesso, a

⁵⁷ A confluência de idiomas da gravação revela-nos que a letra original soa muito mais “balanceada” e fluente do que a versão em língua estrangeira. É sabido que Vinicius de Moraes e Tom Jobim não gostavam das traduções de suas obras para o idioma inglês. Tom Jobim já afirmou: “As letras que botaram nas minhas musicais são lastimáveis! Falam de coffee and bannas...As minhas melhores canções não mereciam letras tão ruins” (JOBIM apud MACHADO, 2008, p. 17). Ruy Castro (2017, p. 41) atesta que Tom Jobim, “cansado de ver suas letras ou as de seus parceiros vertidas para o inglês por americanos incompetentes [...] ele próprio passou a fazê-las bilíngües”.

interpretação espontânea e *cool* dos cantores e o diálogo tenso entre a linguagem jazzística do discurso musical e o estilo sincopado da rítmica brasileira.

3.3.4 VINICIUS E TOM: PINTORES DA VIDA MODERNA CARIOCA

Uma das intenções mais expressas da poesia modernista foi elaborar um lirismo capaz de traduzir a dinâmica do tempo presente. É o que Mário de Andrade e Oswald de Andrade fizeram em boa parte de suas obras literárias. Além disso, esse tipo de lirismo foi um motivo-condutor do pensamento estético do Modernismo de 1922. Na *Escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade insistiu que a novidade não consiste em cantar a vida, mas sim em “cantar a vida de hoje” (ANDRADE, 2010, p. 30). No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, o poeta antropófago escreveu: “No jornal anda todo o presente” (ANDRADE, 2011, p. 64). Por certo, o que os dois autores desejavam era inventar uma arte brasileira que, ao invés de buscar o intangível e o sublime, refletisse sobre as questões mais significativas do seu tempo, como a velocidade das novas formas de comunicação da modernidade e as transformações sociais provocadas pelo desenvolvimento urbano.

O discurso da bossa nova, alinhado aos pressupostos modernistas, está marcado por essa tentativa de representar a realidade em movimento, em sua existência palpável. O poeta bossa-novista, assim como o sujeito lírico do poema oswaldiano “Balada do Esplanada”, procura a inspiração no impacto imediato que as coisas do mundo real causam em sua percepção. Para se inspirar, ele abre a janela e observa a existência cotidiana dos indivíduos que vagueiam pelas ruas da urbe. Em grande parte, foi essa configuração lírica, comprometida com os problemas do mundo hodierno, que ajudou a inventar uma narrativa de modernidade para o Brasil.

“Garota de Ipanema”, com efeito, ocupa um lugar de destaque na construção dessa narrativa. A penetração dessa canção na indústria de discos norte-americana possibilitou a disseminação, fora do âmbito nacional, da memória cultural da classe média brasileira urbanizada. Sua lírica revela uma maneira de representar a década de 1960, período este imbuído por um sonho de modernização em vários setores da sociedade, desde a política até a música, a TV, a arquitetura e os costumes.

O que marca também a canção é a eficácia comunicativa de seus elementos estéticos, pois, através destes, os compositores expressam o estilo de vida dessa sociedade urbanizada. Alguns procedimentos estéticos apontam para a *poética modernista*: a sintaxe sugestiva da

letra, que recusa o encadeamento narrativo convencional e manifesta “rapidez e síntese”⁵⁸; o seu lirismo espontâneo, que contesta o registro sublime; sua capacidade de representar a vida ordinária de uma grande cidade através de um jogo de imagens contrastantes; seus variados recursos fonostilísticos, que colocam em tensão a mensagem verbal, produzindo um discurso marcado pela musicalidade e expressividade rítmica.

“Garota de Ipanema” deve ser compreendida, diante dessas questões apresentadas, como uma reconstrução da tradição literária moderna. Afinado com o paradigma do *flâneur*, Vinicius de Moraes cria um sujeito lírico que observa o mundo à sua volta e assimila as experiências que mais saltam aos olhos, como o balanço gracioso de uma menina que passa na praia. A canção convida-nos a dar um passeio despretenso pela cidade, a caminho do mar, mas a narratividade de sua letra vai além dessa experiência de encantamento sensorial com a paisagem natural. Isto porque o discurso poético-musical produz um movimento cambiante, que oscila entre a alegria de contemplar a beleza do mundo e a melancolia provocada pela solidão, criando uma aura poética que se assemelha ao *spleen* baudelaireano. Entretanto, vale observar, no poema de Baudelaire não há um corte tão brusco entre a objetividade do olhar e a reflexão subjetiva, tal como ocorre na composição musical, que possui uma segunda parte claramente contrastante em relação à primeira.

O lirismo de “Garota de Ipanema” aponta para uma ideia de percurso incompleto e engendra, desse modo, uma atmosfera de sugestão semelhante à do poema “A uma passante” (Quem é a garota que passa pela orla de Ipanema? Quando o sujeito lírico poderá vê-la novamente? Qual o destino dessa personagem?). Esses espaços vazios exigem do interlocutor uma participação ativa na construção de sentido da mensagem poética. É que não há na textura lírica da canção uma tentativa de expressar a totalidade de uma cena e, muito menos, de abarcar a realidade em sua plenitude. Vinicius de Moraes e Tom Jobim buscaram exprimir, afinal, aquilo que Baudelaire (1996, p. 69) definiu como modernidade, isto é, “a beleza passageira e fugaz da vida presente”.

⁵⁸ Essa expressão é utilizada por Mário de Andrade (2010, p. 28), em sua obra *A escrava que não é Isaura*, ao mencionar os princípios estéticos da poesia modernista.

3.4 MISTÉRIO PROFUNDO: UMA ANÁLISE DE “ÁGUAS DE MARÇO”

A obra de Tom Jobim passou por significativas modificações a partir do final da década de 1960, período em que o compositor se empenhou em construir uma estética poético-musical para além dos paradigmas da bossa nova. Em 1968, o compositor venceu o III Festival Internacional da Canção (FIC), com “Sabiá”, composição em parceria com Chico Buarque. No entanto, um episódio ocorrido nesse evento, bastante divulgado pelos meios de comunicação, marcaria a vida do cancionista e mesmo todo o imaginário da música popular do Brasil: o prêmio concedido a essa canção revoltou uma multidão de pessoas, gerando uma enorme vaia no ginásio Maracanãzinho. O público em geral identificava-se com “Pra não dizer que não falei das flores”, obra de Geraldo Vandré, e, dessa forma, não acatou a decisão do júri. Em resumo, ficou evidente que as tensões políticas e sociais provocadas pela repressão militar modificariam drasticamente o cenário cultural brasileiro.

Diante desse contexto político-social, os turbulentos últimos anos da década 1960, muitos compositores não deram continuidade à sonoridade equilibrada e ao lirismo poético da bossa nova. Nas palavras de José Miguel Wisnik (2004, p. 515): “Depois de 1964, à medida que a bossa nova tende à temática de protesto, colocando-se em uma área de problemas diferentes, a música transitou, vamos dizer assim, de uma euforia de um país novo para uma espécie de consciência do subdesenvolvimento”. Devido a essas transformações sociais era de se esperar que surgissem novas narrativas da brasilidade. Conforme mencionei no segundo capítulo, uma dessas narrativas foi produzida pela segunda geração bossa-novista, chamada, não raro, de música de protesto – um tipo de música mais agressiva, rústica e cansada do lirismo azul-praia-amor (SANT’ANNA, 2013). Na ótica desses músicos, a inclusão das tradições culturais do morro e das regiões do país consideradas periféricas na música popular era uma condição essencial para se repensar o problema do subdesenvolvimento do Brasil.

Onde situar a obra jobiniana nesse contexto? A década de 1970 é um momento muito importante na trajetória de Tom Jobim, pois ele passa a se dedicar, de forma mais sistemática, à elaboração de letras poéticas. Nesse ínterim, o cancionista lança dois de seus principais discos, *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1975). Porém, seguindo uma trajetória artística muito pessoal, o compositor não apresentou neles uma mensagem política clara, fugindo da tendência da música popular da época. O que se percebe na maior parte das composições desses álbuns são a inserção da temática da natureza e a construção de um lirismo resultante do diálogo com obras literárias modernas. Estou de acordo com Cacá Machado (2008, p. 55), quando ele afirma que “o que há de mais original nessa nova fase, para além das questões

intrinsecamente composicionais, é a ligação com a *literatura*, algo que sempre permeara sua arte, mas que fora velado pelo próprio brilhantismo musical” (grifos do autor).

Em geral, os analistas e interlocutores da música popular brasileira reconhecem no autor de “Garota de Ipanema” somente a imagem de um importante compositor e arranjador. Raras vezes, ele é destacado como um letrista inventivo, mesmo tendo se dedicado bastante a esse ofício, como se pode notar nos discos mencionados. Ruy Castro (2017, p. 40), reconhecendo o pendor literário do artista, atesta que “havia nele uma alma de escritor, talvez herdada de seu pai, que era poeta. Sabia de cor muita coisa de Drummond e Bandeira e, em certa época, teve uma intensa fase Guimarães Rosa”.

“Águas de março” incluiu-se no cancionário jobiniano “pós-bossa”, nessa fase em que Tom Jobim esteve bastante ligado à literatura brasileira. Há pesquisadores e ensaístas que examinam esta obra como parte de uma “fase ecológica”, momento em que o compositor, de forma mais acentuada, elaborou canções marcadas por um profundo encantamento com os fenômenos naturais⁵⁹. Na realidade, essa temática já havia sido explorada pelos compositores bossa-novistas anteriores, mas o fato é que a natureza se tornou o *leitmotiv* de boa parte das canções jobinianas. Registre-se que o contexto de produção dessa canção já a conduz para um terreno marcado por conflitos de memórias: ao invés de narrar o Brasil por meio da inserção do elemento popular, como fizeram diversos cancionistas depois dos anos de ouro da bossa nova, o que se nota em sua estrutura poético-musical é a infiltração da poesia e da literatura “cultura”.

“Águas de março” foi composta em 1972 e lançada no disco compacto *O Tom de Antonio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco*, obra musical que faz parte da coleção *Disco de Bolso d'O Pasquim*. Posteriormente, em 1973, Tom Jobim registrou-a no álbum *Matita Perê*. Porém, a gravação que deu maior visibilidade à obra foi a do LP *Elis & Tom* (1974), em dueto com Elis Regina. Como narram os biógrafos, essa canção foi elaborada de uma maneira espontânea, por meio de um fluxo criativo quase que ininterrupto, em um momento de

⁵⁹ André Rocha Leite Haudenschild (2010, p. 100) propõe uma divisão da lírica de Tom Jobim em três fases: “Uma primeira fase, entre o início dos anos de 1950 e 1956 [...], considerada como um período inicial de sua poética pautado por uma lírica amorosa com forte acento sentimental [...]. Uma segunda fase, entre 1956 e o início dos anos 60 [...], um período pautado por uma lírica modernista e, predominantemente, neo-romântica. E uma terceira fase da lírica jobiniana, que vai desde a segunda metade dos anos 60 ao início dos anos 90, incluindo as diversas parcerias jobinianas com Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, entre outras, e *as canções consideradas como as mais ‘ecológicas’* por versarem diretamente sobre a paisagem tropical [...]; uma fase marcada por uma acentuada potencialidade solar traduzida na poética dessas canções” (*grifos meus*). Arthur Nastrovski (2004, p. 132), na mesma linha, entende que “‘Águas de março’ se enquadra num repertório de canções ecológicas que Tom começa a escrever por essa época e que inclui maravilhas como ‘Chovendo na roseira’, ‘Boto’ — outra suíte, desta vez marinha —, ‘A correnteza’ e ‘Passarim’, além de composições instrumentais com títulos como ‘Rancho das nuvens’ e ‘Nuvens douradas’”.

descanso do compositor durante a estadia em seu sítio, localizado em Poço Fundo, na região serrana do Rio de Janeiro (CABRAL, 2008).

Se os dados acerca do processo de criação de “Águas de março” não são suficientes para compreendermos a sua construção lírica, ao menos eles nos ajudam a entender que se trata de uma obra muito especial dentro do cancionário jobiniano. A começar pela sua forma, sem refrãos e estrofes simétricas, e pela sucessão de frases musicais e poéticas que produzem um efeito de circularidade. A letra tende a uma construção mais imagética, pois recusa o desenvolvimento de uma narrativa lógico-discursiva e apresenta fragmentos de uma experiência vivida pelo eu lírico através da observação de fenômenos da natureza em conjunção com imagens colhidas da paisagem urbana.

De modo semelhante aos poemas modernistas, “Águas de março” não cria uma linha narrativa. Ao contrário, o compositor se lança em uma escrita menos conceitual, no sentido de romper com a linearidade sintática e com a referencialidade imediata dos signos verbais, construindo uma mensagem poética cheia de nuances e de tensões visuais. No que se refere à linguagem musical, é perceptível que a obra possui uma construção harmônica que se distingue das cadências mais comuns do universo harmônico do samba e da bossa nova, embora sua estrutura rítmica seja oriunda dessas tradições. Através de uma sequência de acordes que nos dão a sensação de circularidade, conquanto eles sofram modificações em suas vozes, o discurso musical estabelece uma íntima ligação com a textura poética da canção, criando uma organicidade estética.

Muito já se falou da engenhosa construção dos elementos melódico-harmônicos e poéticos dessa canção. Na presente análise, além da urdidura entre palavra e música, pretendo mostrar as relações travadas com a tradição literária, em especial com expedientes da poesia moderna brasileira. Minha intuição é que, em “Águas de março”, Tom Jobim deu prosseguimento ao lirismo moderno das primeiras canções bossa-novistas, a exemplo de “Desafinado”, “Garota de Ipanema”, “Meditação”, dentre outras. Entretanto, estamos diante de um lirismo muito particular, que abre “diálogo com a grande poesia modernista de sua geração” (MACHADO, 2008, p. 31). Se nas canções da bossa nova, especificamente do período de 1959 a 1962, víamos uma construção literária e musical pautada em uma linguagem direta e coloquial, aqui notamos uma linguagem repleta de fragmentos, que não remete à oralidade do dia a dia e, desse modo, não formula uma narrativa convencional.

O texto de “Águas de março” é resultado de uma “impressão complexa”⁶⁰, para usar o termo preciso de Mário de Andrade (2010, p. 51). A canção, dessa maneira, não capta apenas uma única experiência do eu lírico, conforme vemos em determinados sucessos da bossa nova, a exemplo da mulher que passa em “Garota de Ipanema” ou do barquinho a deslizar no macio azul do mar, como está registrado em “O barquinho”. O seu lirismo origina uma experiência sensorial matizada, formada pelo entrecruzamento de imagens do campo e da cidade, que encenam um jogo ambíguo entre vida e morte, entre luz e escuridão, entre esperança e desalento. Enfim, a obra é elaborada através da apreensão de sensações contrastantes.

Do mesmo modo que as canções da fase bossa nova de Tom Jobim, esta composição estabelece relações com a moderna literatura brasileira. Porém, percebemos que sua letra poética esboça um conteúdo repleto de mistério, saindo da pauta da clareza expressiva de outras obras jobinianas, como as produzidas em parceria com Vinicius de Moraes. Isso ocorre porque as palavras juntam-se uma às outras por afinidades mais musicais do que semânticas, fazendo com que não deslindemos um sentido claro. Essa tensão poética, em meu entendimento, é o que singulariza “Águas de março” e, ademais, é exatamente o que a aproxima da lírica modernista.

3.4.1 RESSONÂNCIAS LITERÁRIAS NA CONSTRUÇÃO DA LETRA

“Águas de março” estabelece um diálogo profícuo com a tradição literária brasileira, como a maioria das canções que compõe o álbum *Matita Perê*⁶¹. Essa ligação é ainda reforçada por Tom Jobim, ao mencionar no encarte do compacto *O Tom de Antonio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco*, que o título da canção é inspirado no poema “O Caçador de Esmeraldas”, de Olavo Bilac. Os seguintes versos teriam impulsionado a criação da letra:

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
- Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,

⁶⁰ Mário de Andrade entende que existem sensações simples e sensações complexas. Ele afirma que a sensação será complexa “quando um universal só não for suficiente e precisarmos de vários universais para pensá-la” (ANDRADE, 2010, p. 50). Ele exemplifica com um verso de Sérgio Milliet, que contém três sentidos distintos (Rires Parfums Decolletés). Para o modernista a poesia toda “é o resultado artístico da impressão complexa” e a tarefa do poeta é escolher e sintetizar “os universais mais impressionantes” (ANDRADE, 2010, p. 51).

⁶¹ A esse respeito, o próprio compositor, em entrevista, declarou: “Também foi importante fazer a letra de ‘Águas de março’. Aí falo um troço que estou vendo, que é mesmo, sem mentira. Claro que esta linguagem eu devo muito a pessoas que admiro, a Guimarães Rosa, a Drummond, a Mário Palmério” (JOBIM, 2002, p. 119).

Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão

(BILAC, 2001, p. 253)

Levando em conta que Tom Jobim tinha uma predileção pelos escritores modernistas – para os quais, aliás, dedicou o referido disco –, o diálogo com Olavo Bilac causa-nos certo estranhamento. “O príncipe dos poetas” representava, na visão dos modernistas, o paradigma de uma arte poética ultrapassada, de uma retórica ornamental que deveria ser combatida a todo custo. Mas o fato é que o diálogo da canção com o poema limita-se a uma breve referência de imagens. A canção jobiniana possui uma estruturação poética mais próxima do lirismo da literatura modernista brasileira. Em termos estilísticos, é evidente que são textos muito distintos. “Águas de março” não tem forma fixa, sua escrita dá-se através de uma articulação de imagens e fragmentos, como uma espécie de fluxo da consciência. Por sua vez, “Caçador de esmeraldas” é um poema de forma fixa, escrito em conjuntos de seis versos alexandrinos, e possui uma estruturação narrativa. A propósito, os fatos são narrados mediante uma ordenação cronológica⁶². O poema de Bilac apresenta a trajetória do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, até o momento de sua morte, como mostra sua última estrofe:

Cala-se a estranha voz. Dorme de novo tudo.
Agora, a deslizar pelo arvoredo mudo,
Como um choro de prata algente o luar escorre.
E sereno, feliz, no maternal regaço
Da terra, sob a paz estrelada do espaço,
Fernão Dias Pais Leme os olhos cerra. E morre.

(BILAC, 2001, p. 263)

Em “Águas de março”, o compositor abandona quase que totalmente a narrativa, em virtude da criação de imagens concretas da natureza e da experiência urbana, formadas por um discurso que não visa construir um conteúdo inteligível, pois o que está em jogo é o que a palavra representa como unidade sonoro-visual. Em outros termos, as palavras são justapostas menos pelo sentido do que pela musicalidade que empreendem na tessitura poética. Não estamos muito longe dos “flashes descontínuos” e do “painel caleidoscópico móvel e fragmentado” – nos termos de Lúcia Helena (1985, p. 92) – vistos na escrita de Oswald de Andrade.

⁶² A respeito dessa tendência não narrativa da poesia lírica – e podemos estender à letra de canção –, Emil Staiger (1997, p. 46) afirma que esta “carece tão pouco de conexões lógicas quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica *quando, onde, e quem* terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se” (grifos do autor).

Em geral, as letras de canção popular procuram estabelecer uma comunicação mais direta com o interlocutor. Para atingir essa eficácia comunicativa, os cancionistas, na maioria das vezes, estruturaram os versos de maneira mais simples e constroem imagens que façam parte de um imaginário coletivo. Os signos que constituem “Águas de março”, entretanto, parecem não remeter diretamente a referentes externos ao seu código, de um modo que “as palavras e sua sintaxe, sua forma externa e interna não são indícios diferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e o seu próprio valor” (JAKOBSON, 1978, p. 177). A seguir, passo a analisar a letra da canção:

ÁGUAS DE MARÇO

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um caco de vidro, é a vida, é o sol
 É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol
 É peroba no campo, é o nó da madeira
 Caingá candeia, é o matita pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira
 É o mistério profundo, é o queira ou não queira
 É o vento ventando, é o fim da ladeira
 É a viga, é o vão, festa da cumeeira
 É a chuva chovendo, é conversa ribeira
 Das águas de março, é o fim da canseira

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
 Passarinho na mão, pedra de atiradeira
 É uma ave no céu, é uma ave no chão
 É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão
 É o fundo do poço, é o fim do caminho
 No rosto um desgosto, é um pouco sozinho

É um estepe, é um prego, é uma conta, é um conto
 É um pingo pingando, é uma conta, é um ponto
 É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando
 É a luz da manha, é o tijolo chegando
 É a lenha, é o dia, é o fim da picada
 É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

É o projeto da casa, é o corpo na cama
 É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um resto de mato na luz da manhã
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração

[instrumental]

É uma cobra, é um pau, é João, é José
 É um espinho na mão, é um corte no pé

São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um belo horizonte, é uma febre terçã
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

(NESTROVSKI; TATIT; MAMMÌ, 2004, p. 32-33)

“Águas de março”, em razão da variedade de impressões visuais e poéticas que se cruzam, possui uma mensagem ambivalente, não comprometida com a transmissão de um conteúdo facilmente detectável. Em relação às duas primeiras estrofes, percebemos que os versos são tecidos por meio de um embaralhamento de imagens, mas, apesar dos fenômenos naturais descritos – vento, águas, chuva, ave, céu, regato, fonte –, há a predominância de um clima de soturnidade, representado pelos sintagmas “fim do caminho”, “resto”, “sozinho”, “noite”, “morte”, “mistério profundo”, “fim da canseira”:

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol
É peroba no campo, é o nó da madeira
Caingá candeia, é o matita pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira
É o mistério profundo, é o queira ou não queira
É o vento ventando, é o fim da ladeira
É a viga, é o vão, festa da cumeeira
É a chuva chovendo, é conversa ribeira
Das águas de março, é o fim da canseira

Mais adiante, o poeta-compositor mistura os dois registros, criando imagens poéticas que remetem ao sentido de perda e dor (fundo do poço, fim do caminho, pouco sozinho, fim da picada), juntamente com figuras captadas a partir do encantamento com a beleza da natureza (luz da manhã, dia, peixe, pingo pingando, lenha). É o movimento cambiante que

acompanha toda a obra: o texto oscila entre polos distintos, revelando visões ao mesmo tempo de junção e de disjunção entre o sujeito lírico e o mundo:

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
 Passarinho na mão, pedra de atiradeira
 É uma ave no céu, é uma ave no chão
 É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão
 É o fundo do poço, é o fim do caminho
 No rosto um desgosto, é um pouco sozinho

É um estepe, é um prego, é uma conta, é um conto
 É um pingo pingando, é uma conta, é um ponto
 É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando
 É a luz da manha, é o tijolo chegando
 É a lenha, é o dia, é o fim da picada
 É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

O texto segue com seu jogo de imagens e sensações variadas, que ora indicam descontinuidade e fechamento (carro enguiçado, lama, corpo na cama), ora indicam continuidade e abertura para vida (passo, ponte, promessa de vida, luz da manhã):

É o projeto da casa, é o corpo na cama
 É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um resto de mato, na luz da manhã
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração

Como podemos notar, alguns versos se repetem na estrofe que se segue. Porém, há em sua trama imagens novas, como “É um belo horizonte/ é uma febre terçã”. O verso “É um belo horizonte” cria um sugestivo contraste com o tom melancólico de versos como “fim do caminho”, “pouco sozinho”. Estamos, portanto, diante de um estilo compositivo que prima pelo jogo de oposições semânticas.

É uma cobra, é um pau, é João, é José
 É um espinho na mão, é um corte no pé
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um belo horizonte, é uma febre terçã
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração

Essa construção por contrastes foi mencionada por grande parte da crítica. Augusto Massi observa que há dois movimentos distintos na composição da letra. O primeiro é “da

ordem do geral, sugere uma visão de conjunto, pressupõe um caráter unificador, é a narrativa da renovação de um ciclo: do fim do caminho às promessas de vida”. Enquanto o segundo pertence “à ordem do particular, sugere um excesso de fragmentação, um acúmulo de elementos heterogêneos, uma técnica análoga ao pontilhismo impressionista”. O autor conclui que é a tensão entre os dois movimentos “que fortalece a imagem unificadora das águas de março” (MASSI, 2000, s/p).

Sérgio Cabral (2008, p. 263), embora não se detenha em minúcias da construção poética da obra, menciona essa tensão: “O que se percebe é que, sem uma precisão matemática, *Águas de março* foi estruturada em versos que alternam pessimismo e otimismo”. André Rocha Haudenschild (2010, p. 90) assinala que “vida e morte, luz e sombra, alternam-se cada uma com seu peso como numa gangorra, por toda poesia de *Águas de março*”. Arthur Nestrovski (2004, p. 49), no mesmo compasso, ressalta o equilíbrio tenso entre o discurso poético e musical da obra: “Estamos chegando mais perto, então, de entender o equilíbrio da canção. Aquilo que no poema se exprime pelo contraste entre elementos solares e soturnos, entre vida e morte, ave no céu e ave no chão, tem um paralelo musical no contraponto do tema diatônico com a linha cromática trágica”.

Essa variabilidade de sensações e de figuras poéticas não deixa a letra resvalar para um sentido único, para uma mensagem fechada sobre o mundo. As anáforas formadas pelas repetições do verbo “ser”, conjugado na terceira pessoa do singular, aliadas ao conjunto de verbos no gerúndio (chuva chovendo, vento ventando, pingo pingando, prata brilhando), enfatizam a ideia de continuidade, de uma ação não concluída. “*Águas de março*”, nessa perspectiva, é uma canção que mostra a vida como um processo inacabado, como uma experiência em constante construção.

Há ainda um aspecto da canção que merece ser destacado, aspecto este que permeia todo o percurso lírico da letra. Refiro-me ao contraste entre o *mundo natural* (vento, água, sol, pedra, toco, ave, cobra, sapo, rã) e o *mundo humano*, marcado pelo trabalho e seus produtos (vidro, laço, anzol, cumeeira, atiradeira, pão, estepe, prego, tijolo, lenha). “*Águas de março*”, portanto, é uma obra cujo lirismo não resulta em um simples discurso com imagens bucólicas, já que o seu tema é muito mais uma oposição – tão profunda quanto nebulosa – entre a experiência humana e a natureza.

3.4.2 ARTICULAÇÃO ENTRE COMPONENTES MUSICAIS E TEXTO POÉTICO

O discurso de “Águas de março” propõe uma coexistência difícil entre unidade e fragmentação. Se, por um lado, as imagens poéticas nos parecem insuladas ou desordenadas, sem formar uma narrativa explícita, por outro observamos uma perfeita coesão entre componentes musicais e verbais. Como se sabe, a despeito do rigor construtivo, as frases verbais e musicais dessa canção nasceram juntas, em simbiose, por meio de um processo de criação com fortes doses de verve e de improviso.

No que se refere à melodia, a construção é simples e reiterativa, composta de passagens diatônicas que são entrecortadas com as passagens cromáticas da linha do baixo. Como bem resumiu Hélio Ziskind (2001, s/p) “A melodia propõe um motivo inicial com duas notas que se repetem. O motivo vai sendo ora preenchido, ora deformado por outras notas. Num processo contínuo de expansão, o que inicialmente era uma repetição de duas notas se transforma num grande arco melódico”. Dessa forma, a concepção da vida como um processo contínuo, em constante transformação, não está tão somente em nível do conteúdo do texto, mas se revela na própria estruturação das frases melódicas.

No tocante ao ritmo, percebemos a sugestão das gotas pingando. Esse tilintar ininterrupto, que se fixa na memória do interlocutor, reforça as diversas imagens visuais do texto, especificamente as que remetem à fluidez das águas (pingo pingando, águas de março, chuva chovendo, regato, fonte). Este efeito é originado pelo desenho rítmico (semínimas e colcheias que se sucedem repetidamente).

The image displays two staves of musical notation. The top staff is a piano accompaniment in C major, marked 'Moderato' and 'C/B'. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The bottom staff is a vocal melody in 3/4 time, with lyrics in Portuguese. The lyrics are: 'pau, é pedra, é o fim do caminho, É um res-to de toco, é um pou-co so-zinho'. The music is marked with 'mf' and includes chord symbols: C/B, Am6, and Fm6/A.

A construção harmônica da canção é também muito significativa, porque enfatiza a tendência não-narrativa da letra. É possível notar que no percurso harmônico há pequenas modificações em sua estruturação. Os acordes são encadeados por meio de um movimento cromático no baixo, gerando o efeito de um movimento circular, o que está em perfeita consonância com a letra poética. O resultado disso é que essa canção não transmite sonoramente aos interlocutores a sensação narrativa “começo/ final” e nem mesmo a elementar oposição do sistema tonal “tensão/ repouso”. O que se nota é um fio melódico-harmônico contínuo no qual o começo é o fim e o fim é o começo. A ligação com o texto é visceral: estamos diante de “uma longa e contínua sucessão de versos, numa espécie de moto-perpétuo que fascina o ouvinte” (GARCIA, 2017, p. 116).

A composição, como se pode notar no fragmento musical anterior, inicia com um acorde com sétima no baixo (C/Bb), que costuma ser utilizado como dominante (acorde de preparação) e não com a função de tônica. A sequência de acordes movimenta-se de forma cíclica, sempre retornando ao seu ponto central, como a própria natureza (a água, as plantas, as estações, etc.). Estes aspectos podem ser igualmente observados no conteúdo dos versos da canção: “São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração”.

The image shows a musical score for the song 'Águas de março'. It consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The vocal line has lyrics: "São as águas de março fechando o verão / É a promessa de vida no teu coração". Above the vocal line, five chords are indicated: C7M, C7/G, F#m7(+5), Fm7M, and Fm6/C. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand, often using triplets. The overall mood is contemplative and cyclical.

Com efeito, a canção elabora uma noção de tempo muito específica, visto que ela não se pauta na sucessão de acordes e de fragmentos melódicos que produzem uma narratividade – no sentido de não apresentar a tradicional sequência “exposição / desenvolvimento / conclusão” –, fenômeno comum na construção tonal da música popular urbana. A estrutura poético-musical de “Águas de março” é semelhante às sonoridades modais de determinadas culturas não ocidentais, que engendram a experiência de um “não tempo ou de um ‘tempo virtual’ que não se reduz à sucessão cronológica nem a rede de causalidades que amarram o tempo social comum” (WISNIK, 1989, p. 78).

Em grande parte, esse efeito é gerado pela sucessão de acordes, que parece nos dar a sensação de que vai repousar na tônica, mas, na verdade, o final de cada frase melódica atinge um acorde que suscita uma sensação de preparação. Assim é que a estrutura da canção

transmite ao interlocutor a noção de movimento circular, como podemos notar na sequência dos primeiros acordes (C/ Bb – Am6 – Fm6/ Ab – C6/G – Gb7 (#11) – F7M – Fm6).

Arthur Nestrovski (2004, p. 134) considera que “Águas de março” não é exatamente uma canção cíclica, “mas tem grande dose de repetições (verbais e musicais), sutilmente diferentes, que iludem ou desnorream até o ouvinte mais atento, mesmo depois de várias audições”. Na mesma linha de pensamento, Fábio Poletto (2010, p. 195) atesta que “Águas de Março” revela “uma constante reiteração dos mesmos materiais, embora esta reiteração nunca ocorra de maneira idêntica ao longo de toda a obra, pois cada uma das repetições do módulo básico ressurgem sutilmente modificada”.

Em síntese, a construção melódico-harmônica de “Águas de março”, a primeiro plano, sugere que o material sonoro apenas se repete sem variações. Mas o fato é que a canção parte uma célula rítmica e uma frase melódica simples, e, através de um processo de expansão dos componentes musicais, elabora um tecido poético-musical mais complexo. A estrutura dessa composição, por meio de uma busca obstinada pela repetição, produz a diferença, pois, na realidade, nunca alcança esse gesto puro de repetição⁶³.

3.4.3 DIÁLOGOS COM PROCEDIMENTOS DA POESIA MODERNA

O assunto-poético é a conclusão mais antipsicológica que existe. A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência (ANDRADE, 2010, p. 17).

Em páginas anteriores, mencionei a relação de “Águas de março” com procedimentos estilísticos da poesia modernista. É necessário aprofundar essa inter-relação, porque ela é fundamental na construção poético-musical da canção. Em termos gerais, identifico em “Águas de março” três procedimentos caros ao lirismo moderno, que estão intimamente interligados. Vejamos:

1. *A sensação de simultaneidade e polifonia poética.* Arrisco-me aqui a estabelecer algumas conexões da lírica de “Águas de março” com a visão poética de Mário de Andrade. Para tanto, é preciso retomar algumas reflexões apresentadas no primeiro capítulo desta pesquisa. Como vimos, há dois textos em que o poeta paulista defende, de modo mais

⁶³ A gravação de “Águas de março” no disco *Elis & Tom* pode ser tomada como exemplo desse processo construtivo. O arranjo de César Camargo Mariano contribui sobremaneira para que não se engendre um efeito de repetição pura. O discurso musical apresenta sutis modificações na textura sonora, além de transformações harmônicas e timbrísticas. A própria permuta dos timbres das vozes de Tom Jobim e Elis Regina também cria um dinamismo na performance, tornando o discurso músico-literário mais nuançado.

manifesto, um novo projeto estético para a poesia modernista, que são os ensaios *Prefácio interessantíssimo* e *A escrava que não é Isaura*. Estas obras propõem, dentre outras questões, uma aproximação entre música e literatura. Neste último texto, uma espécie de revisão e ampliação do primeiro, o autor tece reflexões sobre a simultaneidade na poesia, que ele a denomina de “coexistência de coisas e fatos num momento dado” (ANDRADE, 2010, p. 85). Em sua compreensão, a vida moderna impeliu os sujeitos urbanos a perceberem várias imagens e situações de forma simultânea, fenômeno que ele definiu de “sensação complexa”. O lirismo da poesia modernista deveria, pois, resultar dessa “sensação complexa”. Decorre daí sua formulação do conceito de “polifonia poética”, processo de criação poética que se materializa quando o poeta, “observando as sensações simultâneas interiores”, pretende “realizá-las transportando-as naturalmente para a ordem artística” (ANDRADE, 2010, p. 85).

Mário de Andrade, ao utilizar essas metáforas musicais, intentava, em última análise, combater a utilização de expedientes da música apenas com a finalidade de construir no texto poético uma sonoridade eufônica e agradável. Ele constatou que “no fim do século passado, já certas artes se sujeitaram repentinamente à música por tal forma que caíram na terminologia musical e numa preocupação exagerada de musicalidade que ainda por muitas partes perdura” (ANDRADE, 2010, p. 75). Para expressar o ritmo incessante da vida urbana e moderna do mundo industrializado, a poesia modernista deveria construir um lirismo mais espontâneo e nascido no subconsciente, que valorizasse o arranjo não linear das palavras e das frases. A musicalidade, nessa perspectiva, longe de ser ornamental, seria um componente fundamental na criação de um lirismo puro, livre das amarras de uma sintaxe lógico-discursiva. A grande contribuição do crítico, afinal, foi entender que na relação entre poesia e música, esta “não mais se reduz ao efeito sonoro nem ao vago deleite, passando a desempenhar relevante papel estrutural, modelo de configuração do sentido poético” (BARBEITAS, 2007, p. 165).

É certo que essas considerações acerca da *poética modernista* não podem ser aplicadas no escrutínio da canção popular de forma direta e sem a observância das especificidades de cada discurso – no caso, poesia da canção e poesia da série literária. Ainda assim, essas ideias podem nos iluminar na compreensão de determinados procedimentos utilizados por Tom Jobim na construção lírica de “Águas de março”. Observo que o discurso desta canção recusa a linearidade racional, “a ordem intelectual e gramatical”, na busca por exprimir sensações complexas. Gera-se, assim, um efeito muito próximo da polifonia poética, porque as palavras produzem uma sensação no interlocutor de que vários eventos estão acontecendo ao mesmo tempo. Como argumentei, as imagens poéticas se aproximam uma das outras mais pela

afinidade musical do que propriamente pela coerência semântica do discurso, já que elas não possuem uma “ligação imediata entre si” (ANDRADE, 1987, p. 68).

À guisa de exemplo, apresento uma breve análise da quinta estrofe da canção, que poderia ser estendida a outras estrofes da letra, já que o princípio de criação é semelhante. Nessa estrofe sucedem-se aliteraões e jogos paronomásicos, formando uma engenhosa camada sonoro-visual. Se não podemos dizer que não há nenhuma ligação semântica entre os sintagmas – pois há, ainda que de modo sutil –, notamos, entretanto, que o sentido é suplantado pela musicalidade das palavras:

É um estepe, é um prego, é uma conta, é um conto
 É um pingo pingando, é uma conta, é um ponto
 É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando
 É a luz da manha, é o tijolo chegando
 É a lenha, é o dia, é o fim da picada
 É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

Importante notar que algumas palavras só estabelecem entre si essa sutil ligação semântica quando olhadas isoladamente (estepe-prego; brilhando-luz; garrafa-estilhaço). Contudo, se pensarmos no conjunto de pequenas frases que formam cada verso inteiro (É um estepe / é um prego/ é uma conta/ é um conto), perceberemos que estas palavras ficam vibrando, “à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e que não vem” (ANDRADE, 1987, p. 69). A letra correlaciona-se com a *poética modernista*, em grande parte, por não se basear em recursos, tais como: a “lógica intelectual, o desenvolvimento, a seriação dos planos” (ANDRADE, 2010, p. 60). Os versos de Tom Jobim traduzem uma sensação de simultaneidade que parece ser característica da percepção do mundo moderno. Como assinalou Octavio Paz, na modernidade “transcorrem mais coisas e todas elas transcorrem quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, e sim simultaneamente”. É a época em que “todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui agora” (PAZ, 2013, p. 19).

2. *Fragmentação da linguagem*. Difícil de assimilação para os cantores, o texto de “Águas de março” é tecido por meio de um processo que, ao invés de se utilizar versos longos e coesos, enumera-se um conjunto de imagens estilhaçadas. O discurso poético-musical é, pois, cambiante, ao mesmo tempo em que celebra determinados eventos e elementos da natureza (“É a vida, é o sol”/ “É peroba do campo, é o nó da madeira”), produz um gesto de contestação à ordenação natural das coisas, tendo em vista sua linguagem que embaralha os signos verbais.

Este procedimento estilístico é condizente com a técnica da *enumeración caótica*⁶⁴, investigada por Leo Spitzer. Em linhas gerais, esta técnica consiste na construção de um discurso composto por meio de palavras de classes diferentes, que não formulem um tecido semântico coeso, mas, antes, expressem uma “polvareda de cosas heterogéneas” (SPITZER, 1945, p. 25). Na visão do filólogo austríaco, este recurso estilístico não é precisamente moderno, o gosto pelo fragmentário remonta o período barroco, pode ser observado desde o século XVII em poemas de Francisco de Quevedo. Entretanto, a poesia moderna, a partir de Walt Whitman⁶⁵, utilizou-o sistematicamente para questionar a ordem das coisas e dos objetos e representar as novas configurações da modernidade. Em “Águas de março”, o compositor emprega o recurso da enumeración caótica, ao apresentar, como já mencionado, figuras poéticas díspares, que misturam diferentes sensações e sentimentos, momentos de pessimismo e de esperança. Com isso, a canção nos coloca diante de um mundo fragmentado e heterogêneo, em constante processo de gestação.

3. *O obscurecimento do conteúdo do texto.* Em decorrência do efeito de simultaneidade e da fragmentação do discurso poético, “Águas de março” revela um real inacessível, uma visão da vida como uma experiência de sentido obscuro. Hugo Friedrich (1991, p. 51) assinalou que o lirismo moderno “nasce do impulso da linguagem [...], os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado”. Na mesma linha de pensamento, João Alexandre Barbosa (1986, p. 26), ao tratar da poesia moderna, afirmou que “não basta saber o que o poeta quer dizer com tal ou qual imagem; as significações do poema talvez residam precisamente no obscurecimento das relações entre imagem e referente circunstanciais”. Esse é o lirismo que se observa em “Águas de março”, uma poética cujo significado, ao fim e ao cabo, permanece como um “mistério profundo”.

⁶⁴ Embora não a tenham desenvolvido de forma detalhada, a correlação de “Águas de março” com a técnica da enumeración caótica foi notada por dois autores, Augusto Massi (2000) e Charles Perrone (2017).

⁶⁵ Ao tratar da poesia deste autor, Leo Spitzer fornece-nos uma boa noção da enumeración caótica: “Ni Rilke ni Werfel ni Claudel conocen el vigoroso asineton de Whitman [...], que acerca violentamente una a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista” (SPITZER, 1945, p. 25).

3.4.4 FIM DO CAMINHO, PROMESSA DE VIDA

Dentre os diversos caminhos palmilhados pela obra de Tom Jobim, a década de 1970 foi um período de profunda ligação com a série literária. “Águas de março” revela o estreito diálogo do compositor com autores modernistas. Não sendo apenas um “pano de fundo”, o discurso literário foi essencial na construção poético-musical dessa canção. Submetida a diversas análises, esta canção é apontada como um aprimoramento das técnicas composicionais e literárias jobinianas. Entretanto, em meu entendimento, é mais salutar examiná-la como uma proposta de intensificação de determinadas tendências poéticas já em curso, principalmente no que concerne ao diálogo da música popular com a estética modernista. Sem abandonar a linguagem elaborada de suas primeiras composições, o compositor testou os limites do projeto estético bossa-novista.

Em virtude da multiplicidade de questões apresentadas na leitura analítica de “Águas de março”, enumero algumas considerações, à guisa de conclusão:

I Esta canção dá continuidade às experiências de lirismo modernista das primeiras obras bossa-novistas. Embora a trajetória de Tom Jobim tenha tomado rumos diferentes da bossa nova a partir do final da década de 1960, sobretudo por causa de seu lirismo vinculado à natureza, o diálogo com expedientes da poesia moderna foi mantido – e até intensificado. O que há de diferente em “Águas de março” é que a leveza, o espírito apolíneo e o humor das primeiras canções bossa-novistas dão lugar a um lirismo mais denso e reflexivo. Dentre os procedimentos da letra que remetem à *poética modernista*, destacam-se: linguagem poética fraturada, que nos remete a um fluxo de consciência, devido à sucessão vertiginosa de imagens colhidas da observação instantânea de fenômenos da natureza e da vida urbana; recusa a uma lógica intelectual e gramatical, em virtude de um efeito de polifonia poética; desconstrução do assunto poético e, por conseguinte, obscurecimento do conteúdo, fazendo com que as vibrações musicais perturbem a clareza semântica do texto.

II Uma das marcas dessa canção é a organicidade estética, conferida pela rigorosa articulação entre signos verbais e musicais. O jogo dialético entre vida e morte, entre fluidez e permanência, entre começo e recomeço está expresso na própria estruturação dos elementos musicais e literários. As diversas camadas de sentido da obra concorrem para um efeito de fragmentação e de obscurecimento. Na ausência de uma mensagem verbal clara no plano do conteúdo, o que percebemos delinear-se é a noção de transformação e de fluxo contínuo. Em seus aspectos musicais, essa ideia está circunscrita nos componentes harmônicos, melódicos, rítmicos. A melodia é estruturada por células rítmicas que, de simples repetições – produzindo

o tilintar dos pingos da chuva –, evoluem para um discurso mais complexo. A harmonia é composta de acordes que parecem se repetir, mas apresentam mudanças em suas vozes internas. Ademais, a sensação tonal “tensão/ repouso” é suprimida em virtude do encadeamento harmônico em que a tônica é representada por um acorde com sétima no baixo (acorde que pede um complemento, que não tem caráter conclusivo), gerando um discurso não narrativo, um efeito de suspensão do tempo.

III “Águas de março” não é exatamente uma canção ecológica, pois, apesar de apresentar imagens da natureza em sua contextura, o compositor as mescla com percepções da paisagem urbana. Se há imagens idílicas na letra, elas são contrapostas por figuras do contexto da cidade e expressões que indicam dor, desalento e revelam uma disjunção entre o sujeito e a realidade. Em outros termos, a letra é elaborada a partir de contrastes e oposições semânticas que não permitem o discurso apontar para uma atmosfera bucólica (o *fugere urbem* adotado pelo espírito árcade). Estou de acordo com Walter Garcia quando ele afirma que a natureza não é o tema de “Águas de março”. Na verdade, ela é o ambiente em que o sujeito lírico “se projeta para tentar se salvar, em meio à cuidadosa enumeração que o mundo desaba” (GARCIA, 2017, p. 138).

IV “Águas de março” não traz uma mensagem positiva, de crença no mundo. Sua letra, como mostrei, é tecida por meio de um conjunto de imagens poéticas que indicam que a vida é um constante processo de construção de sentido. Desse modo, os versos não suscitam uma visão fechada da realidade, pois esta é entendida como um fenômeno complexo e pouco acessível. O jogo de contrastes que encenam a morte e a renovação (MASSI, 2000) não é resolvido, porque o compositor não nos mostra um direcionamento claro para um desses polos. Esta ideia de incompletude resulta em uma estética que aponta para o inacabado. Embora os versos “São as águas de março fechando o verão/ É promessa de vida em teu coração” sinalizem para um possível fecho de esperança – lembremos que a água, sobretudo na mitologia judaico-cristã, está associada à renovação, fonte de vida –, essa esperança é mitigada pelo aglomerado de imagens visuais e sonoras apresentadas na tessitura do texto. Enfim, a tensão criada por meio de imagens positivas (a renovação das águas, o belo da natureza) e imagens que revelam um eu poético desencantado (fim do caminho, fundo do poço, no rosto um desgosto), não permite afirmarmos que a canção encerra seu percurso com uma mensagem de redenção. Na realidade, a letra poética anuncia apenas uma “promessa de vida”.

V O que se percebe como fatura da relação de “Águas de março” com procedimentos da poesia moderna é a construção de um discurso eminentemente reflexivo. Para usar outras palavras, é o que Muniz Sodré (1998) chamou de *intransitividade*, ou seja, o discurso que não visa falar a existência e expressar sentimentos vividos, pois o que está em jogo é muito mais uma tentativa de refletir sobre o fazer artístico, mostrar a complexidade da realidade e dos processos de comunicação. É precisamente nesse ponto que Tom Jobim e seus parceiros bossa-novistas se distanciam da tradição dos sambistas do morro. Se o samba é o dono do corpo, um símbolo de resistência, capaz de fortalecer laços coletivos (SODRÉ, 1998); a bossa nova e as canções jobinianas pós-bossa, em geral, são estilos composicionais autorreferentes, que requerem um tipo de audiência mais cerebral e intimista.

IV CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bossa nova é a nova inteligência, o novo ritmo, a nova sensibilidade, o novo segredo da mocidade do Brasil: mocidade traída por seus pais velhos, pais e educadores, que lhe quiseram impor os próprios padrões, gastos e inaceitáveis. Bossa nova foi a resposta simples e indevassável desses jovens a seus pais e mestres: uma estrutura simples de sons super-requintados de palavras em que ninguém acreditava mais, a dizerem que o amor dói mas existe; que é melhor crer do que ser cético; que por pior que sejam as noites, há sempre uma madrugada depois delas e que a esperança é um bem gratuito: há apenas que não se acovardar para poder merecê-lo.

(MORAES, 2008, p. 143-144)

Se há possibilidades de definir com poucas palavras as diversas representações que a bossa nova fixou no imaginário social brasileiro, quem conseguiu esse feito foi Vinicius de Moraes. Em sua pequena crônica intitulada “O que é a bossa nova”, de 1965, o poeta registrou, em uma linguagem eivada de poesia, vários aspectos da bossa nova que procurei desenvolver ao longo desta tese. O texto do poeta revela, nas entrelinhas, a dimensão racional dos processos compositivos das canções (a nova inteligência), a ideia de simplicidade formal e sofisticação (estrutura simples de sons super-requintados), a busca pela novidade estética (o novo ritmo), a configuração de um novo tipo de audiência musical (a nova sensibilidade), a proposta de fixar uma lírica amorosa em contato com a realidade fenomênica (o amor dói mas existe), a invenção de uma narrativa sob o ponto de vista da classe média ascendente do país (o novo segredo da mocidade do Brasil), o sentimento de esperança e o otimismo solar patente nas primeiras composições (é melhor crer do que ser cético/ que por pior que sejam as noites, há sempre uma madrugada depois delas e que a esperança é um bem gratuito).

Essas ideias esboçadas na crônica reforçam minha convicção de que o estudo da modernidade brasileira não deve prescindir da análise do discurso da bossa nova, entendendo a modernidade como um período de intenso desenvolvimento urbano-industrial e de transformações profundas no ambiente social, cultural e político do país. Muito mais do que retratar essas transformações, bastante perceptíveis na década de 1960, o movimento bossa-novista foi uma das narrativas que ajudaram a tecer o imaginário social dessa época. Ao mesmo tempo em que produziu um discurso poético-musical caracterizado pelas referências literárias e pelo emprego de procedimentos próprios da poesia canonizada, a bossa nova contribuiu para a imersão da música popular no esquema da indústria de discos internacional.

Como se sabe, as canções infiltraram-se nos mais diversos canais de comunicação do mundo globalizado e se tornaram uma grife musical de grande influência.

Isso posto, o esforço dessa tese foi compreender os possíveis diálogos entre a bossa nova e o Modernismo de 1922, enfocando as canções de Tom Jobim. Procurei mostrar as ressonâncias da *poética modernista* no discurso poético-musical de um conjunto de composições jobinianas. Ao observar os pontos de contato entre a linguagem desses dois movimentos, inquietou-me saber qual a fatura desse diálogo entre uma manifestação musical veiculada aos meios de comunicação da sociedade globalizada com um setor da cultura brasileira considerado erudito. Como desdobramento desse problema, interessou-me compreender como a bossa nova articulou a necessidade de atender um mercado de discos nacional e internacional com o desejo de se apresentar como uma forma “cultura” de expressão da brasilidade.

Em termos gerais, o que procurei mostrar foi que a bossa nova e parte significativa da obra jobiniana, especialmente a composta na década de 1970, estão mergulhadas em uma tradição literária moderna, embora não sejam uma consequência ou um simples reflexo do literário. O fecundo diálogo do movimento com a *poética modernista* pode ser entendido como uma afirmação da classe média intelectualizada do Rio de Janeiro em ascensão no início dos anos 1960. Isso pode ser observado no ímpeto de renovação lírica dos compositores, ainda que não tenham proposto uma ruptura radical com a tradição. Registre também que essa aproximação da canção bossa-novista com um setor letrado da cultura nacional não significou uma recusa ao modelo de produção estabelecido pela indústria cultural. Na verdade, o movimento conviveu dialeticamente com essa tensão entre a autonomia criativa e a padronização artística, fato que interferiu na própria estruturação do discurso poético-musical do seu cancionário.

A leitura analítica das primeiras poéticas de Mário de Andrade, dos manifestos de Oswald de Andrade e de um conjunto de poemas desses autores nos revelou que os ideais modernistas não se confinaram à literatura escrita canonizada. A canção popular urbana mostrou-se um campo fértil para a incorporação de procedimentos líricos modernos. Há, no entanto, uma tendência das pesquisas musicais e literárias mencionarem o impacto da arte modernista somente nas experiências tropicalistas, surgidas no final dos anos 1960. Mas, como procurei mostrar, os influxos da poesia modernista podem ser percebidos em canções bossa-novistas, a julgar pelas obras incluídas no *corpus* de análise. No que diz respeito a essas obras, minha ideia foi realizar um tipo de leitura que contemplasse as articulações do verbal

com o musical e que, além disso, fosse capaz de apreender a história compacta e potencial que cada uma delas comporta em si, para falar com Roberto Schwarz (1987).

A “felicidade”, primeira obra examinada, é uma composição que deu início ao processo de filiação da bossa nova com a literatura escrita. Tom Jobim e Vinicius de Moraes, por meio de uma estratégia bastante moderna, apresentaram-nos elementos poéticos colhidos da tradição – o mito, o teatro, a poesia escrita – e os relacionaram com expedientes do Modernismo de 1922. Em última análise, essa canção reflete o processo de depuração da poesia viniciano, que se afastou da dicção mais sublime e idealista, sem necessariamente abandoná-la, para explorar a imanência da vida cotidiana. As imagens poético-musicais da obra, marcadas por uma sutileza lírica, procuram captar eventos passageiros, mostrando uma das faces da modernidade, que é a transitoriedade, ou seja, a sensação de que as coisas se transformam continuamente.

Na análise de “Desafinado”, aponte a contribuição basilar dessa canção para o estabelecimento de uma dicção bossa-novista, fato que contrariou os defensores da “autêntica” nacionalidade. Nessa parceria de Tom Jobim e Newton Mendonça predominam elementos como o humor, a dessacralização do amor, a linguagem antilírica e a construção de imagens que revelam uma sociabilidade urbana e moderna. Como vimos, trata-se de uma composição poético-musical que dá as diretrizes composicionais da bossa nova, haja vista o uso de procedimentos como o *isomorfismo letra-música*, o desenho melódico não diatônico, as cadências harmônicas inesperadas, o diálogo com o jazz norte-americano. Todo esse conjunto de estratégias musicais e poéticas, em contraposição à linguagem dos sambas do morro, serviria de paradigma para a moderna canção popular brasileira. Por este motivo é que a obra ficou conhecida como um verdadeiro manifesto da primeira fase do movimento.

“Garota de Ipanema”, por sua vez, é uma composição que, a um só tempo, dialogou intensamente com expedientes da literatura canônica e conquistou enorme prestígio na indústria fonográfica, figurando em diversos programas de TV, filmes nacionais e internacionais, novelas e seriados. Essa canção representa bem a dialética entre tradição erudita e cultura midiática que atravessou o discurso da bossa nova. A letra poética é um elogio à *flânerie*, por isso mesmo se observa em sua estrutura fortes ressonâncias da lírica de Charles Baudelaire. A temática abordada já era algo presente também na obra literária de Vinicius de Moraes. Mas, na canção, ela ganha uma materialidade e uma imanência notória, fugindo do idealismo de poemas como “A mulher que passa”, que serviu de base para a tessitura lírica da letra musical. Enfim, o poeta-compositor, pautado pelo espírito modernista,

deixou as alturas da reflexão metafísica para se inspirar na dinâmica da cidade e no cotidiano de seus transeuntes.

A última canção examinada, “Águas de março”, embora fora do período áureo da bossa nova (1959-1962), foi integrada ao *corpus* de análise a fim de mostrar que os influxos da *poética modernista* continuaram candentes na obra de Tom Jobim. A letra musical, um tanto quanto distinta das primeiras obras bossa-novistas, abre mão da mensagem verbal clara e direta e se lança em uma escrita menos conceitual, composta de uma série de flashes de memória e de imagens visuais fragmentadas, como se percebe em muitos poemas de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. O fato é que, enquanto a bossa nova propôs um lirismo solar, em sintonia com a vida material e cotidiana do Rio de Janeiro, “Águas de março” revelou um tipo de lirismo mais denso e matizado, construído através de imagens de contemplação do mundo natural (a chuva, o sol, o vento, a pedra, as plantas, as aves) articuladas com aspectos do mundo humano (a morte, a alegria, a esperança, a dor e o desencanto com a vida). Apesar das diferenças, destaquei que foram empregadas técnicas da poesia moderna na construção lírica dessa canção, a exemplo da enumeração caótica e da polifonia poética.

É preciso dizer que, em meu entendimento, seria pouco fecundo elaborar uma tese cujo propósito fosse tão somente fazer um cotejo de determinadas concepções líricas do Modernismo de 1922 com um conjunto de canções da bossa nova, limitando-se a apontar similitudes e diferenças. Em vista disso, considereei essencial discutir as consequências culturais e sociais do contato entre as canções bossa-novistas e a *poética modernista*. Em síntese, observei que a relação da bossa nova com o Modernismo de 1922 resultou em um contínuo processo de intelectualização do samba. Esse fato esvaeceu a dimensão corporal e a força socializadora desse gênero de tradição negra – “esfriou” o samba, como diria Walter Garcia (1999) – em virtude de um tipo de fruição estética mais racional e intimista.

As propostas estéticas da bossa nova e das canções de Tom Jobim pós-bossa, em fim de contas, geraram um efeito contrário do que, a princípio, os integrantes desejavam. No afã de criarem a narrativa de um Brasil moderno e em sintonia com o progresso dos países desenvolvidos, esses músicos terminaram por deixar mais evidente o problema do subdesenvolvimento brasileiro em âmbito internacional. O fato de a bossa nova penetrar na indústria cultural estrangeira e atrair olhares para o Brasil só deu tonalidades mais vivas à modernidade periférica e excludente desse país. A boemia solar e a contemplação sensorial da paisagem das primeiras canções, tomada como uma narrativa da brasilidade, no fundo, representou apenas um Brasil visto pelo prisma de certos grupos sociais da zona sul do Rio de

Janeiro. Mesmo se pensarmos no movimento depois do ano de 1962, sob a égide do engajamento político proposto por Carlos Lyra, veremos que não houve mudanças estético-sociais significativas, porque esse tipo de música não se comunicou de forma eficiente com os estratos mais pobres, como admitiram os próprios músicos bossa-novistas.

Um dos elementos que mais evidencia esse distanciamento da bossa nova com as camadas mais pobres é o que Muniz Sodré chamou de *intransitividade*. Ao representarem a vivência da sociedade carioca do início da década de 1960, as canções desenvolveram um lirismo filtrado por referências literárias e culturais do mundo da erudição. Enfim, são composições marcadas por um visível jogo metalinguístico entre texto e música, de forma a despertar o interesse do interlocutor não apenas para a mensagem imediata do texto, mas, de igual modo, para a tessitura poética da linguagem.

Um procedimento revelador da *intransitividade* do discurso da bossa nova, presente em todas as canções analisadas no terceiro capítulo, é o que denominei de *isomorfismo letra-música*. Esse recurso, inspirado em procedimentos da poesia escrita, deu ao discurso cancional do movimento um refinamento poético, exigindo do interlocutor uma contemplação estética mais concentrada. Ao fim e ao cabo, podemos interpretá-lo como a afirmação de um estrato social que tentou se diferenciar dos setores mais populares por meio do seu capital simbólico.

Perante o exposto, não significa dizer que a bossa nova é uma recusa do popular, um estilo que passou ao largo das questões culturais e sociais do Brasil. Vinicius de Moraes, na crônica já mencionada, salientou que os músicos bossa-novistas buscaram na tranquilidade da música “não a fuga e alienação aos problemas de seu tempo, mas a maneira mais harmoniosa de configurá-los” (MORAES, 2008, p. 143). Registre-se que, pesquisadores na linha de José Ramos Tinhorão, incansável defensor de uma brasilidade “autêntica”, equivocaram-se ao considerar a bossa nova um simples arremedo do jazz, um tipo de música que rompeu totalmente com a realidade nacional. Se não existe uma identidade única – quer dizer, se esta é elaborada por meio de processos sociais constantes, que atendem aos interesses dos grupos que a forjam –, o argumento de que a bossa nova desviou-se da “verdadeira” identidade nacional não se sustenta. Na realidade, o que esse movimento fez foi inventar uma nova brasilidade na perspectiva dos estratos sociais médios, que foram responsáveis pela legitimação da música popular urbana como um patrimônio de grande valor artístico e intelectual. Em conclusão, o movimento construiu um imaginário brasileiro que, assim como o traçado pelos modernistas, inclui o elemento estrangeiro e desloca o debate da identidade cultural para a esfera internacional-popular.

O que se percebeu, ao longo da pesquisa, é que tanto a bossa nova como o Modernismo de 1922 não podem ser tomados como movimentos definidos, levando em consideração o fato de que muitos dilemas e questões levantadas em suas principais obras permanecem vivos na memória cultural e na dinâmica social da vida brasileira – dentre eles as tensões entre mundo globalizado e identidade local, entre tradição oral e cultura midiaticizada e as lutas de representação entre a cultura negro-brasileira e o pensamento hegemônico da tradição eurocêntrica. Esses dois movimentos ainda estão em aberto e podem ser lidos como respostas ao processo de aceleração do desenvolvimento urbano-industrial do Brasil entre as décadas de 1920 e 1960 e às transformações sociais repentinas geradas em decorrência disso – respostas nuançadas, diga-se, pois escritores e compositores ora revelaram um notório encantamento com o progresso, ora apresentaram um espírito crítico à forma como se deu esse processo.

No documentário *Coisa mais linda: Histórias e Casos da Bossa Nova* (2005), o cineasta Cacá Diegues fez uma interessante reflexão a respeito da cena artística do país nos anos 1960: “Enquanto o Cinema Novo tentava registrar aquele Brasil que a gente não gosta de ver, a bossa registrava o Brasil que a gente gostaria de ser”. Sem deixar de reconhecer a pertinência do enunciado, é importante frisar que as canções bossa-novistas, mesmo sem o ímpeto crítico e a demarcação ideológica do Cinema Novo, terminaram por revelar as contradições da cultura brasileira e as particularidades de uma modernidade encenada nos trópicos. Na realidade, essas contradições presentes no conjunto social do país não são indícios de uma modernidade recente. Como elucidou Sérgio Buarque de Holanda (2014), elas figuram desde os tempos da Independência, período marcado pela convivência simultânea de uma sociedade basicamente agrária com uma espécie de burguesia urbana que surge de uma improvisação forçada.

Se pensarmos na atualidade, em plena comemoração dos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 22, o debate suscitado pelos modernistas e pela bossa nova em torno dos dilemas brasileiros está longe de ser encerrado. Em tempos contemporâneos, ele ganha relevância na medida em que testemunhamos uma profusão de identidades e conflitos de representação social. Um exemplo que merece destaque é o lançamento do disco *AmarElo* (2020), do rapper Emicida, no qual ele realiza uma síntese, que muitos diriam antropofágica, de linguagens artísticas e gêneros musicais, como o rap, o samba, a black music, batuques africanos, a MPB e a poesia canonizada. Ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo – palco por excelência do “mito de origem” da modernidade brasileira –, o evento foi descrito pelo próprio músico como um experimento social, momento em que se reuniram vários artistas negros, cantores

transexuais, ativistas políticos e rappers. Em outras palavras, poderíamos dizer que se tratou de uma espécie de “Semana de 22” na perspectiva das comunidades periféricas e negras da cidade de São Paulo, que lutam por representatividade social e não aceitam mais a mediação de intelectuais da classe média.

Esse gesto de reescrita e revisão da memória cultural brasileira fica mais evidente ao vermos o documentário *AmarElo - É Tudo Pra Ontem* (Netflix, 2020), que contém registros da história de lideranças negras, entrevistas e cenas dos bastidores da gravação do disco supracitado. Nesse filme, Emicida faz várias menções aos poetas modernistas e cita fragmentos do *Prefácio interessantíssimo* e do *Manifesto Antropófago*. Em uma das passagens mais significativas, o rapper destaca: “Tantos sambistas, que são inegavelmente modernos, quanto os modernistas, que reivindicavam, meio que sem saber, que a arte daqui fosse mais...samba, abalariam as ideias do passado de uma maneira que ecoaria pela eternidade”. Com essa proposta artística, é possível concluir que o músico negro, ao mesmo tempo em que contestou o discurso hegemônico do modernismo paulista, reivindicando vozes silenciadas pela elite intelectual dos anos 1920, colocou o ideário modernista no centro das reflexões sobre o atual cenário político e cultural do país – cenário este marcado pela segregação racial, gentrificação, fragilização das instituições democráticas, desigualdade social e violência urbana.

Digno de nota também é o caso, já mencionado nesta tese, da cantora negra Alaíde Costa. Em entrevista ao jornal “O Globo”, no ano de 2020, ela assegurou ter sofrido preconceito racial dos artistas da bossa nova. Esse depoimento, que não cabe aqui discutir o seu grau de veracidade, desperta uma série de questionamentos sobre a canção popular e a modernidade periférica do Brasil. É importante, diante desse cenário, que surjam pesquisas destinadas a fazer uma revisão crítica e minuciosa da canção bossa-novista, debruçando-se sobre questões ainda pouco exploradas, como as que se seguem: Como essas canções representaram o feminino? A estética da bossa nova, em sua ânsia de apresentar o mundo da juventude praieira e urbana do Rio de Janeiro, pode ser considerada excludente? O movimento bossa-novista pode ser avaliado como uma apropriação da cultura negra? Levando em conta que esse movimento não se confinou à cidade do Rio de Janeiro, como foi seu impacto em cidades brasileiras consideradas periféricas, que não vivenciaram as inquietações geradas pela busca do progresso urbano-industrial a todo o custo? Esses problemas parecem-me bastante pertinentes, contudo, dado os limites do escopo dessa pesquisa, eles foram apenas aludidos ou simplesmente omitidos.

Convém ainda mencionar alguns aspectos desta pesquisa que, posteriormente, podem ser desenvolvidos com mais perfeição. Ao fazer um cotejo das canções bossa-novistas com o Modernismo de 1922, este trabalho abre possibilidades para se repensar o alcance da *poética modernista* e investigar as suas ressonâncias em discursos que estão para além da literatura escrita. No que se refere ao pensamento de Mário de Andrade, ele é visto, em geral, como totalmente refratário à música popular urbana. Mas, a meu ver, é necessário superar essa primeira impressão e examinar como as ideias do intelectual paulista podem dar fundamentação ao estudo da canção popular brasileira. Os influxos de suas primeiras poéticas, *Prefácio interessantíssimo* e *A escrava que não é Isaura*, nas letras de canção é uma questão que necessita ainda de um estudo mais aprofundado. Técnicas como a *polifonia poética*, mesmo que se reconheça a raridade do seu emprego em música popular, é algo que precisa ser investigado com mais afinco.

No caso de Oswald de Andrade, vale ressaltar que sua poética, por influência dos concretistas, é tomada, quase sempre, com o sentido de mistura antropofágica, invenção, descontinuidade e desconstrução da memória dominante. Devemos ter em mente que essa leitura da obra oswaldiana, embora tenha sua pertinência, é apenas uma das formas possíveis de se ler o autor modernista. É necessário observar a coerência e o rigor que há em sua escrita poética e em suas elucubrações antropofágicas. Se assim pensarmos, veremos que as formulações estéticas do poeta paulista podem lançar luz no estudo de obras musicais que estão ancoradas em uma tradição e que não representam, necessariamente, um gesto de ruptura e de inovação estética. Resumindo, é possível ler outros movimentos da música popular brasileira, que não o Tropicalismo, sob o prisma do pensamento estético oswaldiano.

Procurei também apontar a imersão da obra jobiniana no campo da literatura, registrando como essa relação teve implicações tanto na construção de suas letras, quanto em seu discurso musical. Entretanto, acredito que Tom Jobim, na condição de letrista, precisa ser estudado com mais rigor, pois suas composições individuais possuem uma escrita muito particular. Estamos diante de um estilo marcado pela unidade formal, muito embora seja resultado da confluência de diversas camadas de sentido e de diferentes temporalidades. Tom Jobim assimilou aspectos da modernidade que lhe atraíram e recusou os que não se adequaram ao seu discurso musical – uma atitude, por sinal, característica do modernismo brasileiro. O cancionista reescreveu a tradição de uma forma que o moderno está articulado ao tradicional, o coletivo ao individual e o intelectual às questões afetivas. Esse fato leva-nos a concluir que o olhar estritamente formalista, próprio das análises que apenas exploraram os

pormenores de seu artesanato musical como se eles tivessem um significado por si só, é insuficiente para compreender a abrangência cultural e social da obra de Tom Jobim.

Por fim, registro nessas páginas o meu desejo de que a presente pesquisa possa iluminar os caminhos daqueles que estão empenhados em investigar o Brasil moderno pelo ponto de vista da música popular. Afinal, minha convicção é que cada uma das canções bossa-novistas aqui analisadas abriga em sua estrutura poético-musical uma micro-história da modernidade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, G. (org). **Comunicação e indústria cultural**. Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1977.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Flores das Flores do mal de Baudelaire**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira. 3 ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- ALVES, Rogério Eduardo. **A poética de uma felicidade**: um estudo sobre a construção do lirismo de Vinícius de Moraes. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- AMARELO – É tudo pra ontem. Direção de Fred Ouro Preto. Brasil: Netflix, 2020 (89 min).
- ANDRADE, Ênio Bernardes de. **Noel Rosa pau-brasil**: poesia como falamos. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2017.
- ANDRADE, Mário de. “Música para violão”. In: **Diário Nacional**, São Paulo, 12 maio 1928, p. 7.
- ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas** – edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- ANDRADE, Mário. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Círculo do livro, 2001.
- ANDRADE, Mário de. “Belo, forte, jovem”. In: **O empalhador de passarinho**. 4 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Garnier-Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Vol. I e II. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2013.
- ANDRADE, Mário. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1991.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: **Obras completas: A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Obras completas: A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **Poesia reunida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANTELO, Raúl. Introdução. In: RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Penguin, 2011.

BARBEITAS, Flávio. **A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia**. (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

BARBOSA, Alexandre João. **As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

BASTOS, Manoel Dourado Bastos. **(Re) arranjos de uma “utopia do som nacional”**: a bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade. In: Revista Tempo e Argumento, vol. 1, núm. 1, pp. 136-154, 2009.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - vol. 20 nº. 58, junho/2005.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. Pílulas, posts e piadas: a brevidade como éthos da poesia brasileira. In: *estud. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 58, e5815, 2019.

BILAC, Olavo. **Poesias**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: **O balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BOCCIA, Leonardo Vincenzo. A chave de Orfeu: cinema brasileiro no espírito da música. In: **Linguagens** - Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 6, n.1, p. 82-104, jan./abr. 2012.

BOLLOS, Liliana Harb. **Bossa Nova e crítica**: polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BÔSCOLI, Ronaldo. **Eles e eu**: memórias de Ronaldo Bôscoli / depoimentos a Luiz Carlos Maciel e Ângela Chaves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim**: uma biografia. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

CALDAS, Waldenyr. **A Cultura Político-musical Brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

CAMPOS, Augusto de (Org.). **O balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesia reunida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Na Sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar**: novíssimos mergulhos na bossa nova. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHEDIK, Almir. **Songbook de Tom Jobim**. Vol. III. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

CHEDIK, Almir. **Songbook de Noel Rosa** – Vol. I e II. 2 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.

CHEDIK, Almir. **Songbook de Chico Buarque**. Vol. I. 9 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CLÜVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. In: **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, 2006, v. 13, p. 1-232. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 11 de out. de 2020.

COELHO, Frederico Oliveira. A música na Semana de Arte Moderna: fluidez entre o erudito e o popular. In: **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, Nº 395 - Ano XII- 04/06/2012 - ISSN 1981-876.

COISA MAIS LINDA: histórias e casos da Bossa Nova. Direção e roteiro de Paulo Thiago. Brasil: Sony Pictures, 2005. 1 DVD (126 min).

DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DIAS, Carlos Ernest. **Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical**. (Doutorado em Música – Música e Cultura). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2017.

DIAS, Gonçalves. **Poesia lírica e indianista**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DOMINGOS, Bárbara Mendonça. **Visões de um Brasil moderno: os diálogos e as tensões nos ideais dos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Hollanda na busca por uma identidade nacional**. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

FERRAZ, Eucanaã. **Vinicius de Moraes**. São Paulo: Publifolha, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). In: **Significação**, n. 32, 2009, p. 43-62.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FONSECA, Aleilton. **O Alerquim da Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2008.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2013.

FORTUNA, Maria. Aos 85 anos, Alaíde Costa prepara disco com Emicida e diz ter sofrido racismo da turma da bossa nova. In: **O Globo**, 08/12/2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/aos-85-anos-alaide-costa-prepara-disco-com-emicida-diz-ter-sofrido-racismo-da-turma-da-bossa-nova-24785900>. Acesso em 16 de out. de 2021.

GARCIA, Walter. **Bim Bom**. A contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GARCIA, Walter. A construção de “Águas de março”. In: BACCHINI, Lucas (org.). **Maestro soberano**: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GAVA, José Estevam. **Momento Bossa Nova**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2002.

GEKAS, Paulo Demetre. **Correlações entre Desafinado e Moon dreams**: uma análise dos processos lineares e harmônicos. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Educação e Cultura da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina**: Problemas e questões. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

HAUDENSCHILD, André Rocha. **Alegria selvagem**: a lírica da natureza em Tom Jobim. São Paulo: Olho d'Água, 2010.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. “**A caminho do mar**”: a experiência da modernidade na Bossa Nova (tese de doutorado - Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira**: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1986.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. 2 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

HOMEM, Wagner; ROSA, De La Bruno. **Histórias de canções**: Vinicius de Moraes. São Paulo: Leya, 2013.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. **Histórias de canções**: Tom Jobim. São Paulo: Leya, 2012.

JAFFE, Noemi. **O amor na poesia de Vinicius de Moraes**. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_ViniciusdeMoraes_amordapoesia.pdf>. Acesso em: 12 mar. de 2020.

JARDIM, Eduardo. **Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade modernista – sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro. Editora da PUC-Rio, 2016.

JAKOBSON, Roman. O que é poesia? In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOBIM, Tom. **Cancioneiro Jobim: biografia**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

JOBIM, Tom. **Tom Jobim**. Organização e apresentação Frederico Coelho e Daniel Caetano. Rio de Janeiro: Beco do azogue, 2011.

JOBIM, Antonio Carlos. **Tom Jobim: depoimento**. São Paulo, 20 dez. 1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <<https://bit.ly/2QC3aZz>>. Acesso em 31 de ago. de 2021.

JOBIM, Paulo. **Cancioneiro Jobim: arranjos para piano. Vol. I ao V**. Rio de Janeiro: Jobim Music/ Casa da Palavra, 2000.

JUNQUEIRA, Ivan. Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética. In: **Revista Brasileira**. Fase VIII. Janeiro-Fevereiro-Março 2014. Ano III, n.78, p.1-22. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2078%20%20VINICIUS%20DE%20MORAES.pdf>>. Acesso em: 13 de ago. de 2020.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Figurações da violência na estética tropicalista. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 105-120, 2015.

LOBO, Thais. 'Bossa nova é ritmo de goteira', diz Tinhorão na Flip. In: **O Globo**, 05/07/2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/bossa-nova-ritmo-de-goteira-diz-tinhorao-na-flip-16668223>. Acesso em 4 de set. de 2021.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. De Machado de Assis a Clarice Lispector. In: **Revista do Centro de Estudos Brasileiros**. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7324.pdf>>. Acesso em: 13 de ago. de 2020.

LOPES, Patrícia de Almeida Ferreira. **A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman**. (Tese de doutorado – Música). Universidade de São Paulo, 2017.

LYRA, Carlos. **Eu & a Bossa: uma História da Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

MANOEL, Antonio. A Música na Primeira Poética de Mário de Andrade. In: DAGLIAN, Carlos. **Poesia e Música**. São Paulo: Edição Perspectiva, 1985.

MARTINS, Pedro. **Canção tropicalista: um percurso crítico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2017.

MASSI, Augusto. **Águas de março e o contorno do silêncio**. São Paulo, 2000. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200007.htm>>. Acesso em: 12 de ago. de 2020.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora UnB/Linha Gráfica, 1990.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MENCIER, Tatiana Fatuch Rabinowitz. **Tom, Jobim & Antonio Brasileiro: um olhar sobre a identidade brasileira em uma trajetória e obra entre mundos**. Dissertação (Mestrado). Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

MENESES, Adélia Bezerra de. Garota de Mitilene. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 299-310, 1 dez. 2012.

MELLO, Zuza Homem de. **Eis aqui os bossa-nova**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

MORAES, Vinícius de. **Samba falado: crônicas musicais**. Org. Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MORAES, Vinicius de. **Vinicius de Moraes: obra reunida**. (Org. Eucanaã Ferraz). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-1963). In: **Revista USP**, São Paulo, n. 41, p. 168-187, março/maio 1999.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. In: **Revista USP**, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada nos anos 60. In: NAVES, Santuza Cambraia e DUARTE, Paulo Sérgio. (org.). **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, pp.127-132.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. RBCS Vol. 15 n 43 junho/2000.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NELIM – Núcleo de Estudos em Literatura e Música. **Bossa Nova**: um retrato em branco e preto. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2008.

NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz; MAMMÌ, Lorenzo. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**: A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **De mendigos e malandros**: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

OLIVEN, Ruben. Cultura Brasileira e Identidade Nacional (O Eterno Retorno). In: S. MICELI (org.). **O que ler na Ciência Social Brasileira 1970-2002**. São Paulo, Sumaré, p. 15-43, julho/2012.

ORFEU NEGRO. Direção de Marcel Camus. Brasil, França, Itália, 1959. (1 h 47 min 21 s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=6cIrrqSJ2E> >. Acesso em 04 de abr. de 2022.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Humberto Santos. **A constituição do campo do samba e a trajetória de Noel Rosa**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, Salvador, 2014.

PERRONE, Charles. Bons tons diversos versos. O compositor, célebres letristas e a poética da bossa nova. In: BACCHINI, Lucas (org.). **Maestro soberano**: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

PIMENTEL, Luis; VIEIRA, Luis Fernando. **Wilson Batista - Na corda bamba do Samba**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1996.

PINTO, Mayra. **Noel Rosa – O humor na canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2012.

POLETTO, Fábio Guilherme. **Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976)**. Tese (Doutorado). FFLCH Departamento de História Social. São Paulo, 2010.

POLETTO, Fábio Guilherme. Samba não é brinquedo: a afirmação comercial e estética. In: BACCHINI, Lucas (org.). **Maestro soberano: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SANCHES, Pedro Alexandre. Noel Rosa quebra silêncio de John Alf. In: **Folha de São Paulo Ilustrada**. São Paulo, quinta, 15 de janeiro de 1998. Acesso em: 31 de mar. de 2021.

SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí: um estudo da influência do Jazz na Bossa Nova**. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

SANTOS, Juliana. **Vinícius de Moraes e a poesia metafísica**. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **Músico, doce músico**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia: Atelier, 2002.

SPITZER, Leo. **La enumeración caótica en la poesía moderna**. Traducción de Raimundo Lida (Colección de estudios estilísticos, Anejo 1. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología). Buenos Aires: Imprenta y Casa editora Coni, 1945.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania: para uma Sociologia Política da modernidade periférica**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Tom & Rosa. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.87, p. 110-123, setembro/novembro, 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

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

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada** Vol. 1, no 2, dezembro de 2003.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. Cotia: Ateliê Editoria, 2008.

TATIT, Luiz. **Estimar canções: estimativas íntimas na formação de sentido**. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

TÁVOLA, Artur da. **40 anos de bossa nova**. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum**. São Paulo: Editora 34, 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VALENTE JÚNIOR, Valdemar. Noel Rosa, Wilson Batista e Geraldo Pereira: o samba como narrativa da modernidade. In: **Revista Lumen et Virtus**. Vol. IX, n 23, dezembro 2018. ISSN 21772789.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Turunas e quixotes. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. In: **Escritos**: revista da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 2, n. 2, p.155-182, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2007.

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

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: **Revista de História**, n.157, 55-72, 2º semestre de 2007.

ZISKIND, Hélio. “**Águas de Março**” tem “**construção sólida**” trinta anos depois. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13601.shtml>. Acesso em: 15 de ago. de 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

