



PERMANÊNCIA DA PROMESSA DE FELICIDADE: UM ESQUEMA INTERPRETATIVO DA NOTA DE CLASSES DA “LINHA EVOLUTIVA” MUSICAL BRASILEIRA*

Manoel Dourado Bastos**

Universidade Estadual Paulista – Unesp/Assis

manoeldb@uol.com.br

RESUMO: O presente texto busca compreender historicamente a primeira tentativa de Caetano Veloso botar em prática o seu programa para a música popular brasileira, com **Domingo** (1967). O intento deste artigo é compreender o processo de permanência da promessa de felicidade, de sua matriz na bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto, até a revelação de sua nota de classe no disco citado de Caetano Veloso.

PALAVRAS-CHAVE: Bossa Nova – Caetano Veloso – Promessa de Felicidade

ABSTRACT: The present text tries to understand historically the first attempt of Caetano Veloso to put in practice its program for Brazilian popular music, with **Domingo** (1967). The intention of this article is to comprehend the process of promise of happiness permanence, until the revelation of its social class note in Caetano Veloso's long-play.

KEYWORDS: Bossa Nova – Caetano Veloso – Promise of Happiness

PADRÕES BOSSANOVISTAS DE MODERNIDADE E A PROMESSA DE FELICIDADE

* O presente trabalho é o primeiro de dois textos que pretendem compreender a afirmação tropicalista na música popular brasileira, tomando por objeto a trajetória inicial de Caetano Veloso. Ele é uma versão bastante modificada de um capítulo de minha dissertação de mestrado (**Passagens da afirmação tropicalista**), defendida em 2004 junto à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, sob orientação do prof. Dr. Denilson Lopes. Ofereço este trabalho para Ana Flávia Magalhães Pinto e Bruno Craesmeyer, grandes amigos que fiz no período de iniciação científica na UnB.

** Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela UnB. Doutorando em História e Sociedade pela Unesp/Assis, sob orientação do prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado. Bolsista Fapesp. Membro do grupo Literatura e Modernidade Periférica, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB, bem como do Núcleo de Pesquisas História e Linguagens Artísticas, do Departamento de História da Unesp/Assis.

A história da música popular brasileira no século XX pode ser resumida como o “desejo” dos meios de produção fonográficos (concentrados hegemonicamente e desde sempre em São Paulo e no Rio de Janeiro) de organizar uma música moderna e nacional, que marcasse diferença ao mesmo tempo em que recuperasse as linhas musicais locais e internacionais – ou seja, a formação de um mercado musical a partir da consolidação de um sistema de autores, obras e público para a circulação da mercadoria. A partir da segunda metade da década de 1950 decantava-se musicalmente no Rio de Janeiro este desejo, momento a partir do qual a produção musical do Brasil adentrava no quadro internacional de canções não apenas como exotismo, dando-se aquele desejo por consolidado.¹ Era um processo de limpeza de terreno, que deixava de lado os excessos da era do rádio no Brasil, para então figurar em linha com a produção contemporânea de música popular nos Estados Unidos. Desse processo de decantação aparece a síntese de procedimentos e estruturas poético-musicais oriundos dos anseios modernizadores de um padrão de sociabilidade progressista em crescente afirmação, o que chamamos genericamente de Bossa Nova. Resta perceber que este mercado musical se entendia em plena expansão, podendo dar continuidade sossegada aos ditames musicais brasileiros. A bossa nova apresenta-se, assim, como a matriz musical para a experiência histórica que posteriormente se concentraria na sigla MPB. O acaso mercadológico do assentamento de João Gilberto na indústria fonográfica (como nos dá notícia Ruy Castro²), consolidando aquela decantação descrita acima, tem que ser levado em conta quando da análise das canções, estas possibilitadas também pelas técnicas de vendas (para as quais a vazão do produto é a principal preocupação, pouco importando sua substância). O apartamento em Copacabana é a câmara de decantação dessa música moderna e despojada, própria da sociabilidade desenvolvimentista

¹ A participação no que se pode chamar de um sistema mundial de mercadorias musicais, mediadas pelo fonógrafo, remonta, no início do século, a esta vertente que podemos chamar, não sem contradição e com um ar bastante pejorativo, de *exótica*. A viagem dos Oito Batutas à França apresenta o momento em que esse processo tinha sua capital em Paris – onde podemos dizer que se “decidiu” a centralidade do jazz para o sistema em questão. Posteriormente, o centro hegemônico do sistema passou a ser os Estados Unidos, e, de forma bastante similar aos Oito Batutas, representantes da bossa nova se apresentaram no Carnegie Hall em 1962. Nos dois casos, a hipótese é que um estilo musical só adquire o poder de referência nacional hegemônica a partir do momento em que é referendada pelo centro “decisório”. Para a viagem dos Oito Batutas a Paris, bem como às idéias de sistema musical mundial, Cf. MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, jun. 2005, v. 20, n. 58, p. 177-196. Cf. ainda o texto clássico de TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

² Cf. CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. 3 ed. São Paulo: Cia. das letras, 2001.

daquelas moças e rapazes progressistas, colocados contra a parede depois de 1964. João Gilberto e Tom Jobim só se apresentaram enquanto tais devido a esse padrão de sociabilidade, que passou a representar um mercado em expansão para os olhos afiados dos homens de venda. A síntese da canção brasileira, seu resultado mais moderno e bem acabado, está intimamente ligada aos padrões de produção e consumo no Brasil da metade do século XX, e deste não podia se desvencilhar.

Dito de maneira bastante resumida, o mercado fonográfico brasileiro como que exigia a consolidação de uma música que fosse ao mesmo tempo moderna e brasileira. Este trabalho de modernização industrializante e consolidação musical nacional eram levados adiante desde os inícios dos procedimentos de gravação no Brasil.³ A organização do samba nos encontros populares tradicionais do Rio de Janeiro desdobrou nas gravações nova padronização rítmica, com modificação nas síncopes, e a fixação da segunda parte, e ganhou ainda um padrão de orquestração e arranjo.⁴ Vale frisar ainda que o “mistério do samba” não está em seu caráter híbrido, conciliatório, mas na sua capacidade, determinada pela “dialética da malandragem”, de configuração de contradições sócio-raciais que caracterizam a sociedade brasileira, de sorte que podemos afirmar que o samba é, também, um momento da resistência negra.⁵ A partir

³ Atacado por outro ponto de vista, que também nos interessa, o texto de VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1985. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 3, v. 4), aponta para a questão da relação entre este sistema musical popular brasileiro e a “emergência do modo de produção de mercadorias” no Brasil [referindo-se a OLIVEIRA, Francisco de. A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). **O Brasil republicano: Estrutura de poder e economia (1889-1930)**. São Paulo: Difel, 1985. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 3, v. 1) – encontrando por volta dos anos 1930 a consolidação de um estilo (o samba) decisivamente nacional. Sem gerar contradição com este importante texto (a despeito de seus anacronismos, como passar por cima da diferença entre música popular brasileira e o rótulo MPB), supomos que foi só em fins da década de 1950 que a conjugação entre modernidade e nacionalidade, segundo a exigência do mercado musical e sua força propagadora internacional, chegou a termo. De qualquer forma, como veremos, é a contraditória tensão característica do processo apresentado no texto citado (a saber, a dialética da malandragem, segundo o argumento de Antonio Candido, compreendida em sua irradiação no campo da indústria cultural em país periférico) que vai garantir o ponto de abordagem crítica diante da bossa nova.

⁴ Para a **organização musical do samba**, Cf. SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: J. Zahar / UFRJ, 2001. Para o padrão de orquestração e arranjo, Cf. TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. **Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura) – FFLCH-USP, São Paulo, 2002.

⁵ Para o “mistério do samba”, segundo uma matriz gilbertofreyreana, cf. VIANNA, Hermano. **O Mistério do samba**. Rio de Janeiro: J. Zahar / UFRJ, 1995. Para a dialética da malandragem na canção popular brasileira, cf. o texto citado de Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. (VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR, Matinas. A malandragem e a formação da música

do fim da década de 1930 este problema musical já estava praticamente resolvido e os sambas passaram a figurar nos bailes da sociedade carioca, tornando-se as canções preferenciais nas rádios e ganhando o aval de música nacional, na esteira dos projetos nacionalistas do modernismo, bem como sua faceta comercial e também estatal, potencializando o grande sucesso de uma série de **crooners** e orquestras radiofônicas, e com isso ativando certo mercado sonoro. A bossa nova, posteriormente, representava um processo de economia musical, numa organização camerística e intimista, latente na concepção arejada das composições de Tom Jobim, operada pelos procedimentos artísticos do violão e do canto de João Gilberto, possibilitados pelo grau de qualidade alcançado pelas técnicas de gravação.⁶ Como veremos, não será exagerado afirmar que a bossa nova realiza esteticamente o anseio nacional-desenvolvimentista de modernização que incluisse de algum modo o interesse popular – é sua nota de classes, que só reconheceremos em seus desdobramentos posteriores, que nos interessa.

Segundo Lorenzo Mammì, Tom Jobim materializava em suas canções o **primado da melodia**⁷ — as composições de Tom Jobim organizavam a harmonização

popular brasileira. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1985. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 3, v. 4). Para o samba como resistência negra, cf. SODRÉ, Muniz **Samba: o dono do corpo**, 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

⁶ Para o **desenvolvimento da indústria fonográfica** e sua consolidação no Brasil, cf. DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 34-90; e MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: Um Estudo Antropológico**. Campinas: Unicamp, 1991, p. 47-86. Se a direção do material e linguagem musical é dada pelo incremento tecnológico (uma espécie de desenvolvimento das forças produtivas), é absolutamente temerária uma discussão pautada exclusivamente pelas questões estéticas (que são forças produtivas, por sua vez). Porém, o parentesco do objeto deste texto com as grandes formas artísticas não permite uma discussão meramente de mercado ou tecnológica — as autoras citadas buscam, cada qual a seu modo, se posicionar diante da questão, apresentando **um momento** importante do todo do objeto musical. Esta gama de problemas, enquanto facetas da noção de força produtiva em música, só nos interessam na medida em que descrevem o processo social. Outros termos para o mesmo problema estão em CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007; bem como PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**. 1994. Dissertação (Mestrado) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

⁷ Para o **primado da melodia** na bossa nova, cf. MAMMÌ, Lorenzo. Uma promessa ainda não cumprida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Caderno Mais! 10 dez. de 2000. É interessante perceber que as argumentações de Mammì caminham na mesma direção, porém em sentido inverso, dos argumentos apresentados pelo estudo clássico de Brasil Rocha Brito, que afirma que “na música popular brasileira anterior [à bossa nova], a melodia – desenvolvida ritmicamente – recebia ênfase exagerada. Tinha-se mesmo, no mais das vezes, a preocupação de sublinhar uma melodia fácil de ser memorizada por uma harmonização pobre, que deixasse em relevo absoluto esse parâmetro composicional. Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência” (BRITO, Brasil Rocha. **Bossa Nova**. In: CAMPOS, Augusto de. (Org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 21-22.) Brito percebeu que esta concepção musical melodiosa e uma harmonização pobre não estão só enfatizando exageradamente a melodia, mas ainda

mais ou menos como ornamentação “secundária” à melodia, que era o desenvolvimento principal da canção, com longos períodos que não se oferecem imediatamente ao improviso. Em outros termos, o modelo de harmonização dissonante do jazz, e sua via de mão dupla com a instabilidade harmônica do desenvolvimento musical do impressionismo francês,⁸ modificava sua função na estrutura musical da canção brasileira: o processo de aclimação do jazz fez com que a harmonização deixasse de estruturar rigidamente a canção e guiá-la, passando para a função de “ornamentação” contrapontística da melodia – e que ganha, portanto, a força de um comentário, e não de um adendo ou de uma estrutura fixa. No jazz, a harmonização parece preparada fora da concepção de desenvolvimento musical, na produção de um standard, anterior à dinâmica da própria canção, que sustenta, por exemplo, a improvisação, desta feita direcionada pela pré-formatação e sedimentada num processo de **acumulação de sucessos**.⁹ Em Tom Jobim, a harmonização nada mais era do que acréscimos ornamentais a longas melodias, sem grandes intervalos e com complexidades sutis.¹⁰ Essas melodias e harmonizações não deixam de ser desdobramentos do choro e do modernismo musical (de Villa-Lobos e posteriormente do **Música Viva**),¹¹ que era o ambiente encontrado para a aclimação do jazz. Tom Jobim concretizava os

a rigidez harmônica de fundo, que rege a pulso firme a composição musical enfraquecida. O que Mammi notou é que a solução encontrada por Tom Jobim (ou seja, a concepção harmônica a partir do desdobramento da própria melodia, bem como a noção de um desenvolvimento do todo musical) só se materializou na medida em que o primado da melodia (livre e em desenvolvimento) era o único mecanismo que livraria as canções da rigidez harmônica padronizada, mitigando sua funcionalidade inevitável para a canção popular. A bossa nova de Tom Jobim, recuperando certa dinâmica melódica do choro, atribui à harmonização (que já é uma concepção funcional de harmonia) uma estruturação contrapontística, quase de ornamentação, encadeando-se à melodia sem ordenar as regras do desenvolvimento musical, ficando esta tarefa exatamente para a melodia, com longos fraseados estruturados por si (por sua harmonia inerente).

⁸ Para o impressionismo francês cf., entre outros, BARRAUD, Henry. **Para compreender a música de hoje**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. Para Debussy, cf. GRIFFITHS, Paul. **A música Moderna**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987, p. 8-12. Para Ravel, cf. ADORNO, Theodor W. Ravel. In: COHN, Gabriel. (Org.). **Theodor W. Adorno – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986, p. 162-166. (Col. Grandes Cientistas Sociais).

⁹ Aproveito aqui argumentos de ADORNO, Theodor. *Moda Intemporal – sobre o jazz*. In: _____. **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

¹⁰ Sobre a harmonia na bossa nova, cf. GAVA, José Estevam. **Linguagem harmônica da bossa nova**. São Paulo: Unesp, 2002. Apesar de uma interessante (e incipiente) comparação entre a harmonização da “velha guarda” e da bossa nova, o livro de Gava, infelizmente, apresenta a posição histórica da bossa nova distante (melhor dizer, *separada*) da análise da linguagem harmônica.

¹¹ Cf. para a hipótese de que a bossa nova foi a realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade, com o sinal trocado, BASTOS, Manoel Dourado. *A bossa nova como realização da ‘utopia de som nacional’ de Mário de Andrade*. **Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo**, ANPUH/SP – UNESP/Assis, Cd-rom, 2006.

mecanismos de composição no Brasil, a partir daquele momento capaz de receber a informação internacional sem deixar de lado a produção local.

Ou seja, o primado da melodia na bossa nova colocava em novos parâmetros o funcionamento primordial da canção popular (a saber, padronização harmônica como condução exterior da dinâmica melódica, que se desdobra a partir da rigidez daquela) dentro do desenvolvimento das corporações fonográficas e da progressiva organização dos oligopólios multinacionais. Destes padrões a bossa nova não podia escapar, mas lhes dava um novo contorno.¹² A bossa nova como que invertia este padrão: o primado da melodia, na medida em que colocava a harmonização estandardizada a seu comando, funcionava como a forma de suavização da rigidez da padronização harmônica tida por hegemônica na canção comercial. Enquanto tal, a bossa nova não deixava de ser, a seu modo, um resultado **desenvolvimentista**, na medida em que era capaz de, mantendo sua determinação leve, sutil e delicada, dar uma nova solução à brasileira para o sistema musical internacional, ao subsumir a estandardização harmônica aos desígnios do primado da melodia. Tratava-se da figuração estética bossanovista da suspensão das desigualdades históricas que marcavam a sociedade brasileira, desde sua situação dependente no quadro internacional às mazelas que enquadravam o povo na pobreza.

Assim, o ambiente musical carioca completou ao longo da primeira metade do século XX a criação de um sistema orgânico de composição, ligado à produção fonográfica e ao padrão de sociabilidade ensejado pelos projetos de reurbanização do Rio de Janeiro, bem como de modernização nacional. O sistema de composição não se completava, porém, sem que um procedimento musical moderno e nacional também se sedimentasse a fim de lhe dar expressão. Este procedimento expressivo foi definitivamente organizado por João Gilberto, que solidificou tentativas até então dispersas.

A ranhetice de João Gilberto já rendeu várias anedotas, que vão criando um universo próprio da ficção, mas que nos indica a necessidade de concretização de um procedimento musical que desse conta do desejo de consolidação de um sistema de

¹² O jogo de vozes condutoras na bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto, ao ser utilizado por outros compositores, engendrou um outro mecanismo de padronização harmônica, tornado clichê – que é o que conhecemos por bossa nova em sentido lato. Cf. GAVA, José Estevam. **Op. cit.** pp. 238-240, para uma argumentação que, partindo do problema da harmonização, chega a um resultado diferente do apresentado aqui.

canções moderno e brasileiro. A síntese métrica e rítmica do samba no violão de João Gilberto,¹³ mais a reorganização do canto – que se desprende da tradição operística dos cantores de rádio no Brasil, para afixar a sutileza e precisão vocal na altura e no volume, conjugada a uma fluidez no ritmo e no timbre – completavam o desejo de modernidade de procedimentos musicais, que não haviam chegado a bom termo na expressividade retumbante dos **crooners** e orquestras de rádio. Ou seja, João Gilberto percebeu que a voz é uma questão material na música, e não um fetiche (a idéia de que uma boa voz é uma voz com muito volume), levando-o a compreender que estava em sua frente a possibilidade de coordenar possibilidades técnicas da gravação com exigências modernas da composição. O mesmo vale para a orquestração e instrumentação (a noção do “banquinho e violão”, sua natureza intimista, tem a ver com uma percepção material da música). Johnny Alf, João Donato, Laurindo de Almeida, entre outros, vinham procurando um procedimento próximo ao jazz, o que deu a João Gilberto uma margem de acumulação para completar essa experiência em termos “modernos e brasileiros”. A boêmia carioca (em seus encontros nas lojas de discos, bares, cafés, boates e apartamentos) teve suas tentativas condensadas nos procedimentos musicais de João Gilberto. A compactação dos acordes dissonantes,¹⁴ uma marca do violão de João Gilberto, harmonizava ao mesmo tempo em que se sustentava a métrica, completando o **primado da melodia** de Tom Jobim, que vinha a lume por inteiro quando o canto sutil, preciso e fluido o concretizava.

Tom Jobim e João Gilberto, diante do mercado musical hegemônico no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), procederam a organizações musicais que pretendiam se ombrear ao jazz enquanto modelo internacional de música popular moderna e bem sucedida, a ser tomado como padrão pelo sistema mundial de mercadorias musicais. A perpétua obrigação de acompanhar as transformações musicais internacionais chegou a um ponto em Tom Jobim e João Gilberto que a união entre material estrangeiro e

¹³ Para o **ritmo** no violão de João Gilberto, cf. GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

¹⁴ Grosseiramente: o procedimento de compactação de acordes dissonantes consiste na utilização de uma série de dissonâncias agregadas à tríade básica, selecionando as notas que irão integrar a consecução do acorde, num processo que pode ser reconhecido, portanto, como uma compactação. Se tivermos um acorde maior com sétima e nona, significa que além das notas básicas da tríade, será necessário inserir os intervalos de sétima e nona da tônica. No violão, o instrumentista “seleciona” as notas que serão excluídas (a terça, ou a quinta, posto que em geral o violonista toque apenas três sons em conjunto), tocando, neste caso, não em dedilhado, mas sim primeiro o bordão (como grave) e logo após as demais três (ou quatro, dependendo da destreza do violonista com o dedo mínimo) notas.

nacional não acarretou em mera justaposição de procedimentos, na qual o material nacional apresenta-se como um exotismo qualquer na composição internacional. Influxo externo e informação nacional apresentavam-se em composições absolutamente orgânicas. Esta a façanha de Tom Jobim e João Gilberto, pois o ombreamento musical se tornou possível graças à síntese musical das diversas informações, sem que o acanhamento do ambiente fosse desfeito, mesmo sendo a carreira internacional da bossa nova de impressionar (hoje talvez mais do que antes). Aliás, possivelmente 1962 é o ano em que esta façanha se completa, na medida em que, com o show no Carnegie Hall, a bossa nova adquire seu papel no sistema mundial musical, o que significa também sua consolidação nacional.

Lorenzo Mammi reconhece na consonância perfeita (por assim dizer ideal) aludida no jogo intenso de dissonâncias e nos tempos perfeitos (ideais) implícitos nas síncopes (apresentadas quase como quiálteras, fazendo com que o tempo binário simples de 2/4 ficasse próximo ao binário composto de 6/8) das canções de Tom Jobim e João Gilberto uma **promessa de felicidade**, a utopia de um humanismo doce para a sociedade brasileira.¹⁵ A perfeição da consonância prometida na dinâmica musical era a própria apresentação de sua possibilidade nos intervalos musicais, como se esta perfeição só se fizesse possível na aglutinação delicada das dissonâncias. Ao mesmo tempo em que prometia a consonância perfeita, Tom Jobim cumpria tal promessa na consolidação funcional do desejo de modernidade. Em outros termos, Tom Jobim e João Gilberto tomaram em sentido afirmativo o desejo de modernidade musical e o levaram a sério, transformando-o em procedimento musical. As longas frases musicais de Tom Jobim, suas repetições melódicas em novo desdobramento harmônico, a orquestração enxuta, a precisão e o deslocamento de João Gilberto, todo esse complexo musical chamado bossa nova, ao “elevar” a tradição popular do samba que lhe dava base ao padrão moderno do mercado internacional (o jazz), cumpria esteticamente aquilo que era uma promessa social do nacional-desenvolvimentismo. Aquele desejo de afirmação, em que as iniquidades sociais se resolveriam com a reconciliação nacional, entranhou-se na organização musical de tal forma que aquilo que era um esforço de consolidação de uma nação desenvolvida passava a ser a estrutura musical ela mesma. Nestes termos, a

¹⁵ Cf. MAMMI, Lorenzo. **Op. Cit.** (colocar referência completa) e idem. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, nº 34, novembro de 1992, pp.63-70.

promessa de felicidade era a prática estética desta reconciliação nas próprias canções. Isto consolidava a promessa de felicidade como modelo poético-musical. Na permanência da promessa de felicidade veremos o recalque dos antagonismos sociais brasileiros.

No ano de 1958, João Gilberto participou de duas gravações da canção “Chega de Saudade”. Na primeira, para o disco de Elizete Cardoso (**Canção do amor demais**), João Gilberto começou a botar em prática a maneira de tocar violão baseada em acordes compactos e de síntese rítmica do samba, imperando ainda no conjunto da canção, porém, a “sensibilidade do excesso”,¹⁶ sem a menor brecha para sua concepção “moderna e despojada”. Na segunda gravação (em um compacto que contava ainda com “Bim Bom”, uma de suas poucas composições) João Gilberto impôs definitivamente seu procedimento artístico, exigindo a adoção da economia musical da bossa nova. Na primeira gravação, a participação de João Gilberto se resumiu a tocar violão, sobrepujado pelo restante, baseado na sensibilidade do excesso; na segunda gravação, por sua vez, João Gilberto ditou todas as normas para a gravação de seu compacto (dizem as anedotas, inclusive, que João Gilberto entrou em conflito direto com os instrumentistas que o acompanhavam, com os técnicos de gravação e até com Tom Jobim, um dos autores da canção e maestro naquela gravação).¹⁷ O violão e o canto de João Gilberto consolidavam uma organização instrumental, harmônica, rítmica e vocal latente nas composições de Tom Jobim, mas que passara completamente despercebida na gravação de Elizete Cardoso. Sendo fruto da necessidade interna das composições de Tom Jobim, o violão de João Gilberto afirmou-se como um procedimento moderno e universal, pronto para tocar sambas e boleros sem figurar como atrasado ou menor (“esfriar o samba”, como se costumava dizer), ou seja, para colocá-los em seu devido lugar, como veremos.

Sabe-se muito bem que a gravação de “Chega de Saudade” por João Gilberto beirou o fiasco comercial. O “biógrafo” Ruy Castro conta-nos em sua compilação do anedotário bossanovista o percurso comercial percorrido pelo compacto de João Gilberto, das fracas vendas no Rio de Janeiro até o sucesso em São Paulo alavancado

¹⁶ Para a **sensibilidade do excesso** e sua materialização no disco de Elizete Cardoso, cf. NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 15.

¹⁷ Cf. CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**. 3 ed. São Paulo: Cia. das letras, 2001, p. 175-195, para uma descrição anedótica da gravação de “Chega de Saudade”.

pelas técnicas de “convencimento do consumidor”, passando pela recepção “esteticamente despreparada” dos comerciantes que tenderam a descartar o compacto como de péssima qualidade, desafinado, gago etc. O mercado fonográfico brasileiro ia deixar passar batido a “síntese da experiência musical brasileira” porque aparentemente não era possível imaginar um triunfo comercial com aquele samba esfriado. Esta pequena anedota contém um ponto crítico para a discussão sobre música no Brasil, a saber: os aspectos de distribuição, em sua acepção subdesenvolvida como a brasileira, determinavam a permanência de canções no mercado fonográfico, com poder de fogo de descartar inclusive aquilo que viria a ser um marco musical, ou mesmo a realização estética de um ímpeto contido na própria dinâmica do mercado. Desloca-se assim o trabalho do crítico, pois toda descrição musical da bossa nova, para ficar no nosso exemplo corrente, deve passar pelo poder de distribuição em mercado de país periférico.

O procedimento musical de João Gilberto, derivado do desejo de modernidade que também gerava a organização musical de Tom Jobim, o padrão de sociabilidade desenvolvimentista do “jovem bossa nova”, bem como o mercado fonográfico e de difusão radiofônica, impôs uma nova visada sobre a experiência brasileira do século XX, tarefa aparentemente assumida pelo próprio João Gilberto como um projeto. Podemos perceber a materialização dessa tarefa nas diversas gravações que João Gilberto fez de sambas das décadas de 1930 e 40, boleros etc. Havia nessa tarefa um processo de deslocamento da música por meio da batida bossa nova do violão e da dicção peculiar de João Gilberto, colocando-a em um outro momento histórico, reconhecendo a figura musical do passado como um fenômeno moderno. Esta tarefa de João Gilberto sugeria um tributo ao processo de acumulação musical ocorrido na primeira metade do século XX, inserindo todas as tentativas anteriores em procedimentos mais bem acabados, dando significado teleológico ao processo histórico. Ou seja, a bossa nova dava novo significado para a música popular brasileira anterior, desde então compreendida em sua totalidade como um desdobramento histórico moderno. Estavam colocadas em um mesmo momento histórico, a partir de um procedimento musical aglutinador, contradições transformadas em um funcionamento supostamente ideal, que se fazia assim porque lapidava as diversas informações musicais, em nome daquele desejo de modernidade. João Gilberto propôs um projeto de suspensão histórica, pronto para validar todas as experiências, anteriores e futuras, de forma a concretizar a promessa de felicidade. Tal mecanismo apresentava-se como a

reificação musical necessária para a consolidação mercadológica do sistema fonográfico no Brasil, que não se queixasse da qualidade dos produtos musicais, que assumiam definitivamente caráter orgânico. Ou seja, a bossa nova se constituía como uma linguagem poético-musical, que vai demonstrar no processo histórico sua nota de classe ao ser reduzida a estilo. A experiência musical mostrou, em um curto intervalo de tempo, mais o solavanco político que foi o golpe civil-militar de 1964 (que se encarregou de lançar luz ao problema, ainda que nem todo mundo tenha percebido) o quão comprometido estava este projeto. A revelação involuntária disto está em **Domingo** (1967), de Caetano Veloso e Gal Costa.¹⁸

DECALQUE BOSSANOVISTA, AFIRMAÇÃO TROPICALISTA, SUPRESSÃO POPULAR

Quando Caetano Veloso gravou, junto com Gal Costa, o disco **Domingo** (1967), suas idéias sobre música popular brasileira já estavam razoavelmente bem elaboradas. Para Caetano, o legado da bossa nova não podia ser desprezado, tornando-se necessário levá-lo ao seu máximo, fazendo do que era um teste mercadológico também um teste de raciocínio musical. Caetano argumentava segundo o seguinte programa, já bastante conhecido:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. [...] Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição musical brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.¹⁹

A necessidade de a música popular brasileira seguir as lições de João Gilberto, segundo a argumentação de 1966 de Caetano Veloso, se materializou pela primeira vez em **Domingo**, em 1967. O resultado não se fez esperar: **Domingo** era um disco muito interessante, aproveitando detalhadamente as lições de João Gilberto e Tom Jobim, mas que não conseguia repetir a força de conjunto do disco **Chega de Saudade** (1959), o marco definitivo da bossa nova. Principalmente a voz de Gal, mas também a de

¹⁸ Um argumento análogo, ainda que não idêntico, está na análise que Lorenzo Mammi faz de “Sabá” (1968), de Tom Jobim e Chico Buarque. Cf. MAMMI, Lorenzo. *Canção do Exílio*. In: NESTROVSKI, Arthur et. al. **Três canções de Tom Jobim**: São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

¹⁹ Cf. DEBATE: Caminhos da MPB. **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, n 01, 2 ed. maio de 1981, p. 40. É uma reprodução do debate em que Caetano Veloso, entre outros, debatem a questão.

Caetano, foram postadas de forma a não deslizar um compasso sequer do padrão de dicção suave de João Gilberto, incluindo aí seus atrasos métricos peculiares, no que se saíram razoavelmente bem — levando-se em conta principalmente que Gal Costa é uma excelente cantora. **Domingo** era a tentativa de Caetano mais bem acabada de demonstrar que não havia deixado a desejar no aprendizado musical da bossa nova — contando na gravação do disco com a simpatia ou mesmo a participação de jovens talentos herdeiros da bossa nova (Toquinho, Edu Lobo etc.) —, mesmo não se tornando um músico de primeira linha (o que ele percebia em Gilberto Gil). A harmonização e orquestração de **Domingo** seguiam mais ou menos à risca a batuta utilizada por Tom Jobim em **Chega de Saudade**, mesmo que o primado da melodia parecesse em Caetano e Gal um procedimento forçado. Este disco de “joãogilbertianismo radical”, como Caetano o batizou, figurava uma contradição entre seu projeto progressista para a música brasileira e sua fatura: estando absolutamente bem executado, **Domingo** acabava por engessar a organização orgânica da bossa nova e sua linguagem, sem que estas se apresentassem como uma necessidade interna. Exatamente por não ser o resultado esperado, **Domingo** é uma obra chave na compreensão da década de 1960 no Brasil.

O suporte encontrado por Caetano para dar vazão a seu projeto musical progressista, que passava obrigatoriamente pelo reconhecimento da bossa nova como o elo moderno indispensável da música popular brasileira, materializava-se em uma composição nostálgica e passadista, uma paralisia musical em favor do progresso.²⁰ Assim, o projeto modernizador da bossa nova não tinha nem dez anos e já era coisa do passado, conforme a demonstração, por certo involuntária, de **Domingo**. Acontecia no disco de Caetano e Gal exatamente o contrário do que se dava com as gravações de João Gilberto para canções antigas: nestas, o procedimento musical recolocava o passado na ordem (“moderna”) do dia, enquanto naquele o procedimento moderno passava a figurar como coisa do passado. Caetano completava seu aprendizado musical absolutamente

²⁰ Durante o debate em que apresentou seu programa musical, Caetano teve que se defender da acusação de saudosista, e ainda de elite, por ter que advogar pelos méritos da bossa nova: “Não me considero saudosista e não proponho uma volta àquele **momento** e sim uma retomada das melhores conquistas (as mais profundas) desse **momento**” (DEBATE: Caminhos da MPB. **Arte em Revista**, São Paulo, Kairós, n 01, 2 ed. maio de 1981, p. 40.) O que era uma retomada **progressista** da bossa nova se transformou no saudosismo que Caetano queria evitar. Por outro lado, as pretensões politizadoras de transformar a bossa nova em seu meio de propagação, trocando apenas o sinal do conteúdo, foram azaradas por **Domingo**, que buscava ser uma resposta a estas, como veremos mais a frente. Porém, não custa lembrar que, desde um ponto de vista estritamente comercial, a bossa nova continuou (e continua) como um fenômeno vivo (e lucrativo), mais do que nunca.

insatisfeito com o resultado final, por motivos diferentes dos apresentados objetivamente, percebendo que era necessário dar um passo adiante, pois sua tentativa de enveredar pelo campo da bossa nova não trazia solução para a alardeada crise musical no Brasil. Ficava nítido para Caetano que não bastava decalcar o procedimento da bossa nova, pois a transformação de sua linguagem em estilo não encontrava ressonância em sua música nem em seu projeto, que pretendiam dar uma resposta para o passe de armas entre nacionalismo musical, canção de protesto, jovem-guarda etc. Para ele, tornava-se necessário seguir o procedimento da bossa nova como **método de composição**, e não como **conteúdo musical**. Caetano achava também que o conteúdo social das canções de protesto não lhe prestava, pois com seu “reducionismo” formal, esteticamente pouco proveitoso e politicamente demasiado linear, o projeto progressista desviaria muito da “linha evolutiva” que propugnava. Pois foi a insistência dos musicalmente engajados neste conteúdo social que passou a lhe ser importante, como ponto de partida para uma organização musical debochada e, enfim, sem força crítica. De fato, a obrigatoriedade de um único estilo era um engessamento inclusive para o progresso da reificação musical engendrada pela indústria fonográfica, que urgia expandir seus negócios (fato bem consumado com o rótulo MPB, que engloba diferentes “estilos”, sem um critério estético próprio que o defina). Fixar-se na bossa nova ou torná-la o único estilo aceitável era um péssimo negócio.

A leveza musical que resultava da organização bossanovista se transformava em melancolia em **Domingo**. Em contraste com o “prafrentex” presentificado na Jovem Guarda e o futuro promissor em devir na canção de protesto, **Domingo** apresentava, em tom nostálgico, saudosista e melancólico, o retorno impraticável à suposta felicidade da década de 1950. Todos os movimentos musicais acima citados tomavam de uma forma ou de outra a bossa nova como matriz produtiva, porém, para subvertê-la; **Domingo** também subverte a matriz, mas na tentativa desesperada de decalcá-la. A permanência da promessa de felicidade apenas pelo decalque dos padrões bossanovistas realçava o caráter integrado do desejo musical modernizador. Sem ser exatamente um fracasso no teste mercadológico, **Domingo** não consegue dar solução ao desdobramento comercial da música como progresso de estilo para a manutenção produtiva da mercadoria. Em “Coração Vagabundo”, gravada por Caetano e Gal em **Domingo**, podemos acompanhar à tentativa de decalque e especificar musicalmente a melancolia e saudosismo do disco. O canto econômico conforme João Gilberto, e não as ornamentações operísticas de um

pretensão bel-canto de longa tradição, dava o rumo da música. Porém, o que em João Gilberto tinha se constituído como um método decantado pela experiência anterior (de Mário Reis, de Orlando Silva, Francisco Alves etc.), em “Coração Vagabundo” apareceu como um retorno forçado a um caso particular, em contraste gritante com o todo social e musical. O todo da bossa nova de Tom Jobim e João Gilberto não se apresentava à análise cindida de suas partes, já que ela se configurava como a síntese da experiência musical brasileira da primeira metade do século 20. Já em “Coração Vagabundo”, toda a precisão vocal, a harmonização dissonante em contraponto e os acordes compactos do violão resumiam o apego a um modelo, a uma estranha restauração em um momento de crise. A premência de uma exigência exterior não levava à organização de uma solução estética interior, mas a uma tentativa de revalidação frustrada. Se as dissonâncias e atrasos métricos contornavam na bossa nova uma consonância e ritmo ideais, aludindo a uma perfeição que suspendia as diferenças que lhe davam base, esta felicidade se mostrava totalmente perdida no decalque mecânico de “Coração Vagabundo” e das outras canções de **Domingo**. O desenvolvimento poético acompanhava passo a passo à constituição de um ambiente melancólico e nostálgico, nas esperanças e impossibilidades condensadas em versos talvez amorosos, talvez filosofantes.²¹

É mais ou menos perceptível que “Coração Vagabundo” se mantinha mais próxima das canções feitas por compositores e intérpretes do grupo de sociabilidade da bossa nova do que das feitas pelo próprio Tom Jobim, já que trabalhava com as lições melódicas e harmônicas deste, mas não conseguia estabelecer como ele a suprema leveza do primado da melodia. “Coração Vagabundo” se oferece, por exemplo, a uma comparação com “O Barquinho” (gravada por João Gilberto em 1961), ambas necessitando de contraste com “Chega de Saudade”. Todas jogam com células melódicas e rítmicas simples, repetidas exaustivamente, concretizando uma frase musical nuançada pelo contraponto com os acordes do violão. Tanto em “O Barquinho” como em “Coração Vagabundo” estas nuanças ficam presas a um jogo de clichês (como também em “Samba de Verão”, por exemplo), sem alcançar a manutenção estrutural de “Chega de Saudade” que, mesmo com alterações no decorrer da canção, modifica muito

²¹ A letra, de Caetano Veloso, é a seguinte: “Meu coração não se cansa/ de ter esperança/ de um dia ser tudo o que quer// Meu coração de criança/ não é só a lembrança/ de um vulto feliz de mulher// Que passou por meus sonhos/ sem dizer adeus/ E fez dos olhos meus/ um chorar mais sem fim// Meu coração vagabundo/ quer guardar o mundo/ em mim”.

pouco o jogo de células, repetindo-as tanto em uma tonalidade menor como na modulação para uma tonalidade maior, que garante o final esfuziante para a canção que começa com um aspecto entristecido. Mas “O Barquinho” estabelece concatenação com “Chega de Saudade” pelo ambiente alegre e ingênuo, proporcionado também pela temática das letras. Em “Coração Vagabundo”, como de resto em todo o disco **Domingo**, nem a temática, nem uma modulação, nem alteração qualquer era capaz de impor uma ingenuidade alegre — o procedimento forçado de Caetano (mais do que o de Gal, sempre uma excelente cantora), com sua voz apequenada tentando se conter para se aproximar da precisão de João Gilberto, imprime ao disco um ambiente de frustração melancólica. O principal do disco, aquilo que lhe define diante da bossa nova, enfim, é o andamento levemente mais lento do que o do padrão bossanovista, o que oferece uma situação de frustração resignada com a impossibilidade de manter a ingenuidade alegre, concretizando assim o ambiente melancólico.

Toda a organização musical moderna da bossa nova se transformou assim em nostalgia. O resultado da primeira tentativa de botar em prática o projeto progressista de Caetano, que estava bastante preocupado com a suposta contra-marcha na linha evolutiva, buscava a progressão pelo retrocesso. Era como se, estando acabado o casamento entre o desenvolvimentismo e sua materialização estética bossanovista, esta procurasse desesperadamente reatar aquilo que estava definitivamente separado, ou insistir em uma aparência já desmentida – o resultado ideológico, por assim dizer, era agora exclusivamente comercial. Com isso, o momento cultural hegemonicamente de esquerda²² se desmentida antes do endurecimento de 1968, já que a promessa só aparecia na perspectiva de um retorno que mitigava as tensões em jogo. A repetição exaustiva do “dia que virá”²³ revelava um caráter problemático do raciocínio musical à esquerda no Brasil, já que este “dia” só se tornaria possível a partir de um retorno desmentido em seus próprios termos. É claro que o disco de Caetano era uma primeira resposta ao engajamento musical, que via de regra se sustentava na idéia de aliança entre o padrão estético bossanovista com o interesse político pelas questões sociais. Involuntariamente, pelo esforço de utilizar a linguagem bossanovista em sua “pureza” e

²² Para o **momento cultural de esquerda** durante 1964-1969, cf. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política – 1964-1969: Alguns esquemas*. In: _____. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

²³ Para o dia que virá, cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. In: _____. **Saco de gatos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades: 1976.

unicidade, Caetano e Gal apresentavam o despreparo da esquerda musical brasileira com relação ao momento social – a bossa nova não tinha nada a dizer sobre os traumas sociais vividos com a ditadura militar, a não ser em negativo.

O tom de melancolia de **Domingo** remetia à impossibilidade da experiência musical brasileira voltar um passo. Com este disco, a promessa bossanovista de felicidade manifestava sua nota de classe diante do correlato político e social (a saber, o golpe civil militar de 1964), ainda que os músicos não tenham tomado consciência disso. Se o primado da melodia e os acordes dissonantes em contraponto sustentavam a promessa de felicidade como a suspensão de iniquidades, num momento que se supunha encaminhar para a redenção nacional, a cisão entre intelectuais e povo imposta pelos acertos de generais, pela convivência entusiasta de boa parcela da sociedade civil e, certamente, pelo capital em pessoa já não podia sustentar tal promessa. Naquele instante de refração, o saudosismo melancólico de **Domingo** diante da bossa nova era a demonstração do caráter histórico da promessa de felicidade – ou seja, ela não estava mais disponível em seus termos bossanovistas, que sustentavam a “elevação” da tradição popular ao estatuto moderno e, com isso, sugeriam o fim das cisões e desigualdades. **Domingo** é a configuração involuntária do desacerto da experiência musical brasileira que buscou aliar a inspiração bossanovista com interesse político. Está evidente que Caetano não buscou uma organização crítica da volta à bossa nova, mas a melancolia de **Domingo** revelava exatamente o desejo insustentável deste retorno pacificado ou fidelidade musical. Caetano necessitava naquele momento de algo que lhe desse possibilidade de prosseguimento musical moderno no Brasil, que aglutinasse as experiências musicais a seu alcance deslocando os antagonismos sociais nelas pressupostos – a questão popular, em seu viés bossanovista ou engajado, deveria vir iluminada pela estética *pop*. O processo social impunha a Caetano um problema musical que seria solucionado à revelia do agravamento dos antagonismos.

A promessa de felicidade exigia permanecer nas canções de Caetano (como permanecia a seu modo em Geraldo Vandré e Roberto Carlos, entre outros), mas ao ser desmentida em sua própria configuração, expunha a realidade social brasileira, pois a justificativa de modernização pigarreava diante do desmentido de sua universalidade. Àquela altura do campeonato, o sistema musical brasileiro não se contentava com a manutenção passiva da bossa nova, necessitando de uma modificação estilística para a permanência da promessa de felicidade sem desativar os mecanismos de mercadoria

(como possibilidade de sucesso comercial, **Domingo** era um resultado razoável, o que acabou por garantir a existência do tropicalismo, na busca incessante por novidades musicais). Enfim, a bossa nova exigia “radicalização” (o que não significava uma ruptura total), no esforço de manutenção da linha evolutiva e sua substância que era a promessa de felicidade. Disto surge o **tropicalismo**.

