



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE HUMANIDADES OSMAR DE AQUINO - CAMPUS III
DEPARTAMENTO GEO-HISTÓRIA
ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA CULTURAL**

**CARLOS LYRA: BOSSA NOVA, CANÇÃO DE PROTESTO, E A QUESTÃO
DA MPB**

**GUARABIRA– PB
2012**

ANTOIGNONI JOSÉ MISAEL DA SILVA

**CARLOS LYRA: BOSSA NOVA, CANÇÃO DE PROTESTO, E A QUESTÃO
DA MPB**

Trabalho de Conclusão de Curso, em forma de monografia, apresentado ao Curso de Especialização em História Cultural da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento com a exigência para obtenção do grau de especialista em História Cultural.
Orientador: Prof. Carlos Adriano Ferreira de Lima

**GUARABIRA– PB
2012**

S586c

Silva, Antognoni José Misael da

Carlos Lyra: bossa nova, canção de protesto, e a questão da MPB / Antognoni José Misael da Silva. – Guarabira: UEPB, 2012.

50f. Il.: Color.

Monografia (Especialização em História Cultural) – Universidade Estadual da Paraíba.

“Orientação Prof. Ms. Carlos Adriano Ferreira de Lima”.

1. Música Popular 2. Bossa Nova
3. História Cultural I. Título.

ANTOGNONI JOSÉ MISAEL DA SILVA

**CARLOS LYRA: BOSSA NOVA, CANÇÃO DE PROTESTO, E A QUESTÃO
DA MPB**

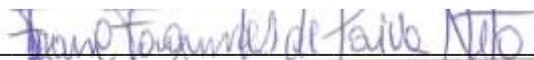
Trabalho de Conclusão de Curso, em forma de monografia, apresentado ao Curso de Especialização em História Cultural da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento com a exigência para obtenção do grau de especialista em História Cultural.

Orientador: Prof. Carlos Adriano Ferreira de Lima

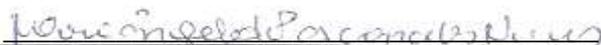
Aprovado em 12/06/2012



Prof. Ms. Carlos Adriano Ferreira de Lima
Orientador



Prof. Dr. Francisco Fagundes de Paiva Neto
Examinador



Profª Drª. Mariângela de Vasconcelos Nunes
Examinadora

**GUARABIRA– PB
2012**

Dedico esta obra à minha esposa Priscila Miriã; mãe, Dineide; Pai, Antonio Misael.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus. Meu criador e mantenedor.

A família. Amigos.

Ao meu orientador, Carlos Adriano.

Aos professores da Especialização.

RESUMO

Nosso trabalho de História Cultural busca através da linguagem musical compreender o movimento de Bossa Nova em sua fase como canção de protesto através da arte de Carlos Lyra, atinando para as descontinuidades enquanto projeto de revolução social vide CPC da UNE e a resultante contribuição para a ressignificação da canção através da sigla MPB. Observando Carlos Lyra diante de seus conflitos entre priorizar a fórmula ou conteúdo, revisamos a possibilidade de sua pluralidade como sujeito histórico, analisando ao mesmo tempo algumas de suas canções no intuito de comprovar seu não envolvimento exclusivo com apenas uma destas, contudo corroborando para a certeza de que processos relevantes ocorreram em suas produções culturais em favor redefinição da canção moderna no Brasil.

Palavras-chave: História Cultural. Música Popular. Carlos Lyra. Bossa Nova. Canção de Protesto. MPB.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I - BOSSA NOVA E CARLOS LYRA EM QUESTÃO.....	12
1.1 Lyra e seu Lugar Social.....	14
1.2 A forma e o conteúdo.....	16
1.3 Do Rádio à Bossa: debates sobre autenticidade e nacionalismo.....	20
1.4 A não-ruptura do Samba e Bossa vista por Carlos Lyra	24
CAPÍTULO II – CARLOS LYRA E A CANÇÃO DE PROTESTO.....	26
2.1 Influências de Lyra e o Cenário político-cultural (1959-1961).....	26
2.2 A arte revolucionária do CPC da UNE.....	29
2.3 A música de Carlos Lyra no CPC.....	33
CAPÍTULO III – CONTRIBUIÇÃO DE CARLOS LYRA PARA O CORTE EPISTEMOLÓGICO DA BOSSA NOVA E A CHEGADA DA MPB	39
3.1 Pensando a ruptura da Bossa Nova dialogando com Michel de Certeau	40
3.2 O sentimento romântico e revolucionário.....	42
3.3 Bossa Nova para todas as classes.....	44
3.4 Analisando a canção “Influência do Jazz”	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERENCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

A música popular no sentido de “canção¹” como produto do século XX, ocupa um lugar relevante na história social e cultural do Brasil. Coadjuvante de intercessões, fusões, encontro de etnias, classes e de regiões que formam o mosaico brasileiro, ela traduz, pelo menos em boa parte do século passado, os dilemas nacionais, utopias sociais, e os rompimentos com antigos parâmetros estéticos. Não obstante, lidar com música em um trabalho historiográfico nos remete a uma investigação de suma responsabilidade, uma vez que se tratando de História Cultural, a problematização da música popular, e particularmente da canção, pode ser feita sob vários prismas sejam eles teóricos, técnicos, ideológicos ou estéticos, não se portando de forma estanque, mas se conectando e se desconectando num espaço de intensa criação.

Sob o viés da História Cultural, a utilização das múltiplas linguagens nos apareceu como alternativa de pesquisa no fazer historiográfico configurando um lugar central em nosso trabalho, onde navegamos pelo estudo da Bossa Nova como canção de protesto cuja figura central é Carlos Lyra, o qual fez parte da primeira geração bossanovista como compositor e cantor, tendo sido a sua principal característica o engajamento político através da música.

Quando Marcos Napolitano escreveu sua obra *História e Música* (2001) tratou a *Música Popular Brasileira* como um produto do século XX cercado de debates folcloristas assim como ligados a Indústria Cultural. Ao discorrer sobre os vários momentos da música popular no Brasil, especificamente de 1958 a 1964, Napolitano considera que houve um corte epistemológico cuja sigla MPB aparece como uma invenção (2001, p.64), “pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma busca de ‘comunicabilidade e popularidade’, sem abandonar as ‘conquistas’ e o novo lugar social da canção”. Semelhantemente, a historiadora Santuza Cambraia Naves, em sua obra *Canção Popular no Brasil* (2010), (p.20) corrobora relativamente com o pensamento de que a música popular tornou-se, a partir da Bossa Nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos internos e externos, onde aos compositores populares

¹ Conceção alinhada ao surgimento da Bossa Nova onde se pôde estabelecer uma articulação entre o estético e o cultural, devolvendo, por assim dizer, um componente crítico ao sentido da música. Foi a partir da obra *Canção Popular do Brasil* (NAVES, 2010) que dialogamos com este conceito de “canção”.

restaram as incumbências de articular a arte com a vida. Debate este que se estenderá amiúde neste trabalho.

Embora ocorrida a sua inovação estética relacionada a música bossanovista, a qual elencaremos mais adiante, nesse novo modelo de canção, vale salientar que a Bossa Nova sofreu uma forte resistência, principalmente quanto à fase inicial, conhecida por “cor local²”, cujos compositores se atinham a cantar questões sobre o amor, saudade, mar, etc. - como diria Lyra (2008, p.60) esta era a “fase do amor, do sorriso e da cor”. Nesta feita, a crítica vinha de vários lados e a acusação apoiava-se na defesa de que aquele discurso artístico era alienado, despolitizado, e voltado para o estilo de vida do pequeno burguês.

Podemos dizer então, que o aparecimento da bossa não significou uma simples inovação, mas por ser fruto de uma articulação e partilhamento de conceitos estéticos e ideológicos de um grupo até então pequeno, portou-se também como um movimento divisor de águas, e que provocou clivagens profundas entre os defensores do estilo e seus críticos.

Contudo a bossa foi de barco a fora. E como diria Roberto Menescal³ em sua canção *O Barquinho*, “o barquinho vai...”, e de fato ele foi. Ela foi. A bossa foi de vento e popa dividindo águas. Águas inquietas, agitadas, como as de Carlos Lyra, Edu Lobo, por exemplo, e/ou águas tranquilas, contempladoras de João Gilberto e Jobim, por assim dizer.

O que nos cabe agora é situar-nos, e para não sermos redundante no debate sobre questões relacionadas a música popular e especificamente ao movimento de Bossa Nova, escolhemos navegar pelas águas mais agitadas, estudando-a como canção de protesto, sob o olhar de Carlos Lyra entre o período de 1958 e 1964, porém desvendando o lado indefinido do artista e as incertezas do movimento engajado que vem desaguar num outro projeto, o da redefinição da canção.

No primeiro capítulo, nossa análise elencará os principais debates existentes acerca da Bossa Nova na perspectiva do olhar político e cultural de Lyra, seu envolvimento com a fase da “cor local”. Em seguida, no segundo capítulo, dando uma

² Termo utilizado por Waldenyr Caldas e que se referia ao período da Bossa Nova, cujos mentores do movimentos faziam a cena musical na cidade do Rio de Janeiro e lidavam com temas de amor, sofrimento, saudade, e paixões.

³ Um dos precursores do movimento bossanovista. Compositor e violonista.

ênfase mais teórica ao nosso estudo, discorreremos sobre os principais conceitos e influências da música engajada a partir do núcleo do CPC⁴ (Centro Popular de Cultura) no cancioneiro de Lyra. E no terceiro, observaremos a contribuição da música de Carlos Lyra para o corte epistemológico feito pelo movimento bossanovista e o surgimento de do que seria a Música Popular Brasileira (MPB), a qual sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50.

Nos três capítulos traremos canções específicas relacionadas aos subtemas fazendo o uso de linguagens próprias do campo da música, além de dialogarmos com o pensamento de Michel de Certeau, principalmente no último capítulo, ao denotar os resultados improváveis, mas determinantes para uma ressignificação da concepção de se fazer e consumir Música Popular Brasileira.

⁴ Órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, fundado em 1962. (Berlinck, 1984, p.16)

CAPÍTULO I - BOSSA NOVA E CARLOS LYRA EM QUESTÃO

Nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, e tantos outros artistas contribuíram para formação do movimento de Bossa Nova. No entanto o que nos atraiu para lidar com o movimento bossanovista vide Carlos Lyra, remete não só ao seu papel como um dos instituidores, mas pela sua militância no CPC⁵ (Centro Popular de Cultura) e na UNE⁶ (União Nacional dos Estudantes) e especialmente pelo intuito de conciliar estética bossanovista com o conteúdo politizado que tanto contribuiu para o surgimento da chamada música de protesto.

É importante deixar claro que nosso estudo não terá como foco as articulações mais elementares para o surgimento preciso da Bossa Nova como ocorreu com a tríade musical colonial⁷, que serviu para compreensão das síncopes⁸ do samba, como por exemplo, dos estudos de Carlos Sandroni em sua obra *“Feitiço Descendente – Transformações no Samba do Rio de Janeiro (1917-1933)”* (2001) - onde seu elaborado estudo musical vasculhou as síncopes determinantes que analisaram as evoluções das batidas até se chegar ao que chamamos de samba, demarcando assim um corte histórico, o ano de 1930. Certamente com todas as experiências do período do rádio e “pré-rádio” somados, teríamos uma odisséia descontrolada dos inúmeros passeios culturais presumíveis, a saber, que com tal advento, o aspecto geográfico já não se fazia tão determinante para o fazer musical. O que poderemos perpetrar, e faremos, é lidar com o argumento mais convencionalizado por músicos e historiadores quando demarcaram 1958 como um ano decisivo para seu nascimento.

⁵ CPC foi uma organização associada à União Nacional de Estudantes - UNE, criada em 1961, na cidade do Rio de Janeiro, por um grupo de artistas e intelectuais de esquerda, que objetivavam criar e divulgar uma "arte popular revolucionária". Reuniu artistas de diversas áreas (teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc.), defendendo o caráter coletivo e didático da obra de arte, bem como o engajamento político do artista, cujo Carlos Lyra participou diretamente.

⁶ A UNE é a principal entidade estudantil brasileira. Sua função é representar os estudantes do ensino superior e tem sede em São Paulo, possuindo subsedes no Rio de Janeiro e Goiás.

⁷ Chamamos de tríade, as vertentes da época colonial que representaram a música africana, europeia e nativa: Lundu, Canto Gregoriano, Cateretê.

⁸ Uma expressão rítmica onde há variações entre os tempos fortes e fracos, gerando um sentido musical diferenciado que chamamos de células rítmicas. A síncope é muito comum na expressão de música brasileira.

Observemos que o movimento da Bossa Nova não se deu precipitadamente. Um cenário em montagem aguardava sua chegada: o rádio já havia aberto as portas para o bebop⁹, que a contragosto dos críticos “folcloristas” contribuía culturalmente para novas experiências híbridas na música; na cena política notemos a euforia do desenvolvimento econômico do então presidente Juscelino Kubitschek, a expansão dos veículos automóveis e da comunicação de massa no meio urbano-industrial com destaque para a TV - uma das maiores veleidades de consumo do período áureo da bossa. Enquanto isso, na “cena caseira”, por assim dizer, constantes encontros nos apartamentos dos bossanovistas autenticavam a emergência de um breve frenesi musical nos anos 50.

Seguramente o ano de 1958 foi especial para a Bossa Nova, haja vista o lançamento do primeiro disco, “*Chega de saudade*” (1958), gravado por João Gilberto, cujas canções, de autoria de diversos integrantes (Carlos Lyra, Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Nara Leão, dentre tantos) puderam melhor traduzir os anseios musicais daquele grupo de jovens de classe média alta. Em tal obra destacamos a canção “*Desafinado*” (com melodia de Jobim e letra do Newton Mendonça) que bem sintetiza as inovações inerentes a conjuntura estética, letrista e instrumental inovadoras na então música popular brasileira – claro que *Desafinado* merece uma análise com mais afinco, mas por não fazer parte do “mar agitado” que navegamos deixaremos para outra oportunidade.

Não há certezas quanto a primeira utilização da expressão “Bossa Nova”. Waldenyr Caldas (2010, p.55) descrevendo um discurso de Roberto Menescal, teria demarcado o ano de 1957. Entretanto, o momento exato de seu surgimento é algo tão inviável quando se trata de uma pesquisa em História Cultural; isso envolve questões para além da música, uma vez que a bossa não representou um movimento homogêneo - como foi mencionado - e até hoje seus próprios fundadores continuam a divergirem sobre quem fundou, como, ou quando. Entretanto Carlos Lyra logo cuidou em deixar seus registros a partir de sua visão histórica em sua obra “*Eu e a bossa – Uma história da Bossa Nova (2008)*”, e tal referência é de suma importância para dissertação de nosso tema.

Além disso, não nos esqueçamos de ratificar que em nossa abordagem histórica cultural a canção deve ser vista como uma expressão artística portadora de um forte

⁹ Bebop é um tipo de jazz com batida rápida cadenciada.

poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. Se de fato essas condições são reais, como observou José Geraldo Vinci de Moraes em seu artigo *História e música: canção popular e conhecimento histórico* (2000), e se estabelecem dessa maneira, aparentemente as canções podem ser tratadas como um acervo relevante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Desta feita, a canção e a música popular passam a ser encaradas, inclusive em nosso trabalho, como uma fonte possível para compreensão de certas realidades da cultura popular no desafio de desvendar através da música setores pouco lembrados pela historiografia.

1.1 Lyra e seu Lugar Social

Em nossa pesquisa, uma série de fontes foi utilizada, em sua grande maioria bibliográfica, porém uma recorrente ocorrência foram as várias visitas na obra de Lyra (2008) por se tratar de um documento que indica a direção que escolhemos partir no desejo de se compreender a história da Bossa Nova a partir do seu lugar social e concepção de cultural. Efetivamente isso nos faz ratificar o pensamento historiográfico de que a história mantém estreito vínculo com o lugar social de quem a escreve, e que os sujeitos históricos fazem história a partir das condições que lhes são dadas. Antonio Gramsci (1891-1937), entusiasmado pela leitura marxista entendia que o historiador sequer escaparia à história, seja pela nacionalidade, posição social, religião, cultura local, este indubitavelmente estaria ligado a esta ou aquela classe social, seria portador consciente, ou mesmo inconsciente, de uma certa maneira de ver as coisas, fazendo com que sua leitura de mundo estivesse inevitavelmente presente na narrativa que produzir. Quando Certeau (1996) afirmou que escrevemos a partir do nosso lugar social ele certamente ratificou o ato de escrita:

(...) como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, um ofício, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” de que trata, e essa realidade pode ser compreendida “como atividade humana”, “como prática”. Nessa perspectiva, (...) a operação histórica se refere à

combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita.” (De Certeau, 1996).

Lyra não era historiador de ofício, mas efetuou seu um trabalho de auto biografia a partir de seu lugar social narrando seus escritos. Vejamos algumas informações abaixo.

Carlos Lyra nasceu no Rio de Janeiro, bairro de Botafogo. Sua família era repleta de artistas amadores. Seus avôs maternos tocavam piano; o avô paterno foi poeta da Academia Maranhense de Letras. Seu pai era oficial da marinha e “arranhava” flauta, enquanto sua mãe chegou a estudar violino e piano. Os seus irmãos também tinham dotes artísticos, como ele menciona (2008, p.22): “Maria Helena, a caçula, pinta, escreve e, como orientadora de ensino, faz até teatro na Secretaria de Educação. Sérgio, o do meio, oficial da Marinha como meu pai, canta, toca um bom violão e é capaz de apontar, com precisão, um acorde errado”. De fato, a música exerceu uma forte impressão em sua vida através da família, e desde a infância.

Os passeios com a sua tia Ruth, a mais jovem das tias, com quem durante as tardes ele escapava para assistir musicais do cinema Metro (2008, p.19), aguçavam sua futura paixão por um conjunto artístico emoldurado com o cinema, teatro e artes em geral. Contudo, o contato com o violão na vida de Carlos Lyra, seu principal instrumento musical, se deu na adolescência. Ao quebrar a perna numa competição de salto em distância e ser obrigado a passar quatro meses sem muita coisa pra se ocupar, abraçou-se como violão dado por sua mãe de presente, e mergulhou no estudo do Método Paraguaçu¹⁰, tendo num segundo momento descoberto o violão clássico através do então professor José Paiva.

A forma cronológica que escolheu para contar sua história (2008) é também dada à história de suas canções, pois além das músicas letradas e os momentos históricos narrados, o livro propõe através de dois CD’s, como parte da obra, que o leitor não só perceba a sua importância como compositor e precursor da Bossa Nova, mas que tenha uma apreciação musical contextualizada com cada momento de sua vida. Neste aspecto, Lyra não deixa de se apresentar com um sujeito histórico em constante

⁶ Método de estudos para violonistas, tradicional e no mercado desde 1923.

interação com os momentos vividos, como veremos no item abaixo relacionado a forma e conteúdo.

1.2 A forma e o conteúdo

Quando penso em forma, penso em formação, em influências. E não consigo imaginar arte moderna que não seja influenciada pelo impressionismo – uma espécie de ancestral de todas as formas artísticas que lhe sobrevieram -, marcadamente pintura e música. (Lyra, 2008, p.33)

Carlos Lyra flertou com intensidade na arte impressionista. O uso das técnicas de pintura, a valorização e a ação da luz natural, a decomposição das cores, assim como na música, o privilegiar maior da atmosfera e clima de frequências do que da forte emoção, postando-se de modo reacionário aos excessos da Era Romântica, sobretudo na França do século XIX, deram um requinte de uso dramático na ambiência sonora ao utilizar-se do sistema das escalas maior e menor, porém com o excessivo uso de dissonâncias¹¹. Lyra assim observou tais quesitos impressionistas, pois os reconhecia tanto no jazz, como por exemplo, na música de Bill Evans assim como na própria música clássica e Bossa Nova (2008, p.33): “Sempre consigo encontrar vestígios de Ravel e Debussy na música de outros favoritos meus, como Stravinsky, Villa-Lobos, Gershwin e Tom Jobim”.

O impressionismo na bossa de Lyra, por assim dizer, refletia os critérios de *clareza*, “*desimplicidade*”, de *objetividade* política e sob a perspectiva técnica de critérios inspirados no impressionismo neo-romântico e neoclassicismo (sistema tonal + dissonâncias + ritmos sincopados¹²). Tal posicionamento explica sua colossal paixão pela forma, estética, modelo. Mais que isso, Lyra atribuía a Juscelino Kubitschek a importante participação no processo efervescente das artes modernas da arquitetura, e a

¹¹ Expressão harmônica feita com um acorde mais elaborado contendo 4 notas musicais ou mais, ao invés de uma tríade simples (acorde com 3 notas musicais), e com característica plena o gerenciamento das tensões nos encadeamentos sonoros.

¹² Sistema tonal é um conjunto de acordes que formam um campo harmônico. As dissonâncias são tipificações dadas a acordes com mais de três sons, geralmente geram certa complexidade a sonoridade executada. Já os ritmos sincopados representam batidas em tempos e/ou contratempos com intensidades fracas e fortes que geram uma célula rítmica.

sua impressão dentro do movimento da Bossa Nova – no aspecto histórico, diríamos que a “euforia desenvolvimentista” do período JK, assim como outras criações da arte brasileira naquela virada de década de 1950 para 1960, teriam sido inspiradoras para o surgimento da Bossa Nova – ao menos é o que Lyra pensa.

Não há dúvidas de que forma e o conteúdo foram duas novidades dentro do movimento que representaram uma perceptível ruptura dela para com o samba, destaque nas décadas anteriores. Entretanto, notando-se oportuno, abrimos um breve espaço para elencarmos algumas relevantes características inovadoras correspondentes a este novo formato de canção brasileira:

- a) a integração entre melodia, harmonia, ritmo, arranjo e interpretação que não sobrevalorizava nenhum desses aspectos em detrimento do outro;
- b) a rejeição do exibicionismo operístico das obras do Romantismo bastante reproduzidos nos cantores da era do rádio; voz passou a ser mais discreta, “quase falada”, onde João Gilberto aparece como uma figura que melhor representa essa nova performance (2010, p.27);
- c) a simplicidade e variedade nas letras, abandonando (e depois recriando) os chavões: do romantismo respeitoso de Vinícius aos poemas metalingüísticos de Newton Mendonça, passando, num segundo momento, pelo engajamento do próprio Carlos Lyra (bossa como canção de protesto) – nessa fase da “cor local” as letras eram recheadas de elogio a “mulher amada” apontando para uma saudável convivência amorosa. Não por acaso, a canção “Chega de Saudade” simbolizava tanto um adeus às canções pesarosas quanto um aceno à música de bem com o amor, exatamente “pra acabar com esse negócio de você longe de mim” (Vinícius de Moraes);
- d) a importação de elementos musicais fazendo da bossa uma espécie de resultado de fundição entre o samba, o jazz (harmonia jazzística, interpretação *cool*), bolero e em pequena parcela, entre o afro-cubano.

Estas características foram bem presentes na música de Lyra, somando-se ao engajamento consequente, contudo é bom que se lembre que este se envolveu diretamente nos primeiros momentos de efervescência da bossa. Ou seja, Lyra não foi

só protesto, mas digamos que um barquinho que curtiu e muito passeou pelas águas tranquilas, porém se sagrou no mar bravio da canção impetuosa e de protesto.

Em 1957 era de costume a ocorrência das reuniões entre os artistas e compositores da vanguarda bossanovista, o próprio Lyra ratifica esta prática de tempestivos encontros de criatividade (2008, p.41): “Naquela mesma, noite fomos a uma reunião musical e, como era de praxe, os compositores mostraram as suas coisas novas”. E ali algumas canções de Lyra foram pré-elaboradas para em seguida sagrar-se no destacado disco *Chega de Saudade* (1958) encabeçado por João Gilberto. As canções “Maria de Ninguém”(Carlos Lyra), “Lobo Bobo” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e “Saudade fez um samba” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), deixaram neste disco a marca bem elaborada de um bossanovista desengajado, ligado mais a questões do amor, saudade, e relacionamento, no entanto estas interpretadas por João Gilberto.

Ao passarmos por sua obra (2008) encontramos nos primeiros capítulos que tratam do seu início de carreira os relatos de um sujeito sensato, amadurecido, e, sobretudo um réu confesso cujas canções de caráter despolitizado ali ratificam um Lyra adornado e apaixonado pela forma, super envolvido com questões de amor, “namorozinhos” e despedidas. Vejamos a sua primeira canção de sucesso, “Maria ninguém” e que bem expressa este Carlos Lyra enamorado:

Pode ser que haja uma melhor, pode ser
Pode ser que haja uma pior, muito bem!
Mas igual à Maria que eu tenho
No mundo inteirinho igualzinha não tem

Maria Ninguém,
É Maria e é Maria meu bem
Se eu não sou João de nada
A Maria que é minha
É Maria Ninguém

Maria Ninguém
É Maria como as outras também
Só que tem que ainda é melhor
Do que muita Maria que há por aí
Marias tão frias
Cheias de manias
Marias vazias pro nome que têm

Maria Ninguém
É um dom

Que muito homem não tem
Haja visto quanta gente
Que chama Maria
E Maria não vem
Maria Ninguém
É Maria
E é Maria meu bem
Se eu não sou João de nada
A Maria que é minha
É Maria Ninguém
Maria ninguém

(Bossa Nova / Carlos Lyra. Philips, 1959)

Esta foi uma canção segundo o autor Carlos Lyra muito bem aceita entre as mulheres, principalmente as estrangeiras, a saber pelo romantismo despretensioso voltado para as singularidades da mulher comum, porém especial, as “Marias” da vida. “Maria ninguém” teria sido composta durante uma aula de francês dona Yolanda quando estudava no Colégio Mallet Soares, em 1956 e mais tarde, curiosamente, teria sido gravada por uma francesa: a atriz e cantora Brigitte Bardot.

Analisando a conjuntura desta canção de Lyra, na interpretação primária de João Gilberto (1958), vale-nos destacar alguns pontos:

- a) o abandono do recurso operístico na voz por um cantar quase que falado, típico do intérprete, para um sistema tonal com curvas melódicas que vão do grave ao agudo, que remete a nítida influência do jazz – antes, no estilos que precederam a bossa ainda havia uma herança do canto operístico europeu, principalmente na era do rádio. Era comum a superincorporação do timbre musical destacando certa potencia vocal, o que não jazz e bossa passam a não obter o mesmo espaço. As curvas melódicas, por assim dizer, remete-nos a forte influencias dos arpejos executados em instrumentos de sopro como saxofone, clarinete, dentre tantos, onde alturas graves alternam rapidamente por campos agudos, dando um efeito sofisticado e mais difícil de ser executado, como observamos no início da canção na frase “Maria Ninguém, é Maria e é Maria meu bem”.

- b) na textura instrumental, notamos uma batida down¹³ cadenciada, de latente influência do bolero, uma harmonia imprimida especialmente num violão recheado de dissonâncias e sofisticação, que a posteriori, firmou-se como algo frequente, quase que obrigatório numa canção de Bossa Nova;
- c) a letra, utilizando-se do recurso do trocadilho com as palavras “Maria” e “Marias”, evidencia certa correlação entre o texto poético e a estrutura musical, onde ambos corroboram para a ideia de que a bossa além romper com certos elementos considerados de raiz pela ala folclorista, trazia algo pretensiosamente moderno, como por exemplo, a nova maneira de criar as formas.

“Maria ninguém” é apenas uma de tantas que Lyra compôs em sua fase despolitizada, e como a própria letra da canção se apresenta, precisa comentar alguma coisa a respeito de seu conteúdo?

Finalmente, observando tais elementos que inovavam a forma e o conteúdo da Bossa Nova, que rumo tomaria a música brasileira? A bossa romperia definitivamente com o Samba idolatrado e institucionalizado como principal estilo brasileiro? Teria a bossa corrompido o samba deixando-o com seus dias contados? Não. Seria um equívoco pensar a Bossa Nova como um tipo de samba e nada mais.

Sobre este debate, fazendo uma breve revisão dessas questões, vejamos como se iniciou estas discussões e no que resultou o pensamento de Lyra em relação a Bossa Nova.

1.3 Do Rádio à Bossa: debates sobre autenticidade e nacionalismo

A Bossa Nova não chega em tempos de quietação, mas acontece diante de um acirrado debate que envolvia questões de nacionalismo, cultura de raiz, e autenticidade. Estes debates já haviam inundado o período pré-bossa, porém ainda se faziam presentes no período bossanovista, a saber a próprio racha dentro do movimento.

¹³ É uma batida suave, sem tanta intensidade, configurando um método que chamado de “dinâmica”. Isto é, a batida pode ter uma forte intensidade, mas em determinados momentos virar down.

O impasse já ocorria em relação ao samba durante a Era Vargas, onde tal presidente utilizou-se eficazmente de uma política nacionalista, aplicando uma impetuosa campanha midiática em prol da legitimação do samba como uma música originalmente brasileira.

Diante disso, é que o samba, como um fenômeno musical, passou a fazer parte de um processo de urbanização o qual gerou embates teóricos tipo: o samba do morro ou o samba da cidade seria o autêntico? Novas discussões emergiram quando a partir de 1930, via rádio, o samba alcança as massas, cai no gosto da classe média, se prolifera, e vai se estabelecendo como uma identidade nacional, como observa o autor Marcos Napolitano (2001) em seu artigo *Desde que o Samba é Samba*. Efetivamente o que ocorre é uma “exportação” do samba para outras cidades, onde sua expansão nos deixa como registro histórico da primeira demonstração da capacidade de manipulação das massas através da mídia, na gestão Vargas (1930-1945). Um ponto importante neste quesito foi que a partir de 1940 a Rádio Nacional passou a ser veículo oficial de comunicação entre o governo e a população num período onde a televisão ainda não se fazia presente no Brasil. A Nacional desempenharia relevante papel como veículo unificador do Estado uma vez que através de sua transmissão a população separada dos centros urbanos se interligava ao Brasil. Os espalhes do governo, as músicas, rádios-novelas, notícias, a língua, os modelos comportamentais eram os mesmos para todos, o que trazia o sentimento de pertença nacional tão almejado por Getúlio, difundindo efetivamente sob a ideia de unidade pátria.

Dentre vários intelectuais que contribuíram para a manutenção desses debates culturais, destacamos dentre muitos: Mário de Andrade e Renato Almeida que no seio do modernismo buscavam um tipo “pureza” nas raízes folclóricas para música brasileira; Francisco Guimarães que ao longo dos anos 30 também almejava uma identidade nacional para a música popular brasileira; os cantores Noel Rosa e Wilson Batista que protagonizaram vários embates na busca do território autêntico das síncopes sambistas; Almirante, e outros que não citaremos aqui por serem tantos.

O que ocorreu, não há dúvidas, foi que com o advento do rádio a música popular brasileira sofreu alterações em sua estrutura; as fronteiras de sons foram rompidas inserindo uma noção de não-lugar, inaugurando novas interfaces relevantes para uma época de efervescente modernidade. Esta nova concepção de espaço midiático da mesma cooperou para um novo processo de universalização da música: as trocas e

influências culturais geraram novas produções; as produções feitas Brasil e nos outros locais e países, tornaram-se cada vez mais suscetíveis a elaborações suscetíveis ao hibridismo – o que influenciou substancialmente tanto nas reelaborações dentro dos próprios estilos de samba (como no bolero mexicano, no estilo samba canção) como efetivamente na Bossa Nova, ao imprimir as síncopes do samba e os encadeamentos harmônicos do jazz. Isto já seria outro debate, mas cheguemos onde desejamos: entender a bossa como resultado inacabado dos envolvimento musicais entre Brasil e mundo num palco moderno, sem fronteiras cujo rádio era mentor do incontrolável desejo de autenticidade.

Subversivo as benfeitorias do rádio, Mário de Andrade taxava-o como um elemento ameaçador a brasilidade e autenticidade, duvidosa - diga-se de passagem -, da chamada música nacional. Para isto ele criou a dicotomia entre: música de cunho *Populário*, que seriam canções oriundas das manifestações culturais, folclóricas, obra da fusão das três raças; e a *Popularesca*, canções produzidas e veiculadas por meio da mídia destinadas às massas. Interessante notar que Lyra (2008, p.33) atribui a música “popularesca” como relacionada as canções difundidas pela rádio, especificamente a Rádio Nacional, e que posteriormente vem a tocar suas próprias canções.

Destas confluências vividas desde a era do rádio, este teria sido (como ainda é) coparticipante direto de uma celebração da criatividade na música brasileira.

Não obstante, o que nos reincide é que questões como estas perduraram e continuaram a amofinar debates relacionados ao movimento da Bossa Nova.

Um dos principais incômodos, não há dúvidas, era atribuir a Bossa Nova a um estilo de música sem autenticidade e americanizada como o fazia (e faz) o musicólogo José Ramos Tinhorão (1998). Como pensador musical marxista de destaque na história da música brasileira, tornou-se um dos maiores perseguidores da Bossa Nova reforçando com veemência essa rejeição ao estilo em seus escritos. Vejamos que em seu projeto historiográfico (2000, p. 178), Tinhorão buscava delimitar as “marcas” das origens da música popular brasileira, e provido de um verve nacionalista baseava-se num pensamento folclorista valorizando a ligação entre “autenticidade” cultural e base social (grupos de “negros e pobres”). Bem, se Andrade dicotomizou o populário x popularesco, digamos que Tinhorão providenciava de separar o popular do folclórico. Para ele,

a música folclórica seria aquela de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração em geração; a música popular, ao contrário, seria composta por autores conhecidos e divulgada por meio de gráficos (ou seja, através da gravação e vende de discos, partituras, fitas, filmes, etc.) cujo lugar social são as cidades industrializadas. (Napolitano, 2001, p.179)

Para Tinhorão (1998), as produções populares precisavam manter-se organicamente ligadas aos realces folclóricos, o que a manteria num certo padrão de “autenticidade”, sendo efetivamente “popular e brasileira”. Sendo assim a Bossa Nova, para ele, era inautêntica por tais motivos: primeiro porque era feita por artistas de classe média branca e internacionalizada; segundo e por ter se apropriado dos materiais “originais” da música brasileira e dissolvido em padrões e estruturas provenientes da indústria cultural internacional - Mário de Andrade (2001, p.16) compreendia que a música popular urbana, em seu gênero cancionista, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica, e estética que, na visão dos folcloristas, só a música “camponesa” ou “semirural” poderia ter.

Uma outra questão que hostilizava a Bossa Nova tratava-se da preservação da integridade do Samba. A ideia de salvaguarda de um passado original e honroso apontava diretamente para as direções ameaçadoras no intuito de rejeitá-las. Enquanto algumas rádios nacionais faziam divulgações do jazz, alguns setores da imprensa buscavam garantir a preservação da memória musical do Brasil, a exemplo da Revista de Música Popular, fundada em 1954, por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes (2001, p.174). Destarte, o impacto da chegada da bossa muito incomodava os nacionalistas. Ary Vasconcelos¹⁴ depois de um longo período de pesquisa acerca da música brasileira lançou um livro, *Panorama da música popular brasileira* (1964), que objetivava a manutenção e preservação de uma música nacional de “raiz” corroborando com a ideia de um passado glorioso. Ao que notamos esta preocupação além de confirmar o crescente sucesso da música estrangeira, tanto com o jazz, quanto com afro-cubano, apontava diretamente para dois inimigos das “raízes” musicais do Brasil: a indústria cultural e as influências estrangeiras.

¹⁴ Foi um jornalista, folclorista, crítico musical, historiador e musicólogo brasileiro. Nasceu no Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1926, morreu aos 77 anos em outubro de 2003.

Diante desses impasses teóricos (Tinhorão) protecionistas (Vasconcelos) o que ocorreu foi que a Bossa Nova não tomou conhecimento e abalou toda estrutura de criação e audição, na medida em que ao mesmo tempo buscava, dentro do próprio samba, uma renovação. Mas, seria a Bossa uma evolução do Samba? Esta pergunta só se faz oportuna porque Lyra fez questão de dizer como compreendia estas duas músicas.

1.4 A não-ruptura do Samba e Bossa vista por Carlos Lyra

Perante esses reveses, como já foi dito anteriormente por nós, Carlos Lyra optou por entender a Bossa sob uma perspectiva de continuidade (não só musical, mas política, numa prospectiva de transformação social, como veremos no segundo capítulo). Ao elencar como os precursores da Bossa, artistas como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Custódio Mesquita, Lúcio Alves, Garoto, Luiz Bonfá, Os Cariocas, Dolores Duram e Jhonny Alf, ratifica a existência de uma então linha incomum que remete a noção de continuidade e não de ruptura.

Enquanto os anseios de Andrade, Vasconcelos, Tinhorão, traziam em comum a tentativa de delimitação e mapeamento cultural da música brasileira, e Lyra traçava seu renque numa espécie de musicalidade linear evolutiva, que ao mesmo tempo acompanhava uma percepção de linearidade histórica, social.

Já em nossa análise, considerando a Bossa Nova como uma música popular urbana e culta, é certo que a sua clave final fez com que a permissividade e miscigenação sonora a tornasse legal, viável e possível, mas não de forma estanque e linear.

Para Lyra a bossa, além do inovar técnico, herdaria consigo vários formatos, digamos que antigos, como o (2008, p.34) “samba, samba-canção, choro, valsa, marchinha, marcha-rancho, modinha, toada, baião e o mais”, fazendo com que a tal ruptura com o passado nacional musical não fosse real segundo o seu perceber. Todavia, em nossa pesquisa, embora realmente concebamos a presença destes “legados” (e ressignificados) elementos musicais de determinados estilos citados, fica-nos mais sensato enxergar a Bossa Nova, ao contrário da perspectiva de Lyra, com a maioria de seus elementos rompendo não só com a estética musical do samba e variantes, mas rompendo também com as concepções de arte, cultura, composição e autenticidade – muito embora o próprio Lyra tente na sua segunda fase religá-los, ou rejustificá-los em

sua fase engajada. Assim nos aproximamos do que pensava Napolitano (2001) quando projeta um olhar não linear, mas de articulações de traços culturais sociais econômicos que vêm contribuir para o fenômeno da música popular, ou seja, incorporando o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) através ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”).

Sendo assim a Bossa Nova apontava mais para uma ruptura, mesmo que buscando inspiração seja no morro ou em qualquer outro estilo estrangeiro. Como bem foi discutido anteriormente, o conteúdo e forma fazem jus a esta nova concepção de corte.

Finalmente, o que resta-nos como cenário de chegada da bossa são as defesas de alguns “puristas” que conclamavam para a preservação das origens e autenticidade.

Os artistas envolvidos com a arte em geral de protesto, sejam ligados ao CPC ou a qualquer outro modo articulado por partido político ou instituições específicas, inerente não só a música, mas a poesia, cinema, etc., diante dessa ruptura estética, confrontaram-se na teoria e na prática com uma variada ordem de problemas, tais como o conteúdo político-ideológico e qualidade estético-formal.

Antes de discorrermos sobre esta da fase da canção de protesto é importante frisar que o imediatismo político, mesmo nos exercícios em que este se coloca de forma claramente definida e intencional, não determinou necessariamente o rebaixamento estético da forma na canção, sobretudo na Bossa Nova, como por exemplo, veremos no caso das obras de Carlos Lyra na fase engajada.

CAPÍTULO II – CARLOS LYRA E A CANÇÃO DE PROTESTO

Lembram de *O barquinho* de Roberto Menescal citado em nosso primeiro capítulo? Enquanto o barquinho tranquilo passeava pelo azul das praias cariocas, alguns integrantes dessa excursão preferiram atracar em terra firme na séria decisão de fazer da Bossa Nova um veículo de protesto em prol de um envolvimento com a realidade brasileira, dentre eles Carlos Lyra.

Neste capítulo discutiremos sobre os principais conceitos e influências da Canção de Protesto nos valendo do pensamento do sociólogo Carlos Estevam Martins, articulador intelectual do núcleo do CPC (Centro Popular de Cultura); analisaremos uma das composições de Lyra já com a temática do cancionário de protesto apontando para suas expectativas socio-políticas resultantes de um embate ocorrido no campo da superestrutura e como se procedeu a ressignificação da canção popular equilibrando as vertentes folcloristas ante as experiências híbridas com sonoridades externas.

Neste primeiro instante, convém situar-nos no final da década de 50 para o início dos anos 60, a saber, que estes foram decisivos para a mudança de postura do bossanovista Lyra.

2.1 Influências de Lyra e o Cenário político-cultural (1959-1961)

Lyra em sua obra (2008) relata que em 1959 se muda para São Paulo para compor músicas para o teatro. Ali na capital paulista firma seus primeiros contatos com o Teatro de Arena da UNE, ao mesmo tempo em que conhece o teatrólogo Gianfrancesco Guarnieri¹⁵, um então socialista visionário, com o qual faz algumas parcerias musicais, como a canção politizada “Missa Agrária¹⁶”, e “Feio não é bonito”. Seria improvável que Lyra, de origem jesuíta, não recebesse do teatrólogo italiano motivações politizadas e nacionalistas para compor sua visão de mundo.

A verdade é que no Fim dos anos 50 havia uma dinâmica entre elementos culturais, sociais e políticos percebidos em várias parcelas da sociedade. Fosse, além da

¹⁵ Ator, diretor, dramaturgo e poeta ítalo-brasileiro, assim como um artista de destaque no Teatro de Arena de São Paulo.

¹⁶ Canção com temática religiosa e social, sendo influente no posterior posicionamento da igreja católica para com a Reforma Agrária.

música, através do futebol, do cinema, do rádio, da literatura, do teatro, ou de medidas políticas como a criação da Petrobrás e à construção de Brasília que representaria, por assim dizer, um sentimento de progresso pautado na modernidade.

Nesse mesmo período, diante do frenesi da Bossa Nova, temas como nacionalismo, reforma agrária, autenticidade, realidade brasileira, justiça social, consciência política, passaram a pressionar a temática bossanovista da “cor local” e de tabela, a mexer com as cosmovisões de Lyra e a descolá-lo para as águas agitadas e coletivas.

À medida que o começo dos anos 60 ia indicando um novo caminho à cultura, a avalanche de mudanças sociais atingia o campo das artes, comportamento, política, sociedade, fazendo com que muitos cressem que a história caminhava sob uma linearidade. Somando-se a isso, os ideários marxistas já demonstravam presença ativa na América Latina e a ameaça de um Golpe Militar passava a ser iminente, ao mesmo tempo em que realidade brasileira demonstrava uma assombrosa desigualdade econômica, alto índice de analfabetismo, pobreza, e injustiça social.

Segundo Lyra (2008, p. 60) o que ocorreu foi que, inseridos neste panorama socioeconômico, os movimentos artísticos se delinearão em duas facções, uma preocupada com a filosofia da forma e a outra com a do conteúdo. Para Waldenyr Caldas (2010) podemos perceber claramente um quadro divisório entre: os “conservadores” e os “engajados”. O primeiro, mais preso à fórmula (isto é, a estrutura sonora que envolve as características próprias da Bossa Nova), mantinha a temática desprovida de preocupações sociais e continuava a navegar por águas calmas e contempladoras, como ocorrera na primeira fase participada por Lyra; já o segundo grupo, priorizando o conteúdo, permeado por um nacionalismo e romantismo revolucionário (que veremos no terceiro capítulo) angariou no que chamamos de música de protesto.

Alguns nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Nara Leão, e o próprio Carlos Lyra, dentre muitos, passaram a levantar a bandeira da politização e nacionalização na música brasileira compondo o segundo grupo. Canções que antes falavam sobre o amor, fim de tarde e sobre a beleza feminina cediam aos poucos lugar às que cantavam a injustiça social, nacionalismo, terra, com os seus direitos pertinentes. Trocando em miúdos, em vez de “Eu sei que vou te amar...” (Tom Jobim) ouvia-se “O morro não tem vez...” (Antonio Carlos Jobim). No lugar da “Garota de Ipanema” (Vinícius de Moraes e

Antonio Carlos Jobim), a “Influência do jazz” (Carlos Lyra), etc. – a estas aturas, convém ressaltar que o próprio movimento da Bossa Nova não se sustentaria coeso neste sentido e assim como não se estearia em fidelidade total seja com a fórmula ou conteúdo.

Para não denotarmos que Lyra renegara seu passado como precursor da Bossa Nova, vale salientar que ele mesmo depois de ter composto a politizada canção “Missa Agrária” (parceria com Gianfrancesco Guarnieri) e também ter creditado a importância do conteúdo no panorama político-social do Brasil, ainda mantinha-se de certa forma abraçando as duas perspectivas: (2008, p.60) “No que se refere a música, eu encabeçava a linha relativa ao conteúdo, se bem que, pessoalmente, nunca tivesse pretendido abrir mão da fórmula” – certamente 1960 se apresenta como o ano de importantes parcerias de Lyra com Vinícius de Moraes, com destaque para as canções como “Você e eu”, “Coisa mais linda”, “Minha namorada”, que diga-se de passagem, são canções que não tem nada de protesto, a não ser reivindicar a mulher amada. Nesta parceria ainda se persistia o desenho melódico, o coloquialismo poético, o discreto charme da burguesia, assim como também havia “conteúdo”, mas não o politizado – sintetizando, tal oscilação de Lyra não nos credencia a fazer um corte temporal entre as duas facções, o que só vem a ocorrer com a criação do CPC anos seguintes.

O certo é que partir de 1960 a música de protesto gradualmente viabiliza-se como um movimento emergente do processo de radicalização político-ideológica. A música popular, por assim dizer, passa a inserir comumente conteúdos politizados atendendo aos apelos externos, tanto políticos quanto sociais. Mas vale ressaltar também que essa nova fase se firmou definitivamente com maior ênfase no bojo da experiência do CPC, entre os anos de 1961 e 1964.

Mas antes observemos que, contemporâneo às agitações políticas e culturais discorridas acima, a década de 1960 provocara mudanças sensíveis no panorama histórico do ocidente. O que ocorreu foi uma verdadeira revolução no campo das artes, comportamento, política, sociedade. Enquanto o mundo era contagiado pelas frequências beatlesmaníacas do pop, o Brasil desde a década de 30 já sentia os impactos multiculturais da mídia, especificamente do rádio, que como um tipo de maestro, infiltrava as mais variadas sínteses sonoras da América e Europa no cotidiano dos brasileiros conectados de alguma forma a mídia radiofônica.

A sociedade pós-60 passa a viver um período de fragmentação enquanto classe. Diversos grupos engajam-se em busca de seus espaços, e a euforia parece contagiar o ocidente na direção de um fim específico: a revolução social.

O que sabemos, realmente, é que após cruzar esse cenário recheado de experiências no campo real, já nos idos de 1980, a História sofreu um dos seus maiores abalos epistemológicos: a crise dos paradigmas explicativos do Real. Isto é, a insuficiência de se compreender a realidade a partir dos velhos modelos, sejam estes fincados no marxismo e/ou movimento dos Annales, tornou-se clara e evidente quando a sociedade se fragmentou ainda mais e a pós-modernidade destituiu as possibilidades estanques.

Foi o tempo em que a Histórica Cultural emergiu como uma nova possibilidade de se revisar as velhas interpretações, reinventar o passado, ou quiçá, pensar outros campos, como a cultura, como um conjunto de elementos importantes para se compreender o vivido. Nesta virada de jogo, e em nosso trabalho, é que as múltiplas linguagens apareceram como alternativas de pesquisas no ‘fazer-se’ historiográfico, e dentre tantas, a música ganha um lugar desejado e utilizado por muitos pesquisadores para investigação de processos sociais, econômicos e culturais da contemporaneidade.

Voltando a Carlos Lyra, vejamos como se deu esta organização do pensamento engajado cujo Lyra integrou.

2.2 A arte revolucionária do CPC da UNE

Almejando melhor compreender como a perspectiva histórica fincada no espírito nacionalista e politizado serviu de combustível para música de Lyra, se fez necessário uma espécie de mapeamento ideológico do CPC no intuito de definir quais os pretextos da chamada música de Protesto. Por conseguinte realizamos uma minuciosa pesquisa no *Manifesto do CPC*, editado em 1962 pelo sociólogo e primeiro presidente do CPC, Carlos Estevam Martins, assim como na obra *A Questão da Cultura Popular* (Estevam, 1963) e no livro-manual *O Centro Popular de Cultura da Une* (Berlinck, 1984) a fim de entender de que forma as influências esquerdistas eram elaboradas e expressadas no campo das artes e especificamente como elas reverberaram no repertório de Lyra, um dos seus fundadores.

O CPC da UNE era um grupo com caráter de insurgência que reuniu

um conjunto de jovens artistas (dramaturgos, atores, compositores, cineastas, artistas plásticos, poetas), líderes estudantis e pessoas interessadas que possuíam um projeto intelectual comum: a elaboração imperiosa de uma “cultura popular” em confronto com as expressões artísticas até então vigentes. (Berlinck, 1984, p.06)

Ao atentarmos para atividades deste núcleo percebemos que estas não eram realizadas sem orientação teórico-metodológica. Havia todo um pensamento monolítico e homogêneo que permeava a ideia de arte, cultura, música popular, associado integralmente às teses de Carlos Estevam Martins (1963).

Nos estudos de Estevam (1963), constatamos que este buscou pedagogizar os integrantes do núcleo através de orientações e pretensões contidas no manifesto interno. Este compreendia que a arte do povo (no sentido mais rudimentar, como veremos a seguir) seria de ingênua consciência, sem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas. Não obstante, através da adequação da produção artística à sintaxe das massas o CPC emergia na função de redimir o povo retirando-lhes de um estado de alienação e da submissão.

Na obra *O Centro Popular de Cultura da UNE*, (1984) encontramos uma rigorosa delimitação das noções de arte do povo e arte popular. Berlinck reproduz que no conceito do teórico Estevam

a arte do povo seria um produto das comunidades economicamente atrasadas que florescia de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. (Berlinck, 1984, p.29)

Nesta o artista não se distinguia da massa consumidora, pois ambos estariam integrados no mesmo anonimato cujo nível de elaboração artística seria tão primário que não passaria de um simples ordenar de dados mais patentes de uma consciência popular “atrasada”. Por outra via, a arte popular detinha seu público consumidor nas massas localizadas nos grandes centros urbanos, de modo que tais massas, como receptores “improdutivos”, “passivos”, tinham um papel relevante no sistema de divisão de trabalho. Estes artistas, em contrapartida, se apresentavam num estrato social

diferenciado de seu público, mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapavam ao seu controle. Berlinck, (1984) registrou que

para Estevam, de um ponto de vista rigoroso, tanto a arte popular quanto a arte do povo, não mereciam nem a denominação de arte, enquanto que no ponto de vista do CPC também não mereciam a denominação de popular ou do povo. (Berlinck, 1984, p. 34)

Estevam (1963) entendia que a arte do povo, por ter um caráter rudimentar, seria desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais. Ela seria uma tentativa tosca e desajeitada de imprimir os fatos triviais dados a sensibilidade mais embotada. Seria ingênua e retardatária, e na realidade não teria outra função que a de satisfazer as necessidades de entretenimento. Destarte, a arte popular, ainda que mais apurada e com maior grau de elaboração, não conseguiria atingir o nível de “dignidade” artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte - oferecer ao público recreação e passatempo seria seu principal meio de operar na sociedade, se distanciando dos problemas fundamentais da existência social, provocando distração no espectador ao invés de formá-lo politicamente.

Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-los fingindo que o mundo não existe sem os seus conflitos. (Berlinck, 1998, p. 34)

A arte popular seria “escapista” porque não tinha capacidade de produzir valores num processo de aprofundamento e intensificações das experiências vividas pelo homem do povo. Além disso, o pensamento do teórico partia de uma visão marxista, uma vez que assimilava uma concepção histórica de luta de classes e redefinia a cultura numa posição de superestrutura.

O mundo da cultura, entendido como superestrutura espiritual da sociedade, se apresenta como um produto derivado, como um reflexo do modo pelo qual se encontra organizada a vida econômica da sociedade em cada momento histórico. Entretanto, não obstante o inevitável condicionamento que o liga em última instância à sua base econômica, o mundo da cultura, ao se desenvolver desdobrando

suas diversificações internas, vai ganhando uma considerável autonomia aos seus suportes materiais (Estevam, 1963, p.9).

Notemos que tais conceitos refletiam proporcionalmente os ideais do CPC e pressionavam os conceitos e visão de mundo de Lyra, integrante do projeto da UNE. Todavia, ocorreu que o grupo de artistas engajados passou a crer definitivamente que a cultura popular deveria ser não só uma produção espontânea do povo, mas irremediavelmente da vanguarda dos intelectuais do país num sentido de “revolução superestrutural” – sem armas, sem enxadas, sem corpo a corpo, mas com arte e através dela. Deste modo entre a arte popular e a arte do povo, emanaria outra arte, a *arte revolucionária*, e é justamente esta, cujos autores Edu Lobo, Vandr , Guarnieri, Vianinha, e principalmente Carlos Lyra, passaram a compor.

Berlinck (1984) ratifica que esta postura revolucionária no campo da superestrutura, na busca da transforma o do real, jazia não são na perspectiva do CPC, mas ao mesmo tempo, também, na arte de Lyra especificamente - lembremo-nos que nosso foco de análise neste trabalho não   o CPC, mas o Carlos Lyra que compunha e que reproduzia parte do pensamento deste núcleo: transformar o mundo “pela arte” – em embate travado em estrita obediência às regras do jogo cultural.

Fincados no viés de uma arte revolucionária, os artistas engajavam-se numa militância através de suas can oes de protesto. Para estes a sociedade era interpretada como um organismo dividido por classes, e dada a domina o de uma classe sobre as demais, ocorreria que duas forças viriam a orientar a dinâmica do mundo da cultura - de que forças estamos falando? De duas tipifica oes de cultura colocadas em xeque, vejamos por Berlinck (1984):

a) Cultura Alienada: seria aquela que não conseguiria perceber nas formas assumidas pela vida humana o resultado de um processo de evolu o assim como a realidade social, política e econ mica. Portanto a classe que está no poder a det m visando perpetuar indefinidamente sua posi o impondo sua visão de mundo. Não obstante, para que a preserva o de seus interesses permaneçam, as outras classes precisam estar num estado de engano, ou iludidas. Observou Berlinck (1962, p.38) sendo assim “a classe dominante são   capaz da falsa cultura na razão direta em que a forma própria de sua consciência   a falsa consciência”.

b) Cultura desalienada: também conhecida como a de vanguarda cultural, tinha como principal diferença para com a cultura alienada, cujo vetor aponta para fora, deslocando o sujeito da realidade, o fato de apontar a cultura para cima, no sentido da elevação do homem para plena convicção de sua realidade vital e ao mesmo tempo para baixo na pretensão de transformar a infra-estrutura da sociedade.

Diante deste cenário, havia uma expectativa comum abalizada nos pressupostos marxistas, de modo que este conflito só chegaria ao fim quando fossem eliminadas as razões que fazem da cultura alienada um poder visto pelos engajados como dominante.

Compreendendo bem os anseios do CPC através da proposta de uma arte revolucionária, assim com o pensamento sociológico que permeava o núcleo dos artistas engajados, certamente nossa investigação no repertório do “Lyra esquerdista” tornar-se-á bem mais didática, cultural e histórica. O certo é que a validade de sua música nos mostra uma possibilidade de compreensão que parte de seu pensamento como um sujeito histórico culturalmente recheado de descaminhos e contratos relevantes para se compreender uma época onde os paradigmas explicativos do real foram postos em cheque e novas experiências foram marcantes para a música e cultura brasileira - esta será nossa próxima análise.

2.3 A música de Carlos Lyra no CPC

Ao mesmo tempo em que os anos de 1961 a 1964 separavam-nos um momento histórico marcado por uma diferente forma de pensar a cultura popular, um tipo de mentalidade nacionalista teve como requisito básico superar o cerceamento dos direitos do cidadão, a invasão imperialista e os interesses da burguesia. Havia uma rejeição latente à dominação americana e um desejo de autenticidade musical com resultados sociais.

A estas alturas, não esqueçamos, o projeto de “folclorização” da música popular brasileira defendido por teóricos como Ary Vasconcelos, Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão, já tinha sofrido o primeiro grande abalo com a eclosão da Bossa Nova; ali tínhamos uma espécie de “corte epistemológico” na história da música popular (que focaremos no terceiro capítulo) e que apresentava inovações

correspondentes a este novo formato de canção brasileira, detalhados no primeiro capítulo e assimilados na textura musical da Bossa Nova.

Diante deste engajamento do núcleo artístico da UNE, o que se buscava além da revolução social era, também, elementos autênticos da expressão coletiva. Por isso, acoplado a esta visão o CPC criara uma frente atuante que abrangia várias artes como teatro, cinema, literatura e música com a real pretensão de transformar a cultura de massa sob uma perspectiva de cultura unitária – e Lyra seguia esta regra cultural tanto no seu repertório artístico tanto dentro do CPC quanto individualmente a posterior. Para o CPC (Berlinck, 1984, p.44) “uma sociedade dividida em classes não pode de modo algum produzir uma cultura nacional unitária e uniformemente distribuída”. Mas, pensar assim era complicado visto que se tratando de Brasil, alguns “Brasis” seriam “exterminados”, no entanto o que movia tal pretensão era a ideia de uma infraestrutura nivelada. A “guerra” lembremo-nos, ocorria no campo da superestrutura.

Podemos elencar como o momento de maior engajamento do grupo quando o CPC gravou e distribuiu seu primeiro e único “long-playing¹⁷” intitulado de “*O Povo Canta*¹⁸”, em 1963. Na contracapa do disco havia o seguinte texto (Berlinck, p.26): “O povo canta é o primeiro ‘long-play’ que o CPC, cumprindo o seu objetivo de fazer arte com e para o povo, entrega ao público”. Na proposta, o núcleo se colocava como intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas dificuldades do real político-social.

Havia também a busca de elementos autênticos da expressão coletiva, na tentativa de uma comunicação eficaz com o povo na intenção de “desalienar” estes e apresentá-los os problemas reais. Canções como “O subdesenvolvimento” (Carlos Lyra-Francisco de Assis), “João da Silva” (Billy Blanco), “Canção do trilhãozinho” (Carlos Lyra-Francisco de Assis), testificam uma fuga dos problemas puramente individuais para um âmbito geral, fugindo do sentimental e ‘moderninho’ mais presente no movimento bossanovista conservador.

¹⁷ Conhecido no Brasil disco de vinil, ou simplesmente como vinil. Trata-se de uma mídia desenvolvida no início da década de 1950 para a reprodução musical.

¹⁸ A face A do disco contém O subdesenvolvimento (Carlos Lyra-Francisco de Assis) e João da Silva (Billy Blanco). A face B contém Canção do trilhãozinho (Carlos Lyra-Francisco de Assis), Grileiro vem... (Rafael de Carvalho) e Zé da Silva (Geny Marcondes, Augusto Boal, Conjunto CPC). A contracapa do disco contém o seguinte texto: “O povo canta é o primeiro ‘long-play’ que o Centro Popular de Cultura, cumprindo o seu objetivo de fazer arte com e para o povo, entrega ao público. (Berlinck, 1984, p.06)

Como forma de expressão da “aliança de classes” e do nacionalismo, a música de protesto estruturou-se a partir de orientações diversas, até mesmo contraditórias, que vão desde as do pensamento burguês-liberal até as do materialismo-dialético, como a do realismo socialista. As variadas conotações de orientação nacionalista inspiravam-se em determinadas formas de expressão musical das camadas populares rurais e urbanas entendidos como elementos definidores da cultura nacional popular – como pensavam os folcloristas. O que ocorreu foi que estes elementos foram usados como fontes de inspiração e estruturação da criação musical de segmentos da pequena burguesia, particularmente universitários, intelectuais e artistas profissionais, que baseado na crença de que o povo entenderia a linguagem de si próprio, embarcaria num front revolucionário.

A canção “O Subdesenvolvimento”, de Lyra, é sem dúvidas uma das mais contundentes expressões de politização na canção de protesto.

O Brasil é uma terra de amores
Alcatifada de flores
Onde a brisa fala amores
Em lindas tardes de abril
Correi pras bandas do sul
Debaixo de um céu de anil
Encontrareis um gigante deitado

Santa Cruz, hoje o Brasil
Mas um dia o gigante despertou
Deixou de ser gigante adormecido
E dele um anão se levantou
Era um país subdesenvolvido
Subdesenvolvido, subdesenvolvido,
etc.(refrão)

E passado o período colonial
O país se transformou
num bom quintal
E depois de dadas as contas
a Portugal
Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!
Subdesenvolvido, subdesenvolvido (refrão)

Então o bravo povo brasileiro
Em perigos e guerras esforçado
Mais que prometia a força humana
Plantou couve, colheu banana..
Bravo esforço do povo brasileiro

Que importou capital lá do estrangeiro
Subdesenvolvido, subdesenvolvido...
etc. (refrão)

As nações do mundo para cá mandaram
Os seus capitais desinteressados
As nações, coitadas, queriam ajudar
E aquela ilha velha ajudou também

País de pouca terra, só nos fez um bem
Um grande bem, um 'big' bem, bom, bem,
bom
Nos deu luz, ah! Tirou ouro, oh!
Nos deu trem, ahhh! Mas levou o nosso
tesouro
ooooh! Subdesenvolvido, subdesenvolvido...
etc. (refrão)

Houve um tempo em que se acabaram
Os tempos duros e sofridos
Pois um dia aqui chegaram os capitais dos..
Estados Unidos
País amigo desenvolvido
País amigo, país amigo

Amigo do subdesenvolvido
País amigo, país amigo
E nossos amigos americanos
Com muita fé, com muita fé
Nos deram dinheiro e nós plantamos

Nada mais que café
 E uma terra em que plantando tudo dá
 Mas eles resolveram que a gente ia plantar
 Nada mais que café

Bento que bento é o frade - frade!
 Na boca do forno - forno!

Tirai um bolo - bolo!
 Fareis tudo que seu mestre mandar?
 Faremos todos, faremos todos...

E começaram a nos vender e a nos comprar
 Comprar borracha - vender pneu
 Comprar madeira - vender navio
 Pra nossa vela - vender pavio
 Só mandaram o que sobrou de lá
 Matéria plástica,
 Que entusiástica
 Que coisa elástica,
 Que coisa drástica
 Rock-balada, filme de mocinho
 Ar refrigerado e chiclet de bola
 E coca-cola! Oh...
 Subdesenvolvido, subdesenvolvido... etc.
 (refrão)

O povo brasileiro tem personalidade
 Não se impressiona com facilidade

Embora pense como desenvolvido
 Embora dance como desenvolvido
 Embora cante como desenvolvido
 Lá, lá, la, la, la, la
 Êh, êh, meu boi
 Êh, roçado bão
 O melhor do meu sertão
 Comeram o boi...
 Subdesenvolvido,
 subdesenvolvido, etc. (refrão)

Tem personalidade!
 Não se impressiona com facilidade
 Embora pense, dance e cante como
 desenvolvido
 O povo brasileiro
 Não come como desenvolvido
 Não bebe como desenvolvido
 Vive menos, sofre mais
 Isso é muito importante
 Muito mais do que importante
 Pois difere os brasileiros dos demais
 Pela... personalidade, personalidade
 Personalidade sem igual
 Porém... subdesenvolvida, subdesenvolvida
 E essa é que é a vida nacional!

(Lyra, 2008, p.81-83)

Abaixo fizemos algumas breves observações que acompanhadas de uma sessão de audição certamente contribuirá para melhor compreensão deste anseio revolucionário:

- a) a canção se sintetiza como uma manifestação artística de penetração popular e que funcionou como veículo didático de um discurso teórico. Sua descrição aponta para as consequências danosas para o Brasil e seu povo, de momentos chave de nossa história política e econômica;
- b) observemos que ela não traz características formais (no sentido de forma) de uma Bossa Nova. Em termos musicais, ela inicia uma cantiga

suave de violão que acompanha versos irônicos apresentando o Brasil, falando de amores, flores, brisas, céu de anil, dando um sentido exaltativo. Contudo, a voz surge, no entanto, apresentando-se como um timbre¹⁹ falso que imita a voz de uma criança. Esta interpretação falseada insinua, por assim dizer, certo descrédito do texto, levando o ouvinte a refletir que essa canção seria a versão de um “Brasil infantil”. O que se descobre a seguir ao despertar deste “Brasil Gigante” de dimensões continentais, é que o país não passa de um “anão”, de um subdesenvolvido;

c) na terceira estrofe:

“E passado o período colonial / O país se transformou num bom quintal / E depois de dadas as contas a Portugal / Instaurou-se o latifúndio nacional, ai!”. (Lyra, 2008, p.81)

há uma crítica ao passado colonial cuja instauração de um latifúndio nacional submisso aos interesses externos perpetua-se no pós-independência, república e anos 60 (época da composição);

d) a canção também faz crítica ao “país amigo”, Estados Unidos, reforçando a ideia de nacionalismo e rejeição as intervenções capitalistas e manipuladores do exterior:

“E nossos amigos americanos / Com muita fé, com muita fé / Nos deram dinheiro e nós plantamos nada mais que café / E uma terra em que plantando tudo dá / Mas eles resolveram que a gente ia plantar nada mais que café”. (Lyra, 2008, p.82)

e) o refrão cantado por um coro reitera um único e fundamental adjetivo: “subdesenvolvido”. A repetição exaustiva é feita em ritmo e entonação que lembram brincadeira de crianças quando querem dizer “bem-feito” para alguém.

¹⁹ Característica ímpar que nos condiciona a reconhecer a característica e origem do som ou voz.

De uma forma geral tanto a canção *O Subdesenvolvimento*, assim como o trabalho *O Povo Canta* representam a tentativa de oferecer uma alternativa cultural ao povo que o faça refletir na dimensão do real e numa expectativa de transformação deste. Tratando-se da produção musical, este é a única e breve produção do CPC da UNE cujos resultados podem não terem sido satisfatórios no campo social e de previsões políticas (a saber, do golpe militar de 1964, a dissolução do CPC e o exílio de alguns artistas), mas que tiveram um papel importante na reelaboração da canção popular moderna.

O que ocorreu foi que a medida que a arte revolucionária do CPC da UNE ansiava por transformações político-sociais, num outro viés, o cultural, acontecia a luta pela afirmação de uma cultura autenticamente brasileira – o próprio Lyra concebia assim e assimilava a música brasileira de uma forma linear caminhando para uma integração em conteúdo mas com zelo para com as “raízes” brasileiras. Isto é, para além dos projetos de uma arte revolucionária, ocorria que uma ruptura cuja Bossa Nova contemplaria um segundo momento, o da resignificação da canção moderna a qual se apoiava entre a tradição “folclorizada” do morro, do sertão, e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova.

Sendo assim, é na música de Carlos Lyra, que passada por momentos de devaneios de amor e agitados de revolução que encontramos uma síntese relevante de tradução de uma estratégia de “nacionalização” da bossa e síntese de uma nova concepção de canção. Canção moderna.

Para Vinícius de Moraes (Lyra, p.61), o “Carlos Lyra” pertencia a corrente mais nacionalista da Bossa Nova, e seu desejo era levar a bossa para as ruas e classe pobre quanto trazer a música do povo para a classe média.

Destarte, compreender Lyra como sujeito histórico e artista revolucionário nos faz ter a séria desconfiança de que havia um conflito interno na sua cosmovisão cultural, como ele mesmo se auto apresentou diante do impasse entre os da arte engajada e arte conservadora, (LYRA, 2008, p.60) “No que se refere a música, eu encabeçava a linha relativa ao conteúdo, se bem que, pessoalmente, nunca tivesse pretendido abrir mão da fórmula”.

No próximo capítulo discorreremos sobre o advento da MPB, analisando algumas de suas canções, percebendo a sua relevância para a abertura de uma nova perspectiva para a canção popular no Brasil.

CAPÍTULO III – CONTRIBUIÇÃO DE CARLOS LYRA PARA O CORTE EPISTEMOLÓGICO DA BOSSA NOVA E A CHEGADA DA MPB

Em sua obra *História e Música* (2001), Marcos Napolitano discute o nascimento da canção moderna, a qual teria sido resultante do impacto cultural do movimento bossanovista, de modo que a sigla MPB (Música Popular Brasileira) teria surgido a partir de uma estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova – ela teria conseguido a façanha de exprimir comunicação, sem abandonar as conquistas e o novo lugar social da canção.

A socióloga Santuza Cambraia Naves em sua obra *Canção Popular no Brasil* (2010) analisa que a música popular tornou-se, a partir da Bossa Nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos internos e externos, (Naves, p.21), “(...) coube aos compositores populares a tarefa de articular a arte com a vida”. Ocorre neste entendimento é que a Bossa Nova pôde promover uma articulação entre o estético e o cultural, entre a forma e o conteúdo, inaugurando assim uma nova concepção musical que vem definitivamente romper a dicotomias entre erudito e popular, ou entre o popular e o popularesco (como pregava Mário de Andrade). Isto não significa continuidade como pensou Carlos Lyra, ou ruptura nos sentido de abandono, mas de corte quando se alia a preservação dos elementos folclóricos em parceria com novas e híbridas expressões musicais inaugurado um novo lugar social para a canção.

Dentro do próprio movimento de Bossa Nova ocorre um processo ressignificação da canção quando no surgimento da sigla da MPB passa a ser apropriada por outros artistas; ela vem abrindo caminho para outros artistas que percorreriam este caminho moderno equilibrando conteúdo e fórmula. E como avalia Lyra:

No que se refere a MPB, a combinação da fase da forma com a do conteúdo deu ensejo e abriu caminho para as gerações de compositores que se seguiram como, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Ivan Lins, Joyce, Marcos Valle, Dori Caummi, Theo Barros, Francis Hime, Djavan, João Bosco e tantos mais. (2008, p.60)

Carlos Lyra foi militante no processo desta nova concepção de canção. É isto que queremos ratificar!

Momentos históricos, passeios culturais, anseios sociais, revolução. Neste compasso de articulações teria sido a MPB (como nova concepção de canção) um resultado desvirtuado do projeto dos engajados? A História Cultural problematiza.

São processos como este onde as descontinuidades, rompimentos com velhas estruturas e equívocos sobre a perfeita compreensão do real que desqualificam a linearidade da História, assim como a impossibilidade de certos resultados previsíveis (como pensava o paradigma marxista).

3.1 Pensando a ruptura da Bossa Nova dialogando com Michel de Certeau

Falar de projeções e resultados nos provoca um espaço para se pensar um pouco sobre o pensamento de Michel de Certeau diante do plano antes visto como linear mas que culminou na ruptura pela Bossa Nova.

Em *A invenção do Cotidiano* (1982) ao discorrer sobre o estudo da produção cultural ele examina as maneiras em que as pessoas individualizam a cultura de massa, alterando coisas desde objetos utilitários até planejamentos urbanos e rituais, leis e linguagem, de forma a apropriá-los. Ou seja, para Certeau, este consumidor enquanto receptor de conteúdo também é fabricante de sentidos. Portanto diante dessa produção racionalizada, massificada, barulhenta, espetacular existe outra, astuciosa, silenciosa, dispersa que não se faz notar sua maneira de empregar.

Firmando a sua ideia de que consumidores se apropriam do espaço organizado e exercem suas práticas, resignificando-as, Certeau (1982) conclui que certas expectativas geram resultados diferenciados diante de uma produção cultural – então podemos pensar que supostos resultados diante da produção de arte politizada do CPC e obras de Carlos Lyra certamente fugiram do controle destes enquanto produtores culturais culminando em realidades desconectas ao estimulado. Indo além, por este prisma, podemos perceber que os imprevistos resultados da relação produtor/receptor no bojo do CPC, a estratégia de “nacionalização” na MPB percebida por Napolitano (2001), assim como a articulação entre estética e cunho crítico vista por Naves (2010) corroborou para o surgimento da canção moderna.

Pensando com Certeau, diante de um planejamento, que ele chama de estratégia, um lado também seria relevante, a tática. Estratégia seria o cálculo das relações de forças que ocorre quando um sujeito de querer e poder é isolável num ambiente. Um próprio capaz de servir de base a uma gestão de relação com um outro distinto. Neste viés, pensemos, a própria nacionalidade política gerida pelo planejamento getulista ou o projeto do CPC da UNE teria sido construída segundo esse modelo estratégico.

Para Certeau (1982), a tática só teria por lugar o do outro. Sendo assim ela não parte de uma produção institucional, mas se apropria do que consome e faz, recria. Em sua formalidade ela não traz consigo um discurso, mas a própria decisão, o ato e a maneira de se apropriar da ocasião. É o fraco tirando partido das forças do forte. Sendo assim não há uma intencionalidade política na tática, mas uma ressignificação, que foge as pretensões do próprio do produtor.

Se formos pensar a partir panorama certeuniano, vejamos o que ocorrera com a assimilação da canção “Marcha da quarta-feira de cinzas” (Carlos Lyra / Vinícius de Moraes) por parte dos receptores. Observemos a mesma:

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas foi o que restou

Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade

A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar

Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida, feliz a cantar
Porque são tantas coisas azuis
E há tão grandes promessas de luz

Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

Quem me dera viver pra ver
E brincar outros carnavais
Com a beleza dos velhos carnavais
Que marchas tão lindas
E o povo cantando seu canto de paz
Seu canto de paz

(Depois do carnaval - O Sambalço de Carlos Lyra. Philips: 1963)

A canção foi entendida como uma crítica a implantação do regime militar implantado em 1964. Como registrou Lyra:

Alguém chegou a dizer: ‘Vocês deram a resposta a eles, hein?’ Na verdade, ‘Acabou nosso carnaval / Ninguém ouve cantar canções / Ninguém passa mais brincando feliz / E nos corações / Saudades e cinzas foi o que restou ...’ parece contestação. Só que os versos foram escritos em 1963, o que não qualifica a música como uma canção de protesto ao golpe de 1964. Seria, no máximo, uma canção de premonição ... (LYRA, 2008, p.84)

Certamente foi assim que a canção foi digerida por muito tempo. Se em Certeau (1982) a produção cultural foge ao controle de quem a produz, “Marcha da quarta-feira de cinzas” comprovou isso.

3.2 O sentimento romântico e revolucionário

Marcelo Ridenti em seu livro *Em busca do povo brasileiro* (2000) observa outro aspecto relevante diante destas possibilidades de ressignificações da massa: o sentimento romântico (brasileiro) revolucionário presente no fim dos anos 50 e que se expandira para os anos 60. Este representava um desejo intenso de transformação da história que correspondia ao momento de insurgência vivido na música de Lyra, e que segundo o autor teria sido determinante para militância dos artistas e intelectuais da época.

Na sua explanação, Ridenti recorreu à noção de “estrutura de sentimento”, formulada por Raymond Williams, e secundariamente às noções de “campo” em

Bourdieu, avançando na compreensão desta relação entre cultura e política nos anos de 1960 diante da produção cultural e artística brasileira. Para ele estava em vigor a construção de um *homem novo*, pautado nos ideais de Marx e na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. O que ocorreria com tal nuance de revolução admitida por Lyra, seria um tipo de “autocrítica da modernidade”, uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior, caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados no passado e que seria preciso recuperar.

Em outro momento, Ridenti, em seu artigo *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960* discorre como este sentimento foi compartilhado entre os artistas brasileiros. Alguns artistas teriam experimentado-o de forma menos intensa, como os das águas brandas, Vinícius de Moraes, Jobim, ao contrário de Sérgio Ricardo, Nara Leão, Edu Lobo, e óbvio, Carlos Lyra, dentre tantos. O autor ratifica que esta “nuvem revolucionária” não era algo homogêneo, compartilhado de forma unânime entre os intelectuais, mas que apontava para uma mudança. Era mais um paradigma em espera de suas “premonições”, o que não vem a ocorrer – a História comprova - , a não ser a própria reavaliação da História e do sujeito enquanto produtor cultural e transformador do real.

De fato havia uma estrutura de sentimentos:

Éramos jovens e queríamos mesmo mudar o mundo.
E o que é mais grave: pela arte. O idealismo sadio e um grande entusiasmo eram o que nos impulsionava – não sabíamos para onde; talvez, por isso mesmo, o grande entusiasmo. (LYRA, 2008, p.60)

As sucessivas revoluções socialistas do século XX, notadamente a soviética, a chinesa e a cubana, reverberavam no Brasil e era assunto central dentre os artistas e militantes de esquerda. Em síntese, concordando com (Ridenti, p.90) “não seria exagerado dizer que a experiência viva da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária foi uma variante nacional de um fenômeno que se espalhou pelo mundo afora”.

3.3 Bossa Nova para todas as classes

Como um sujeito plural, que vinha da burguesia, mas buscava pensar como operário, Carlos Lyra, priorizando o conteúdo, não abriu mão da fórmula. Como ele mesmo narra (2008) foi em busca dos sons do passado, das fôrmas dos sons rurais de João do Vale, da música do “morro” de Zé Keti, Cartola, Nelson do Cavaquinho (Lyra, 2008, p.60): “meu objetivo era levar a bossa para as ruas, e, sobretudo trazer a música do povo”. Ao nosso ver, Lyra, na verdade, portava-se num conflitante estado como produtor cultural: vindo de uma educação musical erudita, recalcada de admirações da arte impressionista, mas que por convencimento político, esforçava-se em “restaurar” os sons folcloristas. Mas, pensar este paradoxo longe da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma busca de comunicação através dos elementos folclóricos, sem abandonar as conquistas e o novo lugar social da canção seria insensatez de nossa parte.

No próximo tópico buscaremos compreender através da linguagem musical como se deu esta conciliação entre forma e conteúdo na música de Carlos Lyra nesta numa perspectiva favorável a MPB.

3.4 Analisando a canção “Influência do Jazz”

“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”

(Disco Depois do carnaval - O Sambalanço de Carlos Lyra. Philips: 1963)

O historiador Eric Hobsbawm em *História Social do Jazz* (1989) tratou o jazz como um dos fenômenos mais significativos da cultura do século XX que influenciou a música comercial, popular e fez parte da vida moderna. Carlos Lyra tanto notou isso que cantou tal influência.

Falando-se apenas em conteúdo até que uma análise textual serviria em um trabalho de história cultural, contudo, quando tratamos de Bossa Nova, a “forma” é inegociável. Neste sentido, a compreensão correta da *Influência do Jazz* só se fará com o auxílio da devida audição visto que neste aspecto, podemos encontrar o primeiro e determinante conflito: conteúdo atacando a forma.

A canção é de 1963, com letra e música do próprio Lyra. Naquele patamar o jazz já reverberava no Brasil quando em *Chiclete com Banana* (1959), canção de Gordurinha²⁰ e Almira Castilho²¹, na voz de Jackson do Pandeiro, por exemplo, já mencionava a sua “invasão”: “Eu só boto bebop no meu samba / Quando Tio Sam tocar um tamborim / Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba / Quando ele aprender que o samba não é rumba”, assim como Lyra vivia o frenesi do idealismo do CPC. O que ocorre especificamente nesta canção é a reiteração de um discurso territorialista já defendido pelos folcloristas Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão dentre outros; digo especificamente porque se analisarmos o disco *Depois do carnaval - O Sambalanço de Carlos Lyra* (Philips, 1963) como um discurso geral, notaremos um discurso plural quanto ao lado politizado de Carlos Lyra – canções como *Se é tarde, me perdoa* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Promessas de você*, (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *É tão triste dizer adeus* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros) nos provocam a ver este Lyra plural.

²⁰ Waldeck Artur de Macedo (Salvador, 10 de agosto de 1922 - 16 de janeiro de 1969) foi um humorista e compositor do Brasil. Ficou mais conhecido como Gordurinha, apelido recebido quando ainda trabalhava na Rádio Sociedade da Bahia uma ironia ante a sua magreza. (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gordurinha>)

²¹ Almira Castilho foi uma cantora, compositora e dançarina brasileira. Nascida em Olinda-PE, 24 de agosto de 1924, fez parceira de Jackson do Pandeiro, com quem foi casada, em composições e apresentações no rádio e no cinema.

Lyra conhecia com detalhes todas essas colocações jazzísticas inseridas na bossa, afinal o próprio já havia ressignificado o jazz na Bossa Nova através do uso de uma harmonia musical complexa. A questão é que o autor não se deu conta de que além de fazer um discurso ideológico contra seu próprio passado, estava fazendo uso dos próprios elementos musicais na canção que criticara. Uma contradição proposital? Não sabemos. Mas uma contradição.

Observemos neste primeiro momento alguns equívocos relacionados a forma. O primeiro é a noção de fricção cultural na canção: “Pobre samba meu, foi se misturando se modernizando, e se perdeu. E o rebolado cadê? Não tem mais” (Lyra, 2008, p.69). A fricção ocorreria quando ocorresse o choque entre duas ou mais culturas fazendo que o elemento cultural primordial perdesse seus traços iniciais e até mesmo a identidade de sua categoria social. Entretanto no caso do samba e a bossa o que ocorreu não foi um o sucumbir de um em detrimento do outro, visto que ainda nos dias atuais continua-se a fazer samba com seus elementos primários, mas sim uma nova experiência (híbrida) proporcionada por novas conjunturas onde a Indústria Cultural com sua estrutura midiática pôde gerar novos padrões estéticos não-nocivo a manifestação popular.

Influência do jazz pôde abrir caminho a compreensão da noção dos “passeios culturais” nos trazendo reflexões a respeito das novas relações de arte postas na modernidade, a desterritorialização do morro quanto ao samba, o questionamento de conceitos de autenticidade, cultura de raiz, e de brasilidade.

A própria constituição do Samba, surgido no início do século XX apresenta-se diante de um sincretismo musical onde podemos sugerir a presença da: polca²² europeia nos seus movimentos iniciais; a habanera²³ influenciando o ritmo; junto com o sincopado e o bailado do lundu²⁴ e do batuque africano. Ele mesmo foi suscetível aos processos híbridos experimentados pela constituição da bossa. Sandroni nos oferece uma análise relevante sobre os processos de invenção de uma suposta raiz do samba em

²² Trata-se de um estilo musical e de dança, de compasso binário, com uma figuração rítmica característica no acompanhamento. Originou-se na região da Boêmia (Império Austríaco), no início do século XIX

²³ Também conhecido por havaneira em algumas traduções para o português, é um estilo musical criado em Havana, (Cuba).

²⁴ É um gênero musical contemporâneo e uma dança brasileira de natureza híbrida, criada a partir dos batuques dos escravos bantos trazidos ao Brasil de Angola e de ritmos portugueses.

“Feitiço Descendente – Transformações no Samba do Rio de Janeiro (1917-1933)” (2001), enfim, esta alquimia onde substâncias diversas geram um novo gênero musical, por fim, passam a ser reproduzidos pela indústria cultural, que com a sua expansão passa a se apropriar dos produtos da cultura popular. Foi o que ocorreu com o jazz - com o advento do rádio, décadas anteriores aos anos 60, tornaram-se possíveis combinações de experiências que fugiram ao controle dos produtores culturais, e conseqüentemente o desproteger de supostos sons folclóricos.

“Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu” (Lyra, 2008, p.69) Ao pedir que o samba volte lá pro morro o autor reproduziu um discurso territorialista, determinista, reafirmando o sentimento de resistência a forma (acordes e melodias) utilizada no jazz. Acreditamos que esta visão de Lyra na canção, pôde ser a posteriori desconsiderada por ele, afinal, o mesmo sempre se manteve ligado as estruturas jazzísticas – afinal, após a derrocada do projeto cultural CPC com o golpe em 1964, Lyra se mudou para os Estados Unidos e passou a tocar com Stan Getz²⁵ em um grupo de jazz.

“Influência do Jazz” é uma canção onde podemos sintetizar bem o que significou o jazz para a Bossa Nova. Baseado nas características inovadoras da bossa, discutidas no primeiro capítulo, esta música nos traz primeiramente o uso de instrumentos típicos do jazz americano: piano, baixo acústico, e bateria. Se pensarmos a bossa enquanto samba modernizado diríamos que o piano substituíra o cavaquinho, o baixo o violão, e a bateria o surdo e tamborim. Portanto, analisaremos a canção sob a uma perspectiva musical básica:

- a) “Influência do Jazz” faz uso de uma bateria com sonoridade peculiar no jazz, geralmente com afinações graves no surdo, uso de vassorinha nas batidas do caixa e do indispensável sons dos pratos. O ritmo não deixa de ter o samba como referência, porém pela sua forma suave de execução o que ocorre é uma desqualificação da batida forte, tradicional na síncope do samba - na bossa, a bateria não é a dona do ritmo, mas coadjuvante; ritmo na bossa não tem dono, é livre, é de todos os instrumentos, para isso, basta um pouco de atenção ao som do piano.

²⁵ Saxofonista norte-americano de Jazz. Um dos principais responsáveis em difundir o movimento musical brasileiro conhecido como bossa nova pelo mundo.

- b) Melodia: a melodia é executada especificamente pela voz, e nesta comprovamos a ausência da voz com timbre operístico, valorizando a afinação das notas musicais e a qualidade das curvas melódicas entre agudos e graves e intensidades variantes entre fraca e forte na maioria das frases da canção.
- c) Harmonia: ela possui uma característica própria jazzística. Piano com acordes dissonantes, ritmo sincopado e uma harmonia típica de um jazz de New Orleans.
- d) Forma: é interessante notar que a introdução é um jazz, e seguida quando cantado passa a forma de bossa nova; num terceiro momento, quando a letra passa a reclamar da influência afro-cubana automaticamente a música faz menção ao ritmo caribenho, variando sua melodia, harmônica e ritmo, em seguida retornando a forma do jazz. A finalização extravazante também ratifica, é fim de típico de jazz.

Outras canções de Carlos Lyra também poderiam nos oferecer estes indícios de que o jazz alterou a forma de se fazer música no Brasil.

Não há dúvidas de que a música politizada influenciou, e ainda é composta por diversos artistas na contemporaneidade, assim como não é difícil de se achar elementos jazzísticos na MPB atual. Nem o samba acabou, nem a bossa, nem o jazz.

Diante de um projeto político-cultural fincado desde os planos do CPC o que fica de legado é esta nova articulação entre o estético e o folclórico, forma e conteúdo, entre música de raiz e MPB.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das reflexões do olhar interdisciplinar entre História e Música imprimido neste trabalho monográfico, procurou-se demonstrar uma perspectiva sobre a música de Carlos Lyra passando pela Bossa Nova, canção de protesto e reapresentação da canção moderna.

Os relatos de Carlos Lyra através de sua obra autobiográfica e musical contribuiu para tentarmos observá-lo a partir do seu lugar social e conferir seus conflitos como sujeito histórico. Se “Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio”, na visão do filósofo Heráclito, diante deste fato temos um outro rio que passa, assim com um outro sujeito que se experimenta. É assim que tentamos compreender Carlos Lyra perante o CPC e o movimento de Bossa Nova.

Ao notar sua participação na primeira fase do movimento, assim como seu envolvimento com o CPC, percebemos um equilíbrio relevante de seu envolvimento com a forma e conteúdo não se deixando definir totalmente com uma só faceta politizada ou somente envolvido com a fórmula. Sendo assim notamos que o trabalho musical deste entre os anos de 1958-1964 apresenta-se como uma espécie de síntese histórico-cultural que nos provoca a observar a odisséia desse “barquinho” que saiu das águas calmas, passou por agitações, e por fim trouxe em sua garrafa de viagem um pouco de cada mar.

Quando notamos a Bossa Nova como diálogo entre samba, jazz e estilos latinos, buscamos entender que dentre os projetos de folclorização defendidos pelos tradicionais e as novas possibilidades musicas aconteceria uma nova experiência com a música brasileira o advento da MPB e o deslocamento do lugar social da canção que abriu caminho para que esta prosseguisse como portadora de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. E Lyra fica justamente dentro desse processo.

REFERÊNCIAS

BERLINCK, Manoel Tosta. **CPC da UNE**. Campinas: Papirus, 1984..

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. Editora Amarilys, 5ª edição:, 2010.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996.

DE CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

HOBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Ed. Paz e Terra, São Paulo: 1996.

LYRA, Carlos. **Eu e a bossa – Uma história da Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci. **História e música: canção popular e conhecimento histórico 1**. Rev. bras. Hist. vol.20 n.39 São Paulo, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: Historia Cultural da Musica Popular**. Autêntica Editora, São Paulo, 2001.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. **História e Música - Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Rev. bras. Hist. vol.20 n.39: São Paulo, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular No Brasil**. Editora Civilização Brasileira (Grupo Record), Rio de Janeiro: 2010.

PESAVENTO, Sandra J. **História & história cultural**. -2.ed. - Belo Horizonte : Autêntica, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro /São Paulo. Editora Record, 2000.

SANDRONI, Carlos. **Feitico decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.