

Nacionalismo musical e “invasão cultural” na linha evolutiva da Música Popular Brasileira¹.

Musical nationalism and “cultural invasion” in evolutionary line of the Popular Brazilian Music.

Emília Saraiva Nery*

Resumo: O trabalho mostra a objetivação histórica do conceito de linha evolutiva na Música Popular Brasileira, a partir de uma situação dos debates sobre o ser da MPB entre os meados da década de 1960 e por toda a década de 1970. Assim sendo, trata-se de um estudo sobre as tensões no campo da música brasileira a partir da noção de “linha evolutiva na MPB”, formulada por Caetano Veloso, em meados da década de 1960 e que, desde então, passou a ser um significativo parâmetro para se pensar a MPB.

Palavras-chave: História do Brasil. Música Popular Brasileira. Linha Evolutiva.

Abstract: The paper present the historic objectivity of the conceit of evolutionary line in the Popular Brazilian Music, began as situation of debates about the be of MPB between the middle of the decade of 1960 and for all decade of the 1970. Therefore, this paper talks about the tensions in the field of the Brazilian music produced by the notion of the “evolutionary line in the MPB”, it is formulated by Caetano Veloso, in middle of the decade of 1960, and this moment it passed to be a parameter significant to think the MPB.

Keywords: Brazil History. Popular Brazilian Music. Evolutionary Line.

A partir dos meados dos anos 1960 intelectuais e músicos brasileiros se engajaram num amplo debate sobre o “ser” da Música Popular Brasileira, refletindo especialmente sobre quais seriam os parâmetros através dos quais se poderiam conceder ou negar enquadramento a algo como sendo próprio da MPB. A partir de então, a expressão linha evolutiva iria se constituindo lentamente no interior das discussões sobre MPB.

¹ Este artigo faz parte da dissertação de NERY, Emília Saraiva. *Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as Tensões Culturais no Brasil dos anos 1970*. Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

* Docente de História pela Secretaria de Educação do Estado do Piauí – SEDUC - PI. Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Integrante do grupo de pesquisa História, Cultura e Subjetividade, do CNPq. E-mail: emilia.nery@gmail.com

Em 1965, a *Revista Civilização Brasileira* promoveu um debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão, com o objetivo de discutir a situação da MPB. O debate, que seria publicado e obteria significativa repercussão, foi dividido em três temas: 1) situação histórica; 2) música participante e 3) autenticidade. Tais temas foram escolhidos considerando a suposição de que a MPB passava por um refluxo em relação à evolução que teria sido obtida com a Bossa Nova, conforme se pode depreender do trecho a seguir:

A música popular brasileira, sobretudo a que é feita no Rio de Janeiro, chegou a um novo impasse depois dos êxitos alcançados pela Bossa Nova. As dificuldades atuais mostram que nossa música continua evoluindo, sempre à procura de modalidades mais avançadas².

Suposições como essas demonstram uma preocupação dos debatedores com os rumos que a MPB estava tomando naquele momento, apesar do sucesso alcançado pela Bossa Nova no exterior, especialmente nos Estados Unidos. A presença da música brasileira na esfera internacional é o cerne do debate sobre uma abertura às influências evolutivas não apenas na música nacional, mas também na música estrangeira. Este ponto central colocará os debatedores em lados opostos.

A conquista do mercado musical estrangeiro foi avaliada positivamente pelos músicos Edu Lobo e Luiz Carlos Vinhas. O crítico José Ramos Tinhorão³, entretanto, representando uma corrente interpretativa tradicionalista da MPB que se constituiu, a partir da década de vinte, em torno de um ideário nacionalista formulado por intelectuais, como Mário de Andrade, alertou que a Bossa Nova se utilizou das raízes do samba tradicional, do morro. No seu combate contra a influência da música estrangeira no Brasil, o crítico mostra uma aparente expropriação do samba tradicional pelo projeto modernizador da Bossa Nova, chegando ao extremo de aparentemente o samba ter deixado de existir.

Num determinado momento chegou a parecer que o samba não existia mais. No entanto, bastou a cantora Nara Leão transformar em coisa bem cantar os sambas de compositores de camadas populares (Zé Kéti, João do Vale) e logo, com os espetáculos Opinião e Rosa de Ouro, se verificou que o samba da linha tradicional continuava a ser cultivado inclusive por compositores que já tinham uma áurea de sucesso há trinta anos atrás (TINHORÃO, 1965:306).

Relativamente ao segundo tema do debate – Música participante –, o músico Luiz Carlos Vinhas e o crítico musical José Ramos Tinhorão deixariam claro a divisão entre

² CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p.305 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

³ Seu livro *Música popular: um tema em debate* é um marco na bibliografia da canção brasileira, publicado em 1966, foi o primeiro trabalho de pesquisa e análise sociológica sobre transformação, ascensão e decadência de alguns dos principais gêneros de nossa música urbana.

arte pela arte e arte engajada. Vinhas, por exemplo, criticou veementemente a utilização da música como veículo político:

Na minha opinião isso não é mais do que falso nacionalismo. Estou convencido de que a música não é instrumento útil para salvar o Brasil, porque em relação à música não há o mesmo problema do cinema e do teatro. Música serve sobretudo para descansar. Tanto isso é verdade que um camponês deve achar melhor Desafinado do que uma música de conteúdo político. Suas misérias ele conhece e quando ouve música quer justamente descansar delas.

[...]

Penso, numa palavra, que apesar de tudo não devemos dividir a música em participante e sem participação. A separação verdadeira é entre música boa e música ruim. E para distinguir uma da outra existe o gosto que é instrumento universal de aferição. Ainda insistindo sobre o problema de divisão da música, quero dizer que apreciaria se fosse possível evitar a divisão entre os compositores, acabando com as classificações de ambos os lados, com rótulos recíprocos de alienados e de comunas (VINHAS, 1965:309-310).

Nos debates sobre a arte brasileira nos anos 1960, o destaque, em geral, recairia sobre a MPB como uma organização cultural e ideológica. Disto decorreria que os variados estilos musicais que se propunham, no período, a atualizar a música no país ficariam em segundo plano em relação aos parâmetros político-ideológicos, os quais pareciam melhor definidos (NAPOLITANO, 2001:12-14). O posicionamento crítico de uma possível veia política da música brasileira denota a posição musical ortodoxa de um bossanovista, que temia a fragmentação das dimensões internacionais atingidas pela Bossa Nova. Apesar de tentar fugir de dicotomias musicais como “arte engajada” x “arte pela arte” e “alienados” x “comunas”, o músico as valoriza quando conclama à função de catarse da arte.

Para acalorar essa discussão sobre o valor social da música participante é interessante destacar a concepção de José Ramos Tinhorão que discordou da impossível relação entre Bossa Nova e Música Participante:

É preciso ainda ressaltar que a música não tem eficácia política direta. Ela corresponde ou não a uma ideologia quando tenta ser participante, mas não converte ninguém.

[...]

Assim, quando Vinícius de Moraes escreve sobre o Operário em construção, foi fato social visto ou lembrado que despertou sua sensibilidade. Não devemos exigir que Vinícius se transforme em operário porque escreveu o conhecido poema. Nem devemos impedi-lo de escrevê-lo. Na verdade qualquer artista está autorizado a falar sobre a mulher, a política e quaisquer outros temas. O que quero dizer é que a música em particular e as artes em geral estão ligadas aos fenômenos sociais e não há como evitar este fato (TINHORÃO, 1965:310-311).

Essa visão colabora para uma problematização privilegiada sobre as possíveis lutas, conciliações e variações artísticas presentes em torno do movimento bossanovista. Mesmo que o artista quisesse, não poderia escapar da malha histórica de seu tempo nem muito menos dos aspectos sociais e políticos. A arte cartografa o lugar social não como um ambiente longínquo, mas como um espaço vivo onde temas caros à Bossa Nova, tais como o indivíduo, o amor, a mulher e a flor, contêm a narrativa de uma história potencializadora de uma outra realidade.

O último tema do debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* foi uma reflexão sobre a existência, na MPB, de uma autenticidade musical. Sobre esse tema se posicionaram Luiz Carlos Vinhas, Edu Lobo e José Ramos Tinhorão. O primeiro e o segundo avaliaram que a autenticidade da música brasileira em si não era uma questão relevante. O primeiro justificou essa avaliação defendendo que o essencial era que a música fosse boa e composta independentemente de ter matrizes brasileiras ou não. Já o segundo endossou a mesma avaliação porque considerou que precisar uma marca musical genuína era quase uma tarefa impossível, pois o próprio samba que teria uma suposta marca nacional tinha influências africanas⁴.

No entanto, o crítico musical José Ramos Tinhorão discordou dos seus debatedores. Mesmo reconhecendo que a música brasileira desde o início teve influências de músicas estrangeiras como a polca e a valsa, ele destacou que, apesar dessas influências, a característica musical brasileira era determinante nas composições. Essa predominância da autenticidade brasileira não foi percebida pelo crítico no movimento bossanovista:

Num samba de bossa nova, mesmo com letra nacionalista ou participante é o inverso que acontece: o ritmo é esquemático, as harmonias são tiradas do jazz e quando a música é de Antônio Carlos Jobim, vai se ver e a melodia é de Cole Porter (TINHORÃO, 1965: 312).

Essa crítica mostra uma recusa em ver na Bossa Nova uma música simbolizadora do povo brasileiro pelo fato de não somente ter influências americanas, mas por causa dessas influências transformarem a música nacional em música americana (MACIEL, 1996: 196). O posicionamento do crítico musical em discussão sofreu críticas por compositores, como, por exemplo, Caetano Veloso que considerou a opinião de José Ramos Tinhorão dotada de uma histeria paralisante e da propagação de uma ignorância das múltiplas viabilidades de compor música na cultura brasileira (VELOSO, 2005: 143).

Os emepistas tinham como grande influência a Bossa Nova de João Gilberto enquanto que os não emepistas, especialmente os roqueiros, referenciavam-se no *rock*

⁴ CONFRONTO: Música Popular Brasileira: *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.3, jul.1965, p.311-312 (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

de Elvis Presley. Influências estas que podem ser vistas como uma outra característica diferenciadora da autenticidade musical até meados dos anos 1960. Emepebistas, como Caetano Veloso, até admitiam a figura de Elvis Presley povoando o universo cultural e musical da época. No entanto, não aderiam à sua obra roqueira:

Na medida mesma em que o que é importante para os Estados Unidos resulta relevante para o resto do mundo, a figura de Elvis, seu som e sua lenda marcaram fundamente o imaginário internacional. Constatar isso não é considerar sequer possível uma adesão automática e sem mediações, por parte de seus contemporâneos de outros países que não os Estados Unidos, ao complexo de sentimentos que ele desencadeou entre os americanos (VELOSO, 1997: 52).

Nessa discussão sobre quem pertenceria à autêntica MPB, Caetano Veloso mostrou o seu distanciamento das produções musicais de seu conterrâneo Raul Seixas, especialmente nos anos 1960.

Enquanto Erasmo, no Rio, conversava com Tim Maia e Jorge Ben sobre Bill Halley e seus Cometas, em Salvador, Raul Seixas, um menino da burguesia baiana, estudava inglês e planejava organizar um conjunto de rock'n'roll. No fim da primeira metade da década de 60, enquanto Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz, Djalma Correia, Tom Zé e eu ensaiávamos uma antologia de clássicos da música popular brasileira dos anos 30 aos 50, obras-primas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por nós mesmos para apresentar na inauguração do Teatro Vila Velha, uma pequena casa de espetáculos mandada a construir numa alameda do Passeio Público, o jardim do antigo Palácio do Governo, com vista da Baía de Todos os Santos pelo grupo Teatro dos Novos - excelentes atores e diretores saídos da Escola do teatro da Universidade Federal da Bahia -, Raul Seixas ensaiava covers (como se diz hoje, mesmo no Brasil) de rocks americanos para cantar, em inglês, no Cine Teatro Roma, uma sala grande e popular, situada no largo de Roma, a praça central do bairro da Cidade Baixa que tem o mesmo nome do cinema e do largo (e da capital da Itália) uma área de baixa classe média e de situação urbana periférica (VELOSO, 1997: 47-48).

Nesse relato, há uma diferenciação específica entre duas vertentes musicais: a música estrangeira *rock'n'roll*, de Raul Seixas, e a música popular brasileira, representada pelos músicos baianos e futuros tropicalistas. Há ainda uma separação territorial da apresentação dos shows dessas vertentes, pois a música popular brasileira era apresentada no Teatro Vila Velha e o *rock'n'roll* era apresentado no Cine Teatro Roma. Desse relato, é possível concluir que Raul Seixas até meados dos anos 1960 estava de um lado diametralmente oposto ao da música popular e ao dos músicos baianos.

Essa divisão geográfica entre MPB e *rock* foi também relatada por Raul Seixas, em seus manuscritos de 1968:

Era a moçada que curtia rock. A bossa nova era com o pessoal do Teatro Vila Velha. Na sociedade não se falava em rock, era coisa de gatinha. Eu

freqüentava o late e o Tênis Clube que eram os clubes mais metidos a besta de Salvador. Chegava de gola levantada e ficava encostado num canto tomando Cuba Livre, enquanto os outros dançavam. Eu me sentia diferente, importante, tipo: 'tô revolucionando tudo' (SEIXAS APUD ESSINGER, 2005:47).

Paulo Coelho, num esforço de memória, também destacou a divisão existente entre seu parceiro Raul Seixas e o grupo emepista baiano. Segundo ele, o *rock* de Raul Seixas era visto como um gênero musical forasteiro nas terras da MPB baiana.

O Raul se sentia muito rejeitado pelo chamado grupo baiano, que não aceitava muito um cara que fazia rock. Ele era uma aberração no meio da música popular brasileira. Porque havia a MPB, muito rica e maravilhosa. E ele era visto assim: esse cara vai fazer rock, na nossa terra, na terra da música brasileira (COELHO APUD MARMO, 2007: 29)?

A marcação das diferenças entre os dois grupos adversários, MPB e Música *Rock* é reforçada ainda pela análise da relação do sujeito com sua língua. O fato de adotar uma referência estrangeira é visto como subversão da cultura nacional e da língua mãe, ou seja, a ideologia e a ordem social parecem ser atingidas. Nesse sentido, Raul Seixas parecia desafiar uma suposta raiz da nossa língua. Nessa lógica, rompia, por um lado, com o oficialismo da língua mãe com um inglês americano. E, por outro lado, atravessava o português nacional com o regionalismo específico do sotaque nordestino e baiano como já relata Caetano Veloso:

Seu inglês era fluente e natural e, a nossos ouvidos, soa perfeitamente americano. Quando voltava para o português, ele fazia questão de exagerar nas marcas de baianidade: os ós e és breves espalhafatosamente abertos, a música da frase quase caricaturalmente regional, a gíria antiquada da Salvador de nossa adolescência. Essa combinação nós reconhecíamos no seu trabalho: em seus discos e em suas apresentações ao vivo, tudo que não era americano era baiano. E baiano no que a Bahia tem de distintivo, não de integrador, no que a Bahia tem de ameaçador à idéia de um Brasil homogêneo. Assim, tudo o que, na Bahia, é sotaque, tudo o que nela é nordestino, tudo o que faz dela algo restrito a uma turma, é escolhido; enquanto tudo o que ali é língua geral, tudo o que, na Bahia, é carioca, tudo o que se possa chamar de 'brasileiro', é rechaçado (VELOSO, 1997:49-50).

Dessa maneira, a obra do Raul Seixas pode ser problematizada na sua potencialidade de dificultar as tentativas de territorialização. Essa marca de “desterritorialização da língua” é uma das características da noção de “devir menor”⁵, formulada por Deleuze/Guattari a partir da obra de Kafka, expressa, na literatura, como uma “literatura menor”. Essa literatura se caracteriza por ser combativa. Combate esse que se manifesta em três frentes: 1)

⁵ O devir é aquilo que se apresenta como uma possibilidade frente às dicotomias dadas. Não é o eu, nem o outro. É algo de intermédio.

“desterritorialização da raiz da língua” através do rompimento com o oficialismo da língua mãe; 2) “micropolítica”, entendida como enfrentamento das formas de existência instituídas e 3) “coletividade”, que permite a interlocução com as marcas históricas e culturais da época (DELEUZE e GUATTARI, 1977: 25-42). Essa noção pode ser adaptada aqui para a música.

Em um outro momento do esforço de memória de Caetano Veloso há uma aproximação entre Raul Seixas e o grupo baiano da MPB. Aproximação essa justificada pelo elo da música estrangeira caro à Bossa Nova, ao Tropicalismo e a Raul Seixas, especialmente em sua obra roqueira.

Raul sabia de nós tanto quanto nós dele. Possivelmente mais. E, se suas queixas quanto à nossa atitude esnobe eram fundadas e justificadas, ele próprio deixava ressurgir nessas reminiscências o tom agressivamente irreverente com que ele e sua turma se referiam à turma da Bossa Nova. Isso tinha o poder de nos aproximar ainda mais. Nós éramos os inventores do Tropicalismo, e o Tropicalismo tinha trazido o Rock'n'roll para o convívio das coisas respeitáveis, o que fora decisivo para que Raul pusesse em prática suas idéias e pusesse suas idéias no mercado. Ele nos era grato por isso, e quando externava sua violência em relação à poesia rala e à sua música docemente presunçosa cultivadas pelos que então eram citados sob a sigla MPB, ele contava com nossa adesão entusiasmada: nós já tínhamos – e ele sabia – voltado nossas baterias contra o que havia de tudo isso em nós mesmos (VELOSO, 1997:49).

Nesse exercício de memória, o compositor parece igualar o reconhecimento da influência estética do Tropicalismo na obra de Raul Seixas à adesão entusiasmada a este movimento e à MPB. Mas, é necessário destacar que reconhecer rupturas artísticas não significa que qualquer tentativa de emergência de uma inovação musical deve ser abençoada pela Tropicália ou por Caetano Veloso. Aqui se percebe uma articulação entre produções artísticas no intuito de organizar o passado musical através de definições de filiações. Assim sendo, nessa articulação se excluem lutas entre as manifestações musicais. Lutas essas incompatíveis com um passado musical que se quer coeso e legítimo através da escrita de livros de memória, colocados como verdades adquiridas e estabelecidas.

As baterias que o Caetano Veloso se refere são uma menção ao *rock* e especificamente à abertura estética ao *rock* realizada pelo tropicalismo. Então, é possível afirmar que o fato de Caetano Veloso ter aderido ao *rock* na sua mistura artística já faz com que ele seja do mesmo grupo de Raul Seixas?

Desse modo, tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora. Uma violência desagregadora que não apenas encontrava no ambiente contracultural do rock'n'roll armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações básicas semelhantes. Por isso, quando Raul Seixas alternava americanização com regionalismo esotérico, eu não podia deixar de lembrar que tinha sido eu mesmo a dizer

a um jornalista, em 67, na primeira hora do tropicalismo, a frase que, pouco depois, Tom Zé citaria numa canção típica daquele movimento: “Sou baiano e sou estrangeiro” (VELOSO, 1997:51).

Esse posicionamento não só situa Raul Seixas como membro do grupo emepibista, como insinua que foram Caetano Veloso e seu Tropicalismo que patentearam o *rock* e a americanização da música em uma entrevista no ano de 1967. Dessa maneira, Caetano Veloso inverte completamente a trama histórica podendo dar margem à conclusão apressada de que ele foi utilizador da música estrangeira e, principalmente, do *rock* antes mesmo de Raul Seixas. E este, por sua vez, na lógica do Caetano Veloso, seria seu seguidor provavelmente por volta do ano de 1974, pois é nesse ano que Raul Seixas lança um Lp, chamado *Gita*, com marcas musicais esotéricas e americanas. E ainda, logo em seguida, no seu discurso, ele mostra um outro seguidor da sua provável utilização musical: Tom Zé.

No raciocínio de Caetano Veloso, é possível observar o afastamento entre ele e seu conterrâneo até meados dos anos 1960, ou seja, até a explosão tropicalista. Daí em diante, Raul Seixas teria não somente sido influenciado, como aderido à estética do movimento tropicalista. Por essa razão é justificável, nessa lógica, o distanciamento entre os artistas e suas respectivas variáveis musicais em discussão, apenas, nos anos 1950. É como acrescenta o compositor:

Na verdade queríamos ver o Brasil numa mirada em que ele surgisse a um tempo super-Rio internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista. Essa ambição nos afastava de fato de Raul Seixas na medida em que eu já me sentia afastado do rock nos anos 50: o deslumbramento com a coisa americana me parecia tolo e a marca distintiva de baianidade folclórica, superficial (VELOSO, 1997:51).

O traço da baianidade na linguagem musical foi visto como irrisório até somente os anos 1950, porque depois, no tropicalismo, seria marca de uma canção típica de Tom Zé, como foi visto anteriormente. É claro que a marca baiana não será usada pelo movimento tropicalista como sinal de uma autenticidade musical, mas como um vetor de produção musical sem barreiras geográficas. Nesse sentido, não era viável prescrever uma autenticidade musical, pois esta não existiria em um ambiente de convivência e mistura de vertentes culturais díspares (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994: 379).

Por sua vez, a década de 1970, no Brasil, foi um período de debates musicais e culturais acirrados. Debates esses que chegavam ao extremo de críticas consideradas politicamente incorretas, especialmente em relação ao grau de autenticidade da obra dos músicos. As críticas eram diretas. Críticas realizadas, por exemplo, por Tim Maia em relação à obra de Raul Seixas: “*John Lennon é uma besta, e Raul Seixas é uma cópia xérox da*

burrice. Eles são dois quadrúpedes que só querem justificativas para curtir loucuras. É vigarice das brabas” (MAIA APUD ARAÚJO, 2005: 179)!

Ainda na metade dos anos 1960, Caetano Veloso prescreveu um “remédio” para as produções musicais do período e para as interpretações panorâmicas e ordenadoras da cultura brasileira:

Pelo menos por intuição, concluímos que agora a grande guinada a dar na nossa discussão é voltar ao ponto nevrálgico que a gerou: rever o legado de João Gilberto.

[...]

Penso que esse ainda é nosso problema, ou melhor, que o movimento que surgiu com o nome de Bossa Nova valeu principalmente por nos exigir a colocação desse problema. Vejo que é a muito duras penas que se conseguem alguns momentos de organicidade em nosso trabalho; que raramente alguma coisa reconhecível se adensa para logo depois se perder na confusão: a gente faz um samba quase sem querer de tão bonitinho, exulta por acreditar ter realizado um bom momento na trajetória dessa linguagem – eis que são tão poucos os músicos que são ainda capazes de ouvi-lo, enriquecê-lo, compreender o que ele pode significar, aprender com ele ou, no correr da história, reensiná-lo; e mesmo esses têm poucas oportunidades de responderem uns aos outros.

[...]

Eu acho que a gente não deve se deixar enganar: estamos ainda na primeira etapa; a inevitável eclosão da Bossa Nova é, comercialmente, natimorta e, culturalmente, vive safando-se do comércio, tanto quanto precisa dele, o que lhe possibilita apenas andar bem devagar. Estamos tentando achar a linha perdida (VELOSO, 2005: 148-153).

As “doses” contra o tradicionalismo da música brasileira são, no posicionamento em discussão, três: 1) voltar ao “nervo” dolorido que desencadeou esse debate; 2) reconhecer esse “nervo” como elemento de um longo e difícil trajeto de aprimoramento musical e 3) perpetuar a estrutura “nervosa” sucessivamente nomeando-a como uma variável bossanovista de João Gilberto. Esse tratamento seria aplicado, em geral, no legado musical brasileiro numa tentativa de conferir a este uma transcendência histórica através de um sentido oculto e das determinações nebulosas históricas: “Estamos tentando achar a linha perdida.” A noção temporal que perpassa o “prontuário” controla simultaneamente as dimensões de tempo que deve passar e de tempo que deve ser frenado numa busca de burlar temporalidades musicais outras que porventura se dispersem. Dispersões essas temidas porque podem revelar outras temporalidades que se tocam e borrar seus pontos considerados inquestionáveis.

Esse balanço de Caetano Veloso sobre a importância de João Gilberto e de sua Bossa Nova pode ser visto como um prenúncio de seu projeto de instrumentalização opinativa ampla para cada produção musical. Dentro de sua individualidade, o artista deveria repensar o universo musical da MPB, especialmente no aspecto expressivo da linguagem. No debate da *Revista Civilização Brasileira* de 1966 no qual se discutiu, como no

debate anterior de 1965, as soluções para a crise da música popular brasileira, o compositor saiu dos presságios evolutivos e abriu clareiras para o uso da expressão *linha evolutiva* como base para os referenciais estéticos a serem adotados futuramente nas próximas movimentações de igual magnitude da Bossa Nova:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda a informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. Realmente, o mais importante no momento é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, interrelacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base da criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação.

[...]

João Gilberto para mim é exatamente o momento que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez⁶.

O caminho sugerido por Caetano Veloso para a Música Popular Brasileira foi anunciado como um segundo momento da renovação da música brasileira. Nesse sentido, o primeiro momento renovador foi realizado por João Gilberto, o que justificou lançar mão da expressão “retomada”. Assim como no seu posicionamento de 1965, discutido anteriormente, ele falou ainda de uma organicidade musical brasileira. Essa organização não devia se restringir aos limites do mundo artístico e sim, ampliar-se para as dimensões intelectuais e acadêmicas. Nesses termos, o compositor tentou legitimar a sua proposta com o choque conciliador entre bases musicais consolidadas e iconoclastas. Por outro lado, ele se preocupou com uma legitimidade científica para dar credibilidade racional ao seu intento instaurador. Dessa maneira, a abertura para o uso do passado musical no futuro é localizada no feixe de todas as experiências, inclusive as subordinadas aos parâmetros de rigor e lucidez da ciência.

Uma consciência dos sonhos de brasilidade para uma autossuperação artística conciliadora e contínua eis o slogan da “campanha” de instauração de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira. Na contramão desse pensamento patrimonialista sobre a música brasileira e dos critérios de classificação da indústria fonográfica, segue o mercado

⁶VELOSO, Caetano. “QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?” In: *Revista Civilização brasileira*, ano I, n.7, maio 1966, p.377. (debate coordenado por Airton Lima Barbosa)

contemporâneo da MPB, pois este se configura diversificado, descentralizado e fragmentado.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Cartografias da Alegria. In: _____. **Um engenho anti-moderno - A invenção do Nordeste e outras artes**. 1994. Tese. (Doutorado em História) - Unicamp, Campinas- SP, 1994, p. 379.

COELHO, Paulo. Apud MARMO, Hérica **A canção do mago**. São Paulo: Futuro Comunicação, 2007, p.29.

CONFRONTO. Música Popular Brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, ano I, n.3, jul.1965. (debate entre Edu Lobo, Luiz Carlos Vinhas e José Ramos Tinhorão).

CONTIER, Arnaldo Doraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH – Humanistas Publicações. V. 18, nº 35, 1998, p.58.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. **O que é uma literatura menor? Kafka por uma Literatura Menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 25-42.

KEHL, Maria Rita. As Duas Décadas dos Anos 70. In: VÁRIOS AUTORES. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p.35.

MACIEL, Luiz Carlos. Questão de estética. In: _____. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.196.

MAIA, Tim. Tim Maia agora é guru. Pop, jan. de 1975. Apud ARAÚJO, Paulo César de. Um cantor chamado cavalo. In: _____. **Eu não sou cachorro, não**. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 179.

NAPOLITANO, Marcos. Introdução. A “MPB” como problema histórico. In: _____. **“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001, p.12-14.

NERY, Emília Saraiva. **Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as Tensões Culturais no Brasil dos anos 1970**. Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2008.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPEZ, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatthy (orgs). **História e Linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa/ 7 Letras, 2006, p.251.

QUE CAMINHO SEGUIR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA? **Revista Civilização brasileira**, ano I, n.7, maio 1966, p.377. (debate coordenado por Airton Lima Barbosa)

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SEIXAS, Raul. Apud ESSINGER, Silvio (org). **O Baú do Raul revirado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.47.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Primeira Feira do Balanço. Ângulos, Revista dos Alunos da Faculdade de Direito da UFBA, 1965. In: _____. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 143 [apresentação e organização de Eucanaã Ferraz].

Recebido em *janeiro* de 2011
Aprovado em *dezembro* de 2011