

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

MARIA DE FÁTIMA VICENTE

À FLOR DA PELE/À FLOR DA TERRA – O SINTOMA SOCIAL MPB

Doutorado em Ciências Sociais

**SÃO PAULO
MARÇO DE 2010**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

MARIA DE FÁTIMA VICENTE

À FLOR DA PELE/À FLOR DA TERRA – O SINTOMA SOCIAL

MPB

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutora em Ciências Sociais junto ao do programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Caterina Koltai.

**SÃO PAULO
MARÇO DE 2010**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho

Profª. Dra. Miriam Schenkman Chnaiderman

Prof. Dr. Raul Pacheco Filho

Prof. Dr. Ricardo Goldenberg

Orientadora: Profª.Dra. Caterina Koltai

RESUMO

Esta tese trata do sintoma social “Música popular brasileira – MPB” entre 1965 e 1972 e de sua incidência ética sobre a sociedade brasileira sob ditadura (1964-1985) como efeito de sua condição de sintoma social.

A sonoridade é um elemento central da sociedade brasileira e se instituiu em sonoridade terrena, corpórea e avessa ao sublime. Na virada do século XIX, por força das condições da cena musical e da cena político-social, articulou-se pautada pela oralidade e pela percussão quando, estabilizou o formato canção como o modo predominante da cultura musical brasileira. Sobressai como fator intrínseco à definição desse formato a presença incontornável do cancionista, elemento decisivo para os efeitos de mediação simbólica do laço social efetivado por essa música, em especial quando da institucionalização da MPB.

O formato-canção salvaguardou o lugar do corpo, uma vez que esse formato se apóia na entoação da fala cotidiana, e instaura o corpo do cancionista como objeto da circulação da palavra, dicção limitada pela interdicção. O que permite situar os atos dos cancionistas como atos singulares devido à relação que nesse sintoma social o cancionista estabelece com seu público: situado na falta do objeto por efeito do silêncio musical, posição homóloga à do psicanalista na cura, produzindo efeitos de escansão interpretantes da realidade social.

Conclui-se que as vicissitudes do sintoma social MPB naquela conjuntura político-social, lidos pelo paradigma da interpretação do cancionista, incidiram na sociedade como atos que afugentam a morte e efetivaram possibilidades interpretantes da ordem político-social instituída.

Palavras-chave: Música popular brasileira e MPB; canção e cancionistas; dicções e interdicção psicanalítica; sintoma social e ordem instituída; ética e estética.

ABSTRACT

This thesis deals with the social symptom “Brazilian popular Music - MPB” between 1965 and 1972 and its ethical incidence on the Brazilian society under dictatorship (1964-1985) as effect of its condition of social symptom.

The sonority is a central element of the Brazilian society and instituted itself in earthly, corporal sonority, opposite to the sublime one. In the turn of century XIX, by the force of the conditions of the musical scene and the social-political scene, it was articulated based on the orality and for the percussion when, stabilised the frame song as the predominant way of the Brazilian musical culture. It points out as intrinsic factor to the definition of this frame the insurmountable presence of the singer, decisive element for the effect of symbolic mediation of the social link accomplished by this music, in special when the institutionalization of the MPB.

The format song safeguarded the place of the body, as the frame supports itself the intonation of everyday speech, and instaurates the body of the singer as object of the circulation of the word, diction limited for the interdiction. Which allows to point out the acts of the singers as singular acts due to relation in this social symptom that the singer establishes with his public: situated in the lack of the object by the effect of musical silence, homologous position to the psychoanalyst in the cure, producing decoposed and understandable effects of the social reality.

It was concluded that the vicissitudes of social MPB symptom in that social-political conjuncture, read by the paradigm of singer’s interpretation, had happened in the society as acts that drive away the death and had accomplished understandable possibilities of the instituted social-political order.

Key Words: Brazilian popular music and MPB; song and singers; diction and psychoanalyst interdiction; social symptom and instituted order; aesthetic and ethics.

RESUMÉ

L'objet de cette thèse est celle d'une approche de " La Musique populaire brésilienne-MPB" entre 1965 à 1972, comprise en tant que symptôme social, ainsi que son incidence éthique sur la société brésilienne pendant la période de la dictature militaire (1964-1985)

La sonorité est un élément central de la société brésilienne, institué en tant que sonorité matérielle, et corporelle, à rebours de toute forme de sublime. A la fin du XIX^{ème} siècle, grâce aux conditions existantes autant sur la scène musicale, que sur la socio-politique, la chanson, réglée par l'oralité et la percussion, est devenue le style dominant de la culture musicale brésilienne. Il en ressort, vu qu'elle est un facteur intrinsèque à celle-ci, la présence incontournable du chansonnier, un élément décisif en ce qui concerne les effets de médiations symbolique du lien social effectués par cette musique, surtout lors de l'institutionnalisation de la MPB.

La chanson, appuyée sur l'intonation de la parole quotidienne, a sauvegardé la place du corps et de ce fait a instauré le corps du chansonnier en tant qu'objet de circulation de la parole, diction limitée par l'interdiction. Ceci nous permet de poser les actes des chansonniers comme actes singuliers, en fonction de la relation que le chansonnier établit, dans ce symptôme social, avec son public: assignée dans le manqué d'objet dû au silence musical, position homologue à celle de l'analyste dans la cure, produisant de ce fait des effets de scansion interprétante de la réalité sociale.

On en conclue que, dans la conjuncture politico-sociale de cette période, les vicissitudes du symptôme social MPB, lues à travers le paradigme de l'interprétation de chansonnier, ont incidé sur la société en tant qu'actes qui, ont éloigné la mort en même temps qu'ils ont ouvert des possibilités interprétantes de l'ordre politico-sociale instituée.

Mots clefs: Musique populaire brésilienne et MPB, chanson et chansonnier, façon de dire et acte, symptôme social et ordre institué, éthique et esthétique.

AGRADECIMENTOS

Aos pais, Chico e Ana, ao filho Gabriel e à nora Luanna, à irmã Elizabeth e ao cunhado Celso, para meus sobrinhos Guilherme e Renato (que disse que até vai ler a tese!): pela infinita paciência, principalmente nas últimas férias, além do amor, carinho e apoio. A Marinalva Lino de Souza pelo auxílio cotidiano inestimável e por assinalar que pesquisei demais e precisava enxugar a tese. A Domingos Paulo Infante, por me escutar falar até eu chegar ao pó do osso. Santo homem! A Caterina Koltay, orientadora desta tese, pela confiança incomensurável, pela liberdade, e, pela calorosa amizade. Desta vez, documentada em e-mail. Ao Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho, por me por no prumo de minha inadequação. Ao Prof. Dr. Raul Pacheco Filho, pelas preciosas orientações na qualificação, pela indicação bibliográfica e pela inestimável indicação da casa de samba. À Profa. Dra. Miriam S. Chnaiderman e ao Prof. Dr. Ricardo Goldemberg, pela aceitação do convite em fazer parte da banca de defesa desta tese. À Profa. Dra. Carmen Lucia M. V. de Oliveira e à Profa Dra. Mariza F. Wernek pela disponibilidade para suplência dessa banca. Aos colegas e professores do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da PUC-SP, pela companhia nesta travessia. À Equipe de Terapeutas Contratados da Clínica Psicológica do Instituto Sedes Sapientiae, pela tolerância e por me comprovarem que não sou imprescindível. Às amigas e colegas de Assistência à Direção: Maria Antonieta Whately, Marcia N. T. Mendes e Norka Bonetti, por me permitirem cuidar da tese em paz quando precisei. À equipe da Secretaria da Clínica por todo o apoio aportado. À Diretoria do Instituto Sedes Sapientiae pela disponibilidade em aceitar esta ausência um pouco prolongada. Finalmente, aos amigos e amigas acima nomeados e os que não o foram porque não deu para escrever senão não iria caber: “podem ir preparando o feijão preto, eu tô voltando!”

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
PARTE I: A CENA MUSICAL E OS ATOS INSTITUINTES.....	20
Capítulo 1. Dos nossos antecedentes.....	19
1.1. O lúbrico, o lúdico e a luta	19
1. 2. O nascimento da canção e do cancionista	27
Capítulo 2. Do complexo de Pestana ao Ato de Donga.....	32
2.1. Pelo Telefone – Donga	40
2.2. A dicção Donga, o ato de nomeação.....	52
Capítulo 3. A falta que Noel faz.....	54
PARTE II – O DISCURSO DO PSICANALISTA NA CLÍNICA E A PSICANÁLISE NA CULTURA.....	62
Capítulo 1 – Sobre o método.....	63
1.1 Quando o solo do empírico é a palavra falada – o psicanalista na clínica e a etnografia.....	63
1.2. Incidindo de forma a se opor à forclusão da castração – A psicanálise na cultura.....	72
Capítulo 2. Referências conceituais necessárias à discussão.....	77
2.1. A voz como <i>objeto a</i> – implicações para a escuta.....	81
2.2. O silêncio musical	85
2.3. O silêncio da sessão psicanalítica.....	88
2.4. Dicção semiótica e dicção psicanalítica, interdicção e sintoma social.....	91
Capítulo 3. João Gilberto, a dicção instituinte	97
3.1. As Canções do Amor demais – dos inícios e do gesto intenso.....	98
3.2. João, uma nova voz, um ouvido andarilho	102
3.3. Passagens: O amor, o sorriso e a flor se transformam depressa demais.....	105
PARTE III - DE COMO A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA SE TRANSFIGUROU EM MPB	108
Capítulo 1. O Ciclo dos Festivais de MPB – de 1965 a 1968	112
Capítulo 2. Edu Lobo e o festival de 1965, da Excelsior – contingências da premiação ..	118
Capítulo 3. O paradigma da interpretação, o divisor das novas águas	123
Capítulo 4. Perfis e Dicções	128
4.1. Perfil e Dicção Roberto Carlos.....	129
4.2. Perfil e Dicção Elis Regina.....	135
4.3. Perfil e Dicção Chico Buarque de Hollanda.....	137
4.4. Perfil e Dicção Caetano Veloso.....	140
4.6. Perfil e Dicção Gilberto Gil.....	145

PARTE IV – ATOS QUE AFUGENTAM A MORTE	149
Capítulo 1 - Os FICs e a censura à música popular brasileira.....	151
Capítulo 2 – Atos que afugentam a morte	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168

INTRODUÇÃO

A música popular se estabelece no mundo ocidental, nos finais do século XIX, como um importante modo de apreciação de música. Efeito das revoluções burguesas, essa música está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias, e passa se constituir em entretenimento e em relevante meio de expressão dos acontecimentos dessa vida social.

A música popular se firmará no gosto das novas camadas urbanas como música para emocionar e para dançar, e, entre 1890 a 1910, consolidará suas formas preferenciais. Ela será, desde então, apreciada sob a forma de pequenas peças instrumentais ou de pequenas peças musicais constituídas de letra e melodia, a canção.

No Brasil, a canção deu forma à música popular urbana e moderna a partir da cancionalização do batuque, nos finais do século XIX, quando a canção brasileira se especificou definitivamente em melodia, letra e cancionista, tripé delineado desde que Domingos Caldas Barbosa levou a modinha brasileira à Corte de Portugal, por volta de 1770. O cancionista comparece nesse tripé como o *sujeito de um modo de dizer*, uma vez que a canção brasileira compatibiliza fortemente a letra e a melodia, e, ambas, à entoação da fala, o que implica que a canção brasileira se apóie na oralidade. Da mesma forma, é o cancionista, como *sujeito que sente*, o elemento do tripé que sustenta a presença do aspecto terreno e carnal, próprios à canção brasileira, por meio da presença incontornável de seu corpo. Presença que se redobra através da síncopa, cuja história de origem implica a ausência de outro corpo, o do negro, que comparece também por meio da percussão, este, o outro elemento inerente a música popular brasileira.

Essa música se diversificou em concomitância à modernização da sociedade e os desenvolvimentos estético-musicais que lhe foram próprios, assim como sua inserção nos

acontecimentos político-sociais consolidaram sua inscrição na sociedade como um sintoma social.

A música popular urbana articulou alternativas de sociabilidade no marco de referência das trocas simbólicas possíveis nesta sociedade e definiu um modo de pertença grupal fundada no ideal de uma sociedade sem conflitos.

No marco de referência da sociedade brasileira autoritária, tal rendimento sintomático atendeu à censura social que incide sobre a admissão das relações de domínio exercido pela sociedade hegemônica sobre seus estratos inferiores (e das consequências desse domínio), em especial, relativamente ao negro e à mestiçagem, conforme estas se configuram nesta sociedade.

As contradições inerentes a essa relações caíram sob recalcamento, ao menos parcialmente, por meio da formação de compromisso que a música popular efetivou, na medida em que a música popular possibilitou a equação harmônica de elementos heteróclitos daquela conflitiva, tanto estéticos quanto históricos. Embora sua boa resolutividade das conflitivas, ainda assim a expressão musical também foi censurada em seus próprios elementos constitutivos, censura que selecionou, primeiramente, primeiramente os elementos que caracterizaram os batuques e, posteriormente, quando aqueles elementos se exprimiram nos maxixes, também estes foram segregados da vida social oficial.

A condição sintomática, entretanto, implica que, ao mesmo tempo em que se realize o recalcamento estejam dadas as condições do retorno do recalcado, sendo assim, a música popular também possibilitou retornos desses recalcados. Ao se consolidar como samba, esta música articulou o recalcado em seu cerne, núcleo em que a síncopa se inscreve como modo de fazer o corpo comparecer por meio da estrutura da música, fazendo-se presente pelas palmas, pelo bater de pés do sapateado e pelo canto: dança, ritmo e melodia.

“O corpo exigido pela síncope do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro.” (SODRÉ, 2007, p.11).

As passagens desse processo serão explicitadas, nesta tese, de maneira a possibilitar tratá-las por meio da psicanálise em extensão, no marco de referência do campo do gozo.

O campo do gozo se estabelece na psicanálise por meio de conceitos originários da psicanálise freudiana, os quais foram retomados por Lacan e pelos psicanalistas reunidos em torno de seu ensino, por eles modificados e ressitoados nesse novo campo. Os conceitos freudianos que constituem os primeiros alicerces do campo do gozo, ou campo lacaniano, são os conceitos de pulsão de morte, de super-eu, de masoquismo primário, de reação terapêutica negativa e de compulsão à repetição.

Esses conceitos se inscrevem na psicanálise freudiana no momento de inflexão radical dessa teoria, quando Freud ressitua o conflito fundante do aparelho psíquico e da vida humana em sociedade como conflito entre Eros e a pulsão de morte, e reconhece o mal estar na Cultura não como contingência, mas inerente ao ato de civilizar.

Esse momento da obra de Freud é conhecido como a *virada dos vinte* – por relação à década de 1920 – o período em que Freud dá início ao desenvolvimento desses novos conceitos, e, em particular, ao conceito de pulsão de morte, ao qual os demais estão referidos. Virada que se deu em decorrência dos desafios da práxis psicanalítica e das decorrências da I Grande Guerra quando os tristes e desesperançados sentimentos que caíam sobre a vida social eram pontuados por novas questões clínicas, as neuroses traumáticas de guerra, que surgiam como um novo desafio à sociedade e à psicanálise.

As modificações introduzidas por Lacan nos conceitos freudianos se fizeram na trilha dos desafios que a sociedade impôs à clínica psicanalítica depois da II Guerra, em que já não se trata mais de neuroses traumáticas, mas de traumas extensos a toda a

sociedade, e de uma sociedade sem referências para articular nem inscrever os restos e os efeitos do horror por ela mesma desencadeado.

A modificação dos conceitos freudianos se fez, portanto, em consonância com a ética da psicanálise, uma vez que, desde Freud, a práxis psicanalítica se inscreve na sociedade moderna em interdependência das complexas operações que constituem essa mesma sociedade.

Dentre as operações constituintes da sociedade capitalista a extração da mais-valia foi a operação que ofereceu o ponto de partida a partir do qual Lacan propôs o conceito de *objeto a*, o objeto mais-de-gozar, conceito que efetivará as condições necessárias à proposição do campo do gozo.

O *objeto a* articula os laços sociais em discursos nos quais o sujeito psicanalítico se inscreve, uma vez que, situado entre o gozo e a linguagem, o sujeito psicanalítico pode responder por sua posição em face das propostas de gozo mortífero que prosperam nessa sociedade.

O campo do gozo, com seus discursos, é a resposta de Lacan ao mal estar na civilização apontado por Freud, que afirma ser a relação entre as pessoas a maior fonte de sofrimento humano. O mal estar é representado nos discursos por esse elemento heterogêneo, o objeto a, que significa a parte excluída da linguagem e aquilo que a civilização exige do homem renunciar, ou seja, a pulsão, redefinida neste campo como ‘a deriva do gozo’. Se Freud acentuou, em sua ‘Psicologia das Massas’, o aspecto homossexual da formação do grupo, ou seja, o fundamento *homo*, homogêneo e igual a partir da identificação dos indivíduos que compõem o mesmo laço social, Lacan acentua o elemento *hetero* (outro), com o objeto a, que é excluído da civilização, o objeto da pulsão, integrando, em sua ‘psicologia dos laços’, o mal estar e a pulsão, que estão aí, sempre em jogo. (QUINET, 2006, p.28).

Na medida em que a tendência à ordem e à eliminação dos obstáculos às suas finalidades é imposta à sociedade por meio dos atos discursivos próprios ao discurso do mestre e do universitário, as operações inerentes a esses discursos que configuram os laços sociais encontram seus avessos interpretantes, o discurso do psicanalista e o discurso da

histórica, assim como encontram também, sua oposição, uma vez que todo poder produz sua resistência.

O que possibilita afirmar que os discursos do poder e da ordem se sustentam em relação de interdependência com o *sintoma social* que os interroga, sintoma que tem potência de promover mudanças nesses discursos.

No marco dessas referências teóricas, o sintoma social música popular brasileira, nesta tese, será abordado em sua constituição, consolidação e, finalmente, em sua face de sintoma social de resistência.

A expressão sintoma social de resistência, neste contexto, pretende abranger duas posições no laço social, posições diferentes e de certa forma antagônicas, que a música popular brasileira passou a ocupar na conjuntura específica dos anos 1965-1972.

Os festivais de música popular, ocorridos entre os anos de 1965 e 1972, se destacam como o momento da cena musical em que a condição sintomática da música popular brasileira atinge o seu ápice, e que será concomitante à escalada do regime de terror (entre 1964 e 1968) escalada instaurada pelo golpe civil-militar de 1964 no país. Nesse contexto, os festivais de música se tornarão acontecimentos decisivos para a extensão desse sintoma à quase-toda a sociedade, pois será à medida que a ditadura militar se impuser decisivamente à sociedade que a dimensão sintomática de resistência dessa música irá adquirir importância central na vida sócio-cultural do país. Daí a importância dos Festivais de Música Popular para este trabalho. Realizados por emissoras de televisão, aqueles programas musicais articularão a cena musical em consonância ao momento histórico o que resultará que os festivais concentrarão as transformações estético-musicais da música popular nesse momento e essas sustentarão, através de um deslocamento, a posição política de oposição à ordem instituída. O que institucionalizará a música popular brasileira em MPB, uma instituição similar a uma instituição política.

Das duas posições assumidas pela MPB, a primeira posição será a de opor resistência à ditadura por meio da incidência desarmante de suas canções e de seus cancionistas nas pretensões totalizantes dos atos discursivos do regime militar.

A MPB efetivava diferenças no conjunto plano, sem saliências, que os “Considerandos” dos reiterativos atos institucionais explicitavam como ideal de nação e de povo a ser contemplado e alcançado pelos cidadãos. Nessa vertente, a MPB é um modo de proteção à dimensão pública da vida em sociedade, pois se faz fiadora da mediação simbólica do laço social no momento mesmo em que as condições que o ameaçavam recrudesciam.

O segundo sentido de resistência irá corresponder às tensões internas à MPB que decorreram também dos efeitos da ordem político-social instituída naquele momento histórico. O sentido de resistência, nesse contexto, é homólogo à conotação de resistência na cura psicanalítica, quando da interrupção das vias associativas devido aos mais diversos modos do sujeito se furtar à subjetivação singular.

Ao se cristalizar progressivamente em “MPB”, a Música Popular Brasileira se transfigura em simulacro de instituição política e terá reduzida sua potência de transformação política em sua especificidade de acontecimento estético-musical. A resistência na MPB se expressará por fenômenos especulares e recíprocos aos do discurso da ditadura, tais como, por exemplo, os chamados patrulhamentos ideológicos, modos de julgamento do valor ético das produções artísticas através da verificação de sua consonância com os princípios estéticos do nacional-popular, compreendidos estes como um modo político de defesa da nação e de conscientização da sociedade.

Ao se consolidar progressivamente em MPB a música popular brasileira reduzirá sua condição de acontecimento estético-musical, ou seja, encontrará sua transfiguração de um movimento estético, a música popular brasileira, à sigla MPB um simulacro de

instituição política, o que cristalizará sua função sintomática na prevalência da face imaginária do sintoma, cristalização que operará em detrimento da função de mediação do laço social.

O nó estético-ideológico consubstanciado em MPB (uma sigla que reunia o coletivo), devido à sua fixidez identificatória, irá obliterar aquela realização, pois, a mediação simbólica do laço social por meio da música somente se efetiva na dependência da potência da música em promover a identificação metafórica.

Aquele reducionismo encontrará seu limite no interior do próprio movimento musical, a partir das contradições que lhes eram próprias, e, se aquelas contradições foram acirradas pelo recrudescimento das ações policiais da ditadura militar, por meio da instituição MPB, isso também induziu a emergência de uma nova face do movimento estético-musical, o tropicalismo, que se tornou uma possibilidade interpretante da própria MPB. A nova tendência visava modificar aquela conjuntura por meio de outras propostas de equacionamento do nacional, do popular e da linguagem musical. Daí a importância dos Festivais de Música Popular, como palco desses acontecimentos, para este trabalho.

Embora relativamente eficaz ao vingar como tendência na cena musical da época, e suscitar reações iniciais promissoras, a Tropicália foi impotente para incidir no quadro estético-político predominante, do qual a MPB como um sintoma social cristalizado era o efeito, pois a ordem política e social interrompeu o acontecimento em curso, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968.

A particularidade da conjuntura social do período imediatamente posterior ao AI-5, entre 1969 e 1972, impediu o prosseguimento dessas direções uma vez que a nova conjuntura político-social incidiu tanto nas produções artísticas e intelectuais quanto obrigou vários de seus protagonistas a destinos inesperados, que, por decorrência de atos

específicos da ditadura militar se exilaram, foram exilados ou se afastaram do país e da cena musical nacional com urgência.

Ainda assim, os festivais, agora patrocinados pela Rede Globo e pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro tentarão manter o âmbito de influência político-musical daqueles eventos nos anos prévios a 1968, mas, entrarão em e encerrarão melancolicamente aquela trajetória em 1972. O novo salto qualitativo do regime militar havia interrompido o modo da sociedade extensa fazer o processamento de suas conflitivas inerentes por meio de sua música popular.

Será só depois de exílios, prisões e desencontros que os cancionistas do movimento musical prévio a 1968 se reunirão em novas articulações, as quais também os reunirão a novos protagonistas recém chegados ao campo musical.

As novas parcerias e grupos se consubstanciarão em ações estético-políticas conjuntas: composições em parceria, gravações em duplas incomuns, performances coletivas – que, a partir de 1972, engajarão a maioria dos cancionistas, independentemente de divergências anteriores. Surgirão como resposta às consequências do AI-5 sobre a sociedade brasileira, configurando uma estratégia política que pretendeu, e conseguiu, por meio dos elementos estéticos próprios à música popular brasileira, ressignificar o passado imediatamente anterior, formular perspectivas de futuro e recobrar para aquela música popular brasileira a posição de uma das condições constituintes do espaço público da cidadania na sociedade brasileira. A partir disso, uma nova MPB se consolidará como um sintoma social novamente potente para interpelar o discurso da ordem e do poder.

Este trabalho divide-se em quatro partes:

- Parte I, em que se apresentam os antecedentes da música popular brasileira e como o cancionista e a canção nasceram. São introduzidas as condições de configuração da canção como sintoma e assinalado o ato instituinte de

Donga, que nomeou o “samba”. Assim como se apresenta a singularidade da dicção de Noel Rosa como a responsável pela consolidação do samba.

- A Parte II apresenta os elementos teóricos e metodológicos que orientaram a pesquisa e isola a dicção de João Gilberto como a dicção singular que promove a interpretação como o paradigma da criação artística no âmbito da canção brasileira.
- É na Parte III que são mostrados os fatos e as cenas que transfiguraram a Música Popular Brasileira em MPB, a partir dos vários Festivais de Música que ocorreram com patrocínio de emissoras de televisão e incentivo de mediadores culturais, como a Cena que projetou os cancionistas como intérpretes ao mesmo tempo em que institucionalizou a MPB, evidenciando o nó sintomal do Sintoma Social Música Popular Brasileira.
- Finalmente, na quarta parte do trabalho os atos que afugentam a morte são revistos, à guisa de conclusão.

PARTE I: A CENA MUSICAL E OS ATOS INSTITUINTES

“É brasileiro, já passou de português...”

Capítulo1. Dos nossos antecedentes

“Loucos com carradas de razão”

1.1. O lúbrico, o lúdico e a luta

*“Quem não pode com formiga não assanha formigueiro/Quem não pode com mandinga não carrega patuá”
(ponto de capoeira Maceió - 2009)*

A sonoridade brasileira se especifica, no contexto da música popular do século XX em variedade e complexidade, tendo por baliza a voz e o corpo: dança, ritmo e melodia. Sensual, terrena e carnal, com marcada aversão ao sublime, essa sonoridade se faz pela mistura das músicas ibéricas, indígenas e africanas.

Tendo por solo os acontecimentos significativos dos grupos sociais em que se origina, e por horizonte os acontecimentos da própria sociedade como um todo, sem deixar de cantar os fatos relevantes da vida privada, a música comparece na sociedade brasileira, desde sempre, como um modo de intervenção na vida social. E “... se encontra até hoje impregnada daquele sentimento cúmplice que leva os brasileiros a adotarem canções como saliências significativas de sua história.” (TATIT, 2004, p.29).

Desde os inícios do que viria a se tornar o samba, o modo mais estável e duradouro da canção brasileira no século XX, os cancionistas dos fundos da casa da tia Ciata, que não escreviam música nem literatura, tinham um modo próprio de laço social e de fazer a crônica desse laço: “... retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das expressões da linguagem oral e das palavras ouvidas nas conversas.” (TATIT, 2004, p. 35)

O que atesta a fidelidade ao modo de dizer com os meneios de fala cotidiana que se fazia desde as pré-histórias da canção, modos que imprimirão feições singulares ao

brasileiro, e, o discurso do europeu lhe atribuirá um primeiro sentido, ao lhe reconhecer as características.

Já em Lisboa, nos anos da segunda metade da década de 1770, assim se expressa um erudito português, doutor Antonio Ribeiro dos Santos, sobre a brasilidade de um cancionista:

Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação [...] do que este trovador de Vênus e Cupido: as tafularias do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana, que faz o caráter das suas trovas respirarem os ares voluptuosos de Pafus e Cítara, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas.” (apud SEVERIANO, 2008, p.15).

O perigoso e malemolente brasileiro em apreço era o modinheiro e compositor de lundus Domingos Caldas Barbosa, que fazia sucesso em Portugal por essa época.

Paradigmática figura de mulato do Brasil, filho de um comerciante português e de uma escrava alforriada, Caldas Barbosa fora educado como cristão. No transcorrer de sua vida, devido a acontecimentos que o levam a perder a proteção das figuras sociais de destaque que o apoiavam, recebe ordens religiosas menores para melhor se habilitar a freqüentar a sociedade brasileira e, principalmente, a Corte portuguesa. Artifícios muitas vezes utilizados para dar destino ao contingente de mulatos “sem pais” que começava a crescer no território brasileiro.

Nascido em 1740 e criado no Rio de Janeiro, Caldas Barbosa não pertence ao plantel de negros e mulatos que, por essa época, havia sido destinado à aprendizagem de música nas fazendas criadas pela Igreja, em Minas Gerais. Destinadas à formação religiosa, artística e cultural de mulatos, nessas fazendas aqueles homens aprendiam a compor, a construir e a tocar instrumentos musicais próprios à música religiosa, aprendizagem que visava o deleite dos brancos, uma vez que fazer música era considerado trabalho braçal próprio aos negros.

Entretanto, a motivação maior da empreitada era a de refinar a música que se fazia no país, elevando-a aos referenciais europeus. A Igreja pretendia, dessa forma, salvaguardar aqueles valores na terra em que o batuque ganhava forças, em consonância a uma sociedade que começava a se rebelar por ser espoliada pela coroa.

Sob essas circunstâncias serão produzidas as primeiras obras musicais religiosas brasileiras, obras de grande valor (cuja extensão é ainda incerta, pois, apenas recentemente foram encontrados documentos que permitirão aquilatá-la), mas, apesar delas – obras e Igreja – os batuques e seus derivados prosseguiram mesmo assim.

À parte daquele movimento, Caldas Barbosa se dedica espontaneamente aos lundus e às modinhas, e por meio destas últimas imprimirá certa elevação da música em relação ao chão do terreiro devido a seu caráter romântico, como se esperava que ocorresse na música cultivada pelos negros naquelas fazendas.

Ele será o primeiro compositor de música popular do Brasil e fixará o tripé sobre o qual virá a se configurar a canção do século XX: o ritmo percussivo como base, a forte relação entre a melodia e a letra, ambas compatibilizadas pela entoação da fala, e o modo de dizer do cancionista, que especifica cada canção. As peças de Caldas Barbosa

...baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia ‘dizer’ o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas expandindo o campo de tessitura das canções, introduziram um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente) (TATIT, 2004, p. 27).

O feitio romântico afasta as modinhas daquele temido chão, mas, o assinalamento da perda, a disjunção do sujeito e seu objeto, implicam que a esse objeto pelo qual anseia, o sujeito apele pelo reconhecimento de seu *ser de paixão*. A “meiguice” e a “moleza” estão ali para dizer desse ser que anseia e que espera, e como se viu, a meiguice e a moleza são vistas como muito perigosas à ordem estabelecida. A voz do cantor tem poder de persuasão

e de encantamento, evoca volúpia nos inocentes e os deixa, indolentemente, à disposição da paixão. As tafularias do amor afastam o corpo da disciplina que o encaminharia ao *fazer* e afasta a mente da ordem e da santa retidão.

As modinhas de Caldas Barbosa já deixam pressentir o lugar relevante que a letra e a melodia, compatibilizadas em “fala que diz algo”, terão no futuro, mas não serão as precursoras diretas da canção. A canção se formará a partir da cancionalização dos batuques africanos, quando estes se consubstanciarem em lundus, em polcas, em maxixes, enfim, em músicas de diversão, processo de mistura que se fará nas ruas, nas casas de tias, longe da Corte portuguesa, da Europa ou no Brasil.

Cabe assinalar que essa mistura foi precedida pela combinação de diferentes elementos sonoros musicais dos colonizadores ibéricos e dos indígenas do Brasil, por força da pretensão doutrinária dos jesuítas, durante o primeiro século da colonização. A sonoridade que resultará da tentativa de catequese combinará os instrumentos e os cantos do colonizador e do colonizado.

De acordo com Tatit (2004), da cultura indígena virão os instrumentos mais rítmicos que melódicos – os de sopro, como a flauta, e os percussivos, como os chocalhos – que irão compor com os de corda da cultura ibérica, a viola e a viola portuguesa. Por seu lado, a mistura entre os cantos se fará por meio da afinidade entre os cantos dos indígenas com hinos religiosos e com cantos que ressoam a cantos de trabalho das metrópoles ibéricas, uma vez que põem em relação os modos de palavra cantada de ambas as línguas.

As inflexões melódicas gregorianas, ritmicamente livres de seus contornos afinados com a oratória, cediam espaço às palavras cantadas dos índios, adaptando-lhes o conteúdo aos dogmas católicos, mas conservando a inteligibilidade da língua de origem. (TATIT, 2004, p.20).

Mais melódicos que rítmicos, os instrumentos de corda prevalecerão na mistura e desenharão uma sonoridade de base melódica, que filia a música nascente à música tonal européia. E a afinidade identificada entre os cantos será ativamente utilizada pelos jesuítas

em direção à catequese pretendida e marcará o nascimento da música do território brasileiro com o sinal da religião e da dominação.

O movimento de sedução e de imposição dos cantos europeus receberá tratamento singular da parte dos nativos que introduzirão nesses cantos a entoação específica de suas línguas – ao modo de uma primeira tradução – por meio do qual os transformarão, e deles se apropriarão. Com um expediente similar, farão a apropriação dos demais elementos dos ritos religiosos que lhes são transmitidos: modificam-lhes o sentido devocional e neles introduzem suas danças.

Ou pelo menos, essa é a conclusão à qual se pode chegar, se forem dados créditos à ampla variedade de relatos sobre o comportamento dos nativos em relação às práticas religiosas cristãs, tais como os do Padre Manoel da Nóbrega, sobre o modo como os indígenas participam da procissão de Corpus Christie. Nessas ocasiões, os supostamente catequizados fazem em torno da igreja sua própria procissão, à qual o padre descreve como uma espécie dançante de desfile que incorporava “...danças e invenções alegóricas à maneira de Portugal (...) como se fossem alas (com mouriscas, danças, coros, músicas, bandeiras, representações figuradas, folias, etc.).” (NÓBREGA, *apud* TATIT, 2004, p. 20).

Procissão que se aproxima mais das feições de um precoce carnaval que à reverência devida ao mistério do corpo vivo do Cristo ressuscitado, reverência com a qual os fiéis dão seu testemunho de fé. Diferentemente desse testemunho, com tais modos de apropriação dos cantos e dos ritos do Velho Mundo, os nativos imprimem uma torção brincante ao sentido devocional daqueles elementos.

Ao traduzi-los aos registros de sua própria cultura, o de suas línguas e o de suas danças, transformam os cantos e ritos cristãos em lazer e diversão, próximos de seu chão e de seus próprios céus, longe da culpa que ancora a cultura ibérica e obriga a respirar o ar rarefeito do sublime.

A influência negra, influência usualmente mais reconhecida na constituição da sonoridade brasileira que a influência nativa e a ibérica, virá se compor com tal base musical misturada, mas só o fará depois de ter seguido um périplo próprio, relacionado à presença do negro na sociedade, que também conduzirá a música dos negros à condição de música de diversão.

Os batuques surgem de início, como tentativas de resgate e de recuperação da organicidade prévia dos ritos próprios às sociedades tradicionais, organicidade perdida devido à violência da nova condição.

“A percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela “dicção negra” que escapava pelas frestas da servidão escravista (...)” (TATIT, 2004, p. 21)

Inicialmente, nas senzalas, os batuques aparecem entre os escravos, unificados em rito social e de lazer, mas revivem os restos do sentido profundo do ritual perdido na medida em que os escravos neles retomam os *calundus* africanos. As práticas dos calundus são ruidosas, se efetivam por meio de danças em que está presente a percussão, e por meio de cantos, que fazem uma espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, promovendo uma dinâmica de pergunta e respostas característica. Com esses variados elementos e recursos os praticantes obtêm efeitos hipnóticos de transe, e por meio de vaticínios, prevêem o futuro ou incidem sobre o corpo, nos casos de doenças, produzindo a cura.

A centralidade do corpo na busca do resgate da organicidade perdida revela que o corpo buscado é o corpo livre, pois ele assim comparece nos ritos religiosos e sociais, o que o transformará no objeto visado privilegiadamente pelas autoridades, que reprimirão fortemente essas práticas, principalmente quando os brancos pobres, e mesmo os mestiços, dos segmentos sociais inferiores da sociedade brasileira, vierem a se tornar freqüentadores daquelas casas em que os negros se reúnem. Nesse contexto repressivo, a peculiaridade da dança da umbigada será especialmente visada.

A *umbigada* é descrita pela maioria dos autores como uma espécie de dança relacionada às núpcias, em que se anteciparia de forma ritual, por meio do roçar do baixo ventre, a consumação real do enlace, como modo de transmissão de seu sentido aos futuros nubentes. Uma versão de exceção a essa referência é oferecida por Muniz Sodré (1998) que situa a *umbigada* como um elemento pertinente a uma dança entre homens, que ocorreria, originariamente, no contexto de luta de resistência do Quilombo dos Palmares. A dança se estenderia pela noite adentro, dança em que as sentinelas, ruidosamente, fariam notar sua presença alerta à proximidade eventual do inimigo. Muniz Sodré descreve a coreografia dessa *umbigada* nos seguintes termos:

Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculos os dançarinos, que cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar sua parte, por simples encontro ou aceno violento, convida outro a substituí-lo (SODRÉ, 2007, p. 12).

A *umbigada* se revela assim, independentemente da origem que se lhe possa reconhecer, um modo de subtrair o corpo dos destinos produtivos a que está submetido na economia escravocrata, pois, quer seja a *umbigada* uma referência ao rito do casamento ou um preâmbulo da luta, em ambos os contextos, a dança liberta o corpo *em ato*, seja pela promessa das alegrias do sexo, seja aos modos como a luta o pretende libertar. Dessa forma, a dança e os cantos se configuram como modos de resistência – cultural e política – possíveis no momento.

Não por acaso, portanto, as atividades de danças dos negros serão objeto de interesse das autoridades, e se, durante uns tempos, foram toleradas, embora sob suspeição, quando não eventualmente reprimidas, rapidamente, a repressão sistemática substituirá a tolerância contrariada, e a partir de então, as cerimônias serão objeto de uma segunda desmontagem, agora decisiva. Desmontagem que afastará de vez a organicidade que se

pretendia resgatar, pois, a repressão incidirá de modos a separar o *acontecimento* em um rito religioso e em um rito social.

Desde então, o que restou como rito religioso se estabelecerá fora do perímetro dos povoados rurais, na zona onde se exerce a agricultura de subsistência, territórios que serão chamados de “roças”, dos quais surgirão as roças ou os terreiros, do futuro candomblé. E, o rito social subsistirá nos povoados, não de todo isento dos ritos religiosos e, na cidade do Rio de Janeiro, irá se transformar em música de diversão por meio da mistura à sonoridade de base já presente nas ruas.

É nesse contexto que os batuques serão cancionalizados, e que se consolidará a mistura da qual a canção derivará. A canção fará da percussão a sua base e derivará o “refrão” e a “segunda parte” da dinâmica de perguntas e respostas dos cantos africanos, e, aos batuques, ou batucadas, serão acrescentados o acompanhamento de viola e o estalar de dedos, próprio aos fandangos ibéricos.

A sonoridade do negro escravizado ou recém-liberto, ao introduzir os elementos percussivos à mistura ibérico-indígena que lhe era anterior, a consolidou com o acréscimo desse terceiro elemento, a qual dessa forma se instituiu, desde suas origens, tendo lado a lado, a expressão tonal e a expressão modal da música. Disso resultarão as características que darão as principais diretrizes da sonoridade brasileira desde então, a oralidade e a percussão. De acordo com Tatit, “o que importa dessa origem é sua caracterização como instância corpórea e terrena sobre a qual se compõe, decompõe e recompõe continuamente a história da música brasileira.” (TATIT, 2004, p. 22).

O que permite propor que será a partir dessa instância corpórea e terrena que constitui a sonoridade brasileira em face das exigências de sublimidade, de restrição e censura aos grupos sociais dissonantes com as pretensões de elevação do gosto e dos costumes promovidas pela ordem instituída que irá se instaurar o conflito do qual resulta a

música popular brasileira como o sintoma social dessa sociedade. E que se expressará como samba.

1. 2. O nascimento da canção e do cancionista

“Ei pintassilgo, oi pinta roxo, melro, uirapuru, ei chega-e-vira, engole-vento, sabiá, inhambu...”

O nascimento mítico do samba dependerá da fixação do formato canção, o que será antecedido pelo surgimento de variadas formas musicais que começam a chegar ao país com a vinda da Corte portuguesa, nos inícios dos anos 1800, e que aqui sofrerão assimilação.

Serão elas, por um lado, a modinha portuguesa em que predomina o *bel canto* e letras que seguem os cânones da poesia, assim como diversas formas musicais sob a forma de dança, o minueto, a gavota, o solo inglês, a valsa e a contradança, com seus derivados quadrilha e lanceiro². O piano chega também pelas mãos da família real e desde então fará parte ambiente musical brasileiro desempenhando o papel de escada social ao darem surgimento aos salões dos sobrados “... um espaço privado de sociabilidade que tornará visível para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serão musicais tomavam um novo ritmo” (ALENCASTRO, *apud* WISNIK, 2003, p.41).

Em meados do século chegam, por conta própria, sem o patrocínio da família real, a polca, a mazzurca, a schottisch, a habanera e o tango, todas essas formas de música dançantes que tinham forte presença nos países da Europa, juntamente com a valsa. E, todas sofrerão modificações relevantes ao se instalarem no Brasil.

Submetidas desde a chegada a um processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africanas, conhecidas pelo nome genérico de batuque. Foi assim que, na década de 1870, nasceram o tango brasileiro, o maxixe

² Cf. Severiano, 2008, p.17 e segs.

e o choro, ao mesmo tempo em que se abasileirava a técnica de execução de vários instrumentos, como o violão, o cavaquinho e o próprio piano. Parentes próximos, os três gêneros teriam em comum o ritmo binário e a utilização da síncope afro-brasileira, além da presença da polca em sua gênese (SEVERIANO, 2008, p.23).

O que evidencia que a síncope, elemento característico do samba, é uma criação brasileira, uma síncope afro-brasileira, não originária da África, e que já podia ser encontrada no maxixe, no tango brasileiro e no choro.

Porém, para o advento do samba ainda lhes falta um elemento essencial, uma letra para a melodia, e que ambas obedeçam à entoação da fala. O processo de cancionização dos batuques, do qual o samba derivará, dependerá da participação crescente de brancos pobres e mestiços nas *rodas de samba*, que, finalmente, transformaram os restos dos ritos africanos em música de diversão. Essa música se difunde na casa das tias e também por meio dos entremezes teatrais – pequenas peças com canções e diálogos cômicos, entre os quadros da peça principal – em que os textos se acoplam às melodias circunstancialmente, para efeito da *função*. O processo definitivo de cancionização se configurará por meio dos *lundus*, que se tornarão conhecidos na medida em que participam dos espetáculos teatrais, que os entremeia com recitativos, aproximando-o ainda mais da fala, e levando-os como que a exigir uma letra que os acompanhe.

Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrão, e a presença mais destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os recitativos ‘cômicos’ (TATIT, 2004, p.25).

Nas rodas das tias também se compõem canções. De início, as canções se fazem com o concurso de várias mãos e de diversos sopros de inspiração, pois elas não dependem para nascer da autoria individual. Trata-se de uma produção coletiva que corresponde à vida comunitária, no que desta resta em compartilhamento do lazer, ou do ócio forçado.

Dessa forma, uma canção pode ou não ser atribuída a um autor, embora usualmente nessa época não o seja, podendo ser elaborada por vários autores, sendo freqüentes as parcerias. Esta usualmente é solicitada por um compositor a outro, que lhe pede para fazer a “segunda parte”, o que acontece quando o primeiro autor *tem* apenas um refrão, que insiste, mas que não se desenvolve. O *dono* do refrão, então, solicita a um dos que estão ali, que lhe faça o desenvolvimento de uma narrativa em que seu refrão possa caber. Esse parceiro é chamado de seu “segundo” e também se torna autor da canção. Entretanto, isso não caracteriza a fixação de uma particular divisão de trabalho nem tampouco define lugares específicos, pois as posições de *primeiro* e de *segundo* se revezam e circulam. Nesse momento “as canções são passarinhos... São de quem pegar”, como Sinhô argumentará:

Sinhô brigava pelo reconhecimento de suas criações como produção individualizada, como obras de autor. Mesmo que se apossasse de um tema coletivo, justificava seu ato com a invocação de um direito de caça: ‘Samba é como passarinho. É de quem pegar’ (SODRÉ, 2007, p.41).

Além da autoria difusa e coletiva, as letras das canções, nesses tempos iniciais, não se estabilizam em uma única formulação, uma vez que a função da letra na canção não será homóloga à poesia na literatura. Na canção, a predominância da oralidade possibilita uma larga faixa de manobra entoativa e essa, por sua vez, permite abordar os diversos assuntos da vida cotidiana. O que também salvaguardará o valor e a “função” de mensagem que lhe será correspondente, como anteriormente havia sido próprio aos títulos aleatórios das polcas, que dialogavam entre si. As canções serão modos de mandar recados, de falar a desafetos, e outros que tais, e caracterizarão uma sociabilidade que marcará a música popular como própria à fala pública e que a transformará em modo de crítica social. O que será da maior importância nas ocasiões em que a música popular estiver sob censura. Entretanto, ainda nesses inícios, as letras sofrem flutuações, estão sujeitas a inúmeras

variações e transformações, na dependência de fatores extramusicais, uma vez que não têm outro registro que não o acontecimento de sua execução.

A flexibilidade da letra, diz também, ainda que indiretamente, da predominância do tema melódico em relação ao conteúdo, e será esse elemento que dirigirá a entoação da fala à qual a letra irá se acoplar, o que será elevado ao estatuto de paradigma com Noel Rosa.

A letra da canção que se estabiliza pelo canto, assim como a autoria múltipla, ou mesmo indefinido desaparecerá da cena musical, quando a canção iniciar sua introdução decisiva no panorama cultural brasileiro por meio das gravações fonográficas e, finalmente, se consolidar com o rádio. Com a indústria fonográfica aquela entoação se revelará propícia à gravação, o que garantirá relativa perenidade que o parentesco à fala lhe retirava.

A partir de sua fixação por meio de gravações, a autoria indefinida será substituída pela autoria definida e nessas circunstâncias ocorrerão parcerias “dadas”, ou seja, parcerias concedidas com a finalidade de trocas comerciais, como por exemplo, a parceria no samba em troca do acesso do sambista à gravadora. Pratica-se também a venda do samba, em princípio para o intérprete, mas ocorrem vendas de outra natureza, por razões de necessidade financeira, o que dá ocasião de o comprador do samba, sem qualquer participação em sua criação, possa registrar o samba como sendo de sua própria autoria, sem que isso caracterize ato de má fé ou que esteja em desacordo com o autor, agora ex-proprietário. A autoria da canção registrada comercialmente, a gravação que a estabiliza e a difusão pelo rádio que a estende a vários segmentos da sociedade, são os modos pelos quais a canção se torna mercadoria e se torna moderna, ao participar do modo de organização da vida social em que o indivíduo é o protagonista, de acordo aos novos tempos urbanos, modernos e industriais.

Nem músicos nem poetas, os cancionistas são efeitos da canção. Comparecem na massa informe dos sons no momento em que os elementos que conformarão a canção se apresentam em tensão, exigindo resolução.

O cancionista incide nessa exigência e introduz a entoação da fala no tema da melodia que voa pelos ares. E inscreve seu corpo na pulsação firme e constante que veio do ritmado do corpo outro imemorial, o negro da África, ao qual, agora, o cancionista, sambista, redobra na síncopa.

Estão dados os três elementos do som que consolidam uma resultante pontual e retiram uma canção do efêmero da fala, singularizando-se assim uma canção. E um cancionista se faz em ato interpretante, efeito do gesto oportuno, “no mo(vi)mento preciso em que o tempo for propício” (VELOSO, “Oração ao tempo”, 1979).

O som, cujo tema se ordena no ritmo, é um elemento fundamental nas culturas africanas. Isto se evidencia, por exemplo, no sistema gêge-nagô ou ioruba, em que o som é condutor de *axé*, ou seja, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência. No Brasil, as instituições religiosas gêge-nagos são guardiãs e transmissoras desse poder que exige a comunicação direta, o contato interpessoal, (cara a cara) para sua transmissão. O som resulta de um processo onde o corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo para acionar o *axé* (SODRÉ, 2007, p.20)..

Capítulo 2. Do complexo de Pestana ao Ato de Donga

“A roda que é do povo/onde se diz o que diz”

Há mais um modo da psicanálise fazer incidência na cultura além do tratamento psicanalítico conforme o praticado por Freud, e isso se dá quando os psicanalistas levam a clínica psicanalítica além de seu solo de origem e se dispõem a realizar a clínica em extensão, o que inclui a psicanálise com crianças, a psicanálise praticada no interior de equipamentos de Saúde Mental,³ em que psicanalistas inserem o dispositivo psicanalítico no contexto de uma prática social abrangente, até chegar, finalmente, às condições em que a psicanálise faz parcerias com outros saberes e se insere no interior de outros modos de produção cultural, tais como o cinema – em sua produção, por exemplo, de roteiros, ou na recepção, por meio da análise das produções cinematográficas –, a análise literária e a própria literatura, e, outros.

E, como no caso presente, em que a inserção da psicanálise é proposta no contexto da pesquisa em ciências sociais, por meio da proposição da música popular brasileira situada como sintoma social.

A inclusão da perspectiva da psicanálise no âmbito dos estudos da música popular brasileira foi facilitada pela abertura daquele campo à várias ciências, uma vez que os pesquisadores dessa música evidenciam a preocupação com o risco que esse campo se restrinja em prejuízo de seu objeto. Como ressalta Napolitano (2005), autor que, a partir do campo da historiografia tem se dedicado ao estudo da música popular brasileira,

a música, e os próprios musicólogos o reconhecem, torna-se tanto mais compreensível quanto mais forem os focos de luz sobre ela. Focos que devem ter origem em várias Ciências Humanas, como a sociologia, a antropologia, a crítica literária, a comunicação social, os estudos culturais como um todo” (NAPOLITANO, 2005, p. 9).

³ Tais como os CAPS – Centros de Atenção Psico-Social, os PSF – Programa de Saúde da Família, e outros.

Dessas indicações pode-se depreender que, correlativamente os estudos da música popular propiciarão uma melhor compreensão da sociedade moderna, o que coincide com a afirmação do autor que “...além de ser uma boa idéia, a canção (e a música como um todo) ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas ‘boa para ouvir’, mas também é ‘boa para pensar’” (NAPOLITANO, 2005, pág.11).

Entretanto, mesmo com perspectiva tão ampla e promissora, a seleção de áreas de conhecimento elencadas pelo autor não contempla a psicanálise. Curiosamente, na leitura de estudos sobre música popular provenientes daquelas várias disciplinas sobressai a recorrência da utilização de conceitos psicanalíticos pelos autores, na discussão de seus argumentos. Por exemplo, encontra-se farto uso das expressões *recalque*, *retorno do reprimido*, *des-recalque* (sic), *pulsão*, *complexo*; ou então, adjetivações tais como *catártico*, *sintomático*, *inconsciente*, e outros. Termos encontrados em Sandroni, 2008; Wisnik, 2004; Ramos, 1935; Napolitano, 2004; apenas para referir alguns autores representativos de suas áreas. O uso consistente dessas expressões em circunstâncias específicas das análises desenvolvidas chama a atenção e merece comentário.

Assim, Napolitano afirma que,

recalcado, o maxixe foi um dos gêneros matrizes do samba, este sim uma paradigma musical de um Brasil mestiço, cujo nome consagrava-se nas primeiras décadas do século XX, marcando o início de um ‘processo de desrecalque, agora apologético que constituiu a imagem de um país moderno erigido sobre os escombros da escravidão’ (NAPOLITANO, 2007, p.13-4),

referindo-se a Caldeira, que inaugura o termo desrecalque. Em outra de suas publicações, no título “O Retorno do reprimido – o lugar da música” (2004) em que comenta o lançamento do livro “Eu não sou cachorro não – música popular cafona e ditadura militar no Brasil” de Paulo César de Araújo (2001), Napolitano afirma que o livro

constitui-se numa obra original e necessária, incorporando como tema historiográfico a música desses segmentos populares [pois] o que o autor anuncia como justificativa da pesquisa, acertadamente a meu ver, é o

descaso da historiografia da cultura ao fechar os olhos e jogar o véu do silêncio sobre os compositores e cantores cafonas que, apesar de ídolos de audiência massiva, foram sumariamente apagados da história da música popular (NAPOLITANO, 2004, p.378-9).

O artigo de José Miguel Wisnik “Machado maxixe: O Caso Pestana”, de 2004, aporta um rico material para a discussão da formação da cultura musical brasileira e faz abundante referência aos conceitos psicanalíticos, qualidades que dificultam apresentar uma síntese do mesmo, mas, apesar da perda dessa riqueza de material, assinalaremos o aspecto decisivo que aporta novo elemento a esta discussão sem fugir ao foco da mesma.

O conto de Machado de Assis, “Um homem Célebre” é o ponto de partida de análise em que o autor propõe a hipótese que o conto delineia algo que se esconde e que se desvela no movimento de esconder, modo pelo qual Machado teria assinalado e tratado das contradições e das conflitivas que se entranharam e se estranhavam na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX, especialmente, quanto à “mestiçagem” da música popular de origem européia.

No caso, a *polca*, que estaria em vias de sucumbir ao risco de ser encontrada pela música negra, o que o conto desmentiria, na medida em que, por meio de suas nuances e subterfúgios, indicaria que o acontecimento já estava consumado: a polca já teria virado maxixe, mas este não poderia ser nomeado.

As conflitivas e as contradições que se consubstanciariam no *maxixe* e o deixariam oculto, no conto e na cidade, sob o nome de *polcas*, também manteriam oculto em *Pestana* o sofrimento vindo da ambição frustrada em compor réquiens, missas e que tais, sofrimento que se daria em contradição à habilidade pela qual ele é o homem célebre que, brilhantemente, apenas compõe polcas de sucesso. O sofrimento se ancoraria em sua relativa e sofrida mediocridade auto atribuída por não conseguir atingir a glória almejada.

Wisnik situa o conto como o núcleo de uma série de textos de Machado, crônicas, contos e romances, que têm a música como tema, série que aborda o descompasso entre o

erudito e o popular, como neste caso, e outros polos de relação, realiza uma interpretação musical da História e prefigura linhas problemáticas que marcariam a música no século XX. Neste caso em específico Machado teria realizado o ciframento entre *escravidão* e *mestiçagem* e *música* ao mesmo tempo em que teria proposto uma pioneira crítica à cultura de massa, em que ao artista restaria “o papel de peão impotente entre a alienação de uma arte que não descreve o meio em que atua e de um mercado que instrumentaliza seus esforços vãos para os fins do lucro.” (WISNIK, 2004, p.16).

Mas “Um homem célebre” seria também o primeiro dos contos da série aludida em que se encontra um “programa irônico subjacente ao conto” (WISNIK, 2004, p.22).

Programa que é efeito da reviravolta operada por Machado, que abandona

o altivo pressuposto da seriedade artística diluído em sentimentalismo, e deslocando-o para um lugar onde ele não permanece mais como a garantia de um valor herdado, mas como um crédito não avalizado pelas transformações do panorama cultural que sofre o primeiro influxo da música de massas. (WISNIK, 2004, p.21),

o que implicou em apontar para as ambigüidades e ambivalências da posição do peão.

Pestana vive o suplício entre a sublimidade e a composição das polcas, “prepara-se para o supremo salto criativo e quando dá por sim é o autor de mais uma inelutável e saltitante polca”. (WISNIK, 2004, p.14). Entretanto, se o sucesso é inseparável do fracasso íntimo, por outro lado, Pestana se trairia ao compor as polcas, e nessa hora, ele é *congenial*, uma vez que as polcas lhe vêm com fluência e exaltação. Como sugere Wisnik não é o caso de afundar Pestana na lama do derrisório, pois não se trata de “a montanha sinfônica parindo o rato saltitante” (WISNIK, 2004, p. 16).

Machado não traz Pestana à baila para evidenciar algo como uma ridícula pretensão do pianero, ridícula porque pianero, mas sim, para revelá-lo

não só como uma individualidade em crise, mas um índice gritante da cultura, um sinal da vida coletiva, um sintoma exemplar de processos que o conto põe em jogo... com grande alcance analítico e que são muito mais complexos do que a leveza dançante da narrativa faz supor de início (WISNIK, 2004, p.16).

Deixemos a análise exemplar de Wisnik, e, passemos ao exame dos argumentos de Sandroni (2008). Nesse texto encontramos, quando da discussão de “Pelo Telefone,” a seguinte passagem:

O chefe da polícia, tornado alvo de escárnio geral, converte-se por isso mesmo, em chefe da Folia, em rei Momo: é finalmente em torno dele, como de um bode expiatório, que a multidão canta e dança durante o carnaval de 1917, com alegria e sem ‘questões’. O repressor é transformado em chefe dionisíaco.” (SANDRONI, 2008, p. 122)

e acrescenta em nota: “Inspiro-me, obviamente, no Freud de “Totem e Tabu” e em René Girard, “A violência e o sagrado” (id. *ibid.*, p.232). O mesmo autor é bastante cauteloso para caucionar a afirmação proposta por Ramos, que propõe um inconsciente negro-africano sendo objeto de operação de censura a céu aberto, em sintonia com a primeira tópica freudiana e o processo de formação onírica, e, em sentido amplo, formação do sintoma. Vale a pena a longa citação de Ramos, conforme Sandroni a apresenta:

Perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu as suas crenças nos ‘terreiros’ de macumba e de candomblés. O folclore foi a válvula pela qual ele se comunicou com a civilização ‘branca’ (...) Principalmente, no Carnaval. Todos os anos a Praça Onze de Junho, no Rio de Janeiro, recebe a avalanche dessa catarse coletiva (...) A Praça Onze é uma grande trituradora, mó gigantesca que elabora o material inconsciente, e prepara-o para sua entrada na ‘civilização’. A Praça Onze é o censor do inconsciente negro-africano (...) É a fronteira entre a cultura negra e a branco-européia, fronteira sem limites precisos, onde se interpenetram tradições e se revezam culturas. (RAMOS, 1935, *apud* SANDRONI, 2008, p.110).

Em relação a que o autor argumentará

Ora, a transposição do plano psicológico, no qual Freud elaborou sua teoria, para a sociológica é muito problemática. Ainda mais problemática é a equivalência postulada por Ramos entre a cultura negra e o inconsciente. A analogia aí formulada tem, no entanto o grande mérito de manifestar claramente dois paradigmas da história do samba: o da repressão e o da concepção tópica (SANDRONI, 2008, p.110).

A afirmação do autor recoloca o assunto em termos pertinentes de repressão e não de recalçamento, o que também se aplicaria ao exemplo relacionado à repressão sofrida pela música cafona, no exemplo de Napolitano. Ao mesmo tempo Sandroni evidencia a concepção que a psicanálise teria sua origem no plano psicológico da mesma forma que sua práxis se situaria estritamente nesse plano de intervenção. Concepção partilhada com críticos e comentadores da psicanálise que termina por referi-la a outros âmbitos de análise apenas sob a forma de evocação, como em vários desses exemplos. Os exemplos arrolados possibilitam estabelecer um quadro incipiente dos modos como conceitos psicanalíticos comparecem nesses diversos campos de análise, o que não será aqui desenvolvido, pois nos afastaria do foco deste trabalho, mas, principalmente evidenciam que a freqüência e os modos dessa utilização que permitem remarcar que, pelo menos segundo as análises desses autores, a música popular teria sido objeto de operações de recalçamento. Nas reflexões dos autores referidos a música popular comparece como recalçado e como elemento retornado do recalçado; ou então, como equivalente ao traço representativo de uma cultura: a cultura negra imiscuindo-se à branca, na grande mó da Praça Onze, durante o Carnaval, na leitura de Ramos, ou seja, a mestiçagem e o hibridismo cultural.

Da perspectiva da análise desenvolvida nesta tese a cultura negra e a mestiça participam da instituição do sintoma social dessa sociedade, pelo menos devido ao fato que uma boa parte musical dessa cultura sucumbiu a um modo de desaparecimento cujas operações incluem o recalçamento. O que convoca à explicitação sobre os termos e os modos pelos quais as pressões sociais se transformam e como o fazem, se o fazem, em sintomas sociais propriamente ditos. Explicitação a qual daremos início a partir das implicações que Sandroni extrairá da proposição de Ramos para seu próprio campo de análise, às quais diferenciaremos, em linhas gerais, a seguir.

Os paradigmas historiográficos da repressão e o tópico se alternarão ou se combinarão para responder pelas condições que levaram a que o samba tenha vingado na cidade do Rio de Janeiro, nos inícios do século XX.

O paradigma da repressão considera que houve repúdio das classes dominantes à cultura negra ou mais amplamente, à cultura popular, desde sempre, o que se expressaria pela permanência da perseguição policial oficial ao samba até por volta de 1930. Como afirmaria Noel Rosa, “a princípio o samba foi combatido. Era considerada distração de vagabundo.” (MÁXIMO & DIDIER, *apud* SANDRONI, 2004, p.111). Colabora para nuançar essa leitura exagerada a constatação que, houve, “desde cedo, ao lado da repressão interesse e apoio à música popular por parte da elite” (VIANNA, *apud* SANDRONI, 2004, p.111).

O reconhecimento da ambigüidade das autoridades e das elites em geral para com a cultura popular africana permite entendê-la como o índice que leva a aceitar que o samba tenha sido realmente se formado como efeito de um amplo fluxo de contatos entre negros e brancos no Brasil, em que os brancos foram também parceiros de um diálogo cultural, mas que o mesmo não se fez sem tensões e conflitos.

O paradigma tópico será apresentado nesta discussão seguindo a mesma direção de ressaltar a pertinência de leituras nuançadas que leve em conta a complexidade dos fenômenos, para dar conta de situar o nascimento do samba. Em linhas gerais essa concepção afirma que o samba seria o efeito da progressiva expulsão da cultura negra para as roças, ou para exclusões equivalentes, que historicamente incidiram sobre a prática dos ritos de candomblé e de capoeira, mas, de cuja expulsão, o samba teria retornado, não como produção dessa cultura, mas como atavismo cultural presente desde a África, que teria deixado seu nicho e vindo à luz em momento oportuno. O que implicaria em considerar que o samba seria intrínseco à cultura negra “num segundo sentido, isto é, por

oposição às outras culturas e etnias que compõem a sociedade brasileira” (SANDRONI, 2004, p. 114).

Um fator que permite indicar que é historicamente consequente relativizar a discussão nuançando os dois paradigmas é levar em consideração a importância que as casas das tias baianas terão para o surgimento do samba, e também a importância que essas casas têm – como ocorrências históricas – na evidência do tipo de conflitos e das modalidades de resolução que foram vigentes naquelas circunstâncias históricas que possibilitaram o nascimento do samba conforme aconteceu.

As casas das “tias” baianas no Rio de Janeiro surgiram por decorrência do ciclo migratório da segunda metade do século XIX que deslocará contingentes da população do Nordeste para o Rio, incluindo nesse deslocamento negros livres baianos – por alforria ou nascidos após a lei do Ventre Livre – negros “que gozavam de relativa tranquilidade econômica...unido por fortes laços de solidariedade iriam constituir uma ‘comunidade baiana’ no bairro da Saúde, no Centro do Rio”. (SANDRONI, 2004, p. 100).

Nos inícios do século XX essas mulheres, velhas baianas, exerciam funções sociais amplas de garantia dos laços da comunidade, funções que abrangiam a liderança espiritual, uma vez que elas tinham lugares destacados no candomblé, na organização da família – as mulheres negras se destacaram socialmente como fazedoras e vendedoras de doces, os tabuleiros das baianas – assim como na confecção e venda de trajes de baianas para o nascente Carnaval, à época, lazer de brancos da elite, e no lazer, pois, eram grandes festeiras.

Segundo João da Baiana, sua mãe também vivia “dando festas de candomblé. As baianas da época gostavam de dar festas ... era preciso ir até a chefatura e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim. E Donga confirma: ”Lá em casa, se reuniam os primeiros sambistas, aliás, não havia esse tratamento de sambista...Era festa mesmo. Assim como havia na minha casa, havia na de todos os conterrâneos de minha mãe (SANDRONI, 2004, p. 101).

A mais famosa das rodas será a da casa de Tia Ciata, que ficava região mais central da cidade, na Rua Visconde de Itaúna, número 117 e que era freqüentada por Donga, por João da Baiana e muitos mais.

Assim nasceram “Pelo Telefone” e Donga, duas lendas. Considerado o primeiro samba gravado e registrado, “Pelo Telefone” conheceu várias letras, letras que sofreram inflexões de acordo com os acontecimentos implicados na *feitura* do samba, e que contam a história da própria polêmica gerada, inaugurando, ainda que incipientemente, o modo do samba “falar de si-mesmo”.⁴

2.1. Pelo Telefone – Donga

Em 1916, Ernesto do Santos, negro, filho de negra alforriada baiana, nascido no Rio de Janeiro, depois de um processo complexo que incluiu, por exigência oficial, um advogado, branco, dá entrada nos Arquivos da Biblioteca Nacional ao pedido de registro de uma sua composição, em parceria, com o referido advogado, denominada “Pelo Telefone”, e identificada como “samba”.

À época houve repercussão desse fato e Donga foi publicamente acusado de haver roubado o samba de Tia Ciata ou de sua casa, onde ele seria cantado e que seria, portanto, obra coletiva. A discussão realizada por Carlos Sandroni (SANDRONI, 2008) a respeito das características própria a Pelo Telefone permitem evidenciar que o samba era um híbrido de falas populares, como seria comum das produções coletivas, com algo de autoral, parte essa que indicaria que a autoria seria mesmo de Donga, uma vez que os versos acrescentados, criados, portanto, são os únicos que fazem referência ao Carnaval,

⁴ Para uma discussão detalhada das versões de “Pelo Telefone” visando situar pontos de passagem da música folclórica à música popular, conferir “Feitiço Decente – o samba no Rio de Janeiro, de 1917 a 1933” de Carlos Sandroni (2001).

que efetivamente à época era festa da elite, à qual as canções tradicionais não se refeririam, em princípio, e ao fato que Donga apressou-se em gravar o samba porque queria que o mesmo fosse lançado para o Carnaval de 1917, com vistas ao sucesso. O que efetivamente aconteceu. Pelo Telefone fez enorme sucesso no Carnaval daquele ano.

Primeira Versão

O Chefe da Folia
Pelo Telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Ficas triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô,
Se embaraçou, Sinhô, Sinhô
É que a avezinha, Sinhô, Sinhô
Nunca sambou, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
De arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô.

Segunda Versão

O “Peru” me disse
Se o “Morcego” visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

Ah! Ah! Ah!
Ai está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai,
Viva o nosso Carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, Sinhô, Sinhô
Vir pro cordão, Sinhô, Sinhô
É ser folião, Sinhô, Sinhô
De coração, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
É de arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô

Quem for de bom gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto
Ai, ai, ai
Dança o samba
Com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança Não tem dor nem calor.

Variação da primeira estrofe, válida para ambas as versões

O Chefe da Polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que na Carioca,
Tem uma roleta
Para se jogar

As duas variações podem ser lidas comparativamente, considerando-se a primeira das versões como a original e a segunda delas, como uma resposta à primeira, o que implica que cada uma delas seja lida integralmente como uma narrativa. Isto é possível na medida em que a configuração das canções, futuro samba, nesse momento ainda está centrada na vida comunitária, mas esta já está em transformação. Nesse contexto, os sambas, maxixes, lundus, marchas, são as novas formas de fala dialógica que anteriormente havia caracterizado as polcas, por meio de seus títulos. Como exemplificado a seguir:

“A polca-lundu ‘Sai poeira!’ (...) traz a observação ‘Em resposta à polca ‘Sai Cinza!’’. A polca-lundu ‘Que é da chave?’ desencadeia e série ‘Que é da tranca?’, ‘Não sei da chave!’, e finalmente ‘Achou-se a chave!’...” (WISNIK, 2003, p. 28).

O que leva Machado de Assis a comentar em uma de suas crônicas, em junho de 1878:

‘Se eu pedir você me dá?’ é o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada ‘Peça só, e você verá!’ Este sistema telefônico aplicado à canção não é novo, data de alguns anos; mas até onde irá é que ninguém pode prever (MACHADO DE ASSIS, apud WISNIK, 2003, p.27)

Como se pode depreender, a própria “Pelo Telefone” em suas variadas versões parece ser a explicitação desse modo dialógico amplamente difundido, e que, como bem “não-previu” Machado, iria bem longe. Ainda não se sabe onde vai parar.

Nesse contexto, as canções - sambas, maxixes, lundu - são as novas formas da fala dialógica que tanto caracterizou as polcas, na relação de seus títulos entre si, mas agora incorporam novos elementos: “sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de

valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão. (...) Havia também os temas polêmicos ou de provocação, assim como os românticos, de excelente qualidade lírica.” (SODRÉ, 2004, p.43).

Passemos às versões de “Pelo Telefone.”

Na primeira das versões há um chamado à dança e à brincadeira aos modos de um convite, mas um convite acompanhado de uma sutil advertência – que faz do convidado um interpelado – para que ele entre na brincadeira sem brigar, sem causar, sem levar problemas. Afinal, a dança está autorizada, o *chefe* da folia mandou avisar, e, ainda mais, o chefe trata o folião familiarmente já que o mandou avisar pessoalmente (“me avisar”), e de maneira muito especial, *pelo telefone*.

Mas, embora a folia esteja autorizada, os ritos religiosos continuam proibidos, assim como a inserção na sociedade continua precária para o negro, entretanto, para brincar é preciso esquecer esse presente e o passado em que se este presente se origina, trata-se de seguir adiante, “deixar as mágoas para trás, ó rapaz”.

Aparece, no convite, um modo de convocação em que há uma interpelação – uma espécie de desafio – cuja dicção lusitana, “ó rapaz”, se deixa ouvir; interpelação que se faz condescendente, pretendendo dar “um empurrãozinho” de estímulo ao relutante folião. Algo assim como “deixa disso...” Entretanto, muito rapidamente, o empurrãozinho resvala para os antigos modos de dominação existente entre os dois interlocutores, modos agora apenas evocados, pois o Sinhô não pode mais bater no “preto velho”, nem no preto moço. Mas pode evocar, por meio dos votos, seu passado recente: “Tomara que tu apanhes/pra não voltar fazer isso/Tirar amores dos outros/ Depois fazer teus feitiços”.

Embora um dos interlocutores – chefe da polícia, da folia, ou, genericamente, o Sinhô – não se presentifique na letra para justificar um diálogo explícito, a forma dialógica, pode ser

suposta pelas modalidades de tratamento presentes: a interjeição “ó rapaz”, e o “tu”, em “Tomara que tu apanhes (...)”.⁴

Frente à convocação tão amigável e hostil, só resta responder ao *Sinhô*, que “o samba deixa a perna bamba, mas faz gozar”. As duas estrofes, em diálogo, parecem ser o “miolo do samba”, o canto em desafio entre o *Sinhô*, que acha que o passado deve esquecer, desde que “tu apanhes” e que nunca mais faça isso, de “tomar os amores dos outros”, e o negro que responde ao *Sinhô*, que é o samba que é de arrepiar, põe a perna bamba e que faz gozar. Trata-se da perna da rolinha, por suposto, rolinha que se embarçou, já que “a rolinha nunca sambou”. Com todo o escárnio que implica dizer que a rolinha nunca sambou, ou seja, que a rolinha dos amores tomados do *Sinhô*, nunca gozou, já que o *Sinhô* não dança samba.

A segunda versão repropõe as temáticas do conteúdo da primeira versão, mas neste caso, não há nem Chefe nem convite para a dança. Há o peru e o morcego, e eles não convidam à dança, eles primeiramente *avisam* ao convidado/interpelado que ele não deve fazer tolice, que deve sair dessa esquisitice de *disse-não-disse*. Não se trata mais de “não questione”, de não brigar, mas que se deixe de levar em conta a intriga e a fofoca que cerca o convite/convocação. Nessa versão, é como se o destinatário do primeiro convite construísse sua resposta pondo em jogo o modo como entendeu o empurrãozinho à folia do “ó rapaz” da primeira versão.

Nesse caso, tendo ouvido o Peru e o Morcego, a sua resposta seria: “me avisaram para deixar de me interessar pelo que se diz por aí”, e o que se diz por aí, de acordo com a versão anterior, é que ele “tomou os amores dos outros”.

O acusado não nega nem admite o crime, seu ato, mas inverte as respectivas posições, pois, agora, é ele quem adverte o “reclamante” de que este deva esquecer o passado, e isso, para o bem da ordem do mundo, pois, “Se quem tira o amor dos outros/ Fosse por Deus castigado/ O

⁴ Contribui para fortalecer esta argumentação, a análise de Sandroni (2001), que estabelece a pertença dos versos à modalidade folclórica de “desafio”, presente, por exemplo, nos repentis.

mundo estava vazio / e o inferno habitado.” Afinal, dada a natureza dos acontecimentos, “os amores roubados” isso é coisa que nem se fala nem se espera justiça. Se havia algo ao qual o sujeito do samba devesse esquecer e perdoar ao Sinhô, “deixar as mágoas para trás”, então ele anuncia que seu modo de fazer justiça do que lhe pediram para esquecer havia sido o de “tomar os amores dos outros...” Redobrando a inversão, o interpelado convida o Sinhô a dançar, afinal, no Carnaval *triunfa o ideal, não há rival, todos de bom gosto, de riso posto, sem desgosto, sem encosto*. O que só é possível quando se sabe sambar, pois, “queira ou não queira o Sinhô”, o samba é de arrepiar, põe a perna bamba, mas faz gozar. Tem que saber ser bamba do samba, “ser folião de coração” alegre, sem dor. E calor, só o da dança.

O modo de construção de Pelo Telefone indica essa mesma conflitiva entre os díspares, o Sinhô e o moleque, o rapaz, que tira os amores dos outros. De acordo com Sandroni (2008, p. 129 e segs.), coexistem duas dicções poéticas diferentes entre as versões, que de acordo com os modos das rimas, indicam a dinâmica de perguntas e respostas, em que se “explicita uma acusação dirigida a esse “tu”, o qual por sua vez, toma a palavra para defender-se ironicamente. A matriz dialógica é, no entanto, disfarçada pelo fato de que a segunda quadra é cantada pelo mesmo cantor.” (SANDRONI, 2008, p.127)

Mas, mesmo assim, e ainda que assinala que a emergência do corpo na letra (calor de arrepiar, pernas bambas, fazer gozar) é característica do que Sodré define como a “posição discursiva do negro brasileiro” (SANDRONI, 2008, p.127) em nenhum momento isso é levado em conta como indicativo da emergência do corpo do homem negro, não da mulher negra, na cena social, sua aparição como objeto de desejo e como sujeito apto à disputa pela mulher, no confronto das escolhas com seus pares díspares.

Passemos à segunda leitura para verificar aonde isso nos leva.

A segunda leitura é feita ao modo de comparar uma canção à outra, lidas suas estrofes na horizontal. Assim, a comparação entre a primeira estrofe da primeira versão, “O Chefe da

polícia/pelo telefone mandou me avisar/Que com alegria/Não se questione/para se brincar/ Ai, ai, ai, deixa as mágoas para trás, ó rapaz/ Ai, ai, ai, Ficas triste se és capaz e verás,” e a primeira estrofe da segunda versão: “O “Peru” me disse / Se o “Morcego” visse / Não fazer tolice/ Que eu então saísse/ Dessa esquisitice/ De disse me disse/ Ah! Ah! Ah! Aí está o canto triunfal /Ai, ai, ai, Viva o nosso Carnaval sem rival/”, verifica-se que há, em primeiro lugar, uma substituição:

“O chefe da folia/ mandou me avisar” por “O ‘Peru’ me disse”.

A letra da segunda versão substitui uma figura de autoridade da primeira versão, “o Chefe da folia”, pelas figuras do “Peru” e do “Morcego”, e altera, de maneira correspondente à mudança das figuras, o verbo que especifica a ação, “mandou (me avisar)” por “me disse”; o que talvez indique que o Peru e o Morcego *não mandam, eles avisam*, o que talvez possa indicar que eles são interlocutores do convidado interpelado, seus pares, ou ao menos, que mantêm com ele uma relação de familiaridade maior que a aludida na letra da primeira versão. Nesta segunda versão, o sujeito da versão comparece articulando uma resposta à interpelação da primeira, por meio do encaminhamento que dá ao aviso do Peru e do Morcego. Pode-se supor, portanto (e, também devido às aspas), que Peru e Morcego sejam nomes, ou melhor, apelidos referidos a pessoas específicas.

E, sem recorrermos a elementos extra-textuais históricos que poderão situar o Peru, o Morcego e outros fatos relevantes que conformam a canção, às circunstâncias de seu surgimento pode-se atribuir alguns elementos de significação a partir do sentido popular, sentidos tradicionais, dado às qualidades do morcego e do peru, conforme ocorre com os apelidos em geral, que se estabelecem por analogias à aparência ou a traços da pessoa que os recebe.

O peru é uma ave, que, diferentemente dos passarinhos, não canta, e diferentemente dos papagaios, também não fala qualquer coisa. Além disso, é o “último, a saber,”, pois “morre de véspera”, morre antes de *chegar, a saber*, bêbado para não alcançar saber: “Bêbado como um peru”, diz o ditado popular.

Portanto, no caso da segunda versão, se até o “peru” já sabe e até ele falou, então o fato é mesmo bem sabido. O segundo personagem, o Morcego, aí comparece redobrando o sentido da ação do peru, ele é seu duplo, pois, se o peru sabe e fala – façanhas já em si tão extraordinárias – imagine-se então que façanha não seria se o morcego visse, uma vez que os morcegos são quase cegos, e, acrescentando a isso a noção popular que considera que a nomeação do morcego esteja referida à expressão “Mor [corruptela de maior] cego é aquele que não quer ver”, os morcegos são os que não querem ver.

Trata-se, portanto, de uma conversa muito especial com um recado muito enfático. Há risco muito grande de o convidado fazer tolice, pois, como prossegue a letra da segunda versão: “Se o ‘Morcego’ visse/ Não fazer tolice”. Tolicice considerada esquisitice por parte do interpelado, a esquisitice de dar atenção ao que estão falando por aí. E, como falam! O que pode o interpelado contra tanto falatório? Sem fazer tolice, a resposta se articula pela entrada abrupta, mas, apaziguadora, de um personagem até então não nomeado, *o Carnaval*.

“Ah! Ah! Ah!/Ai está o canto ideal, triunfal/Ai, ai, ai,/ Viva o nosso Carnaval sem rival.”

O Carnaval é apresentado como o espaço de convívio em que o ideal acontece por meio do canto, de forma triunfal, a ser vivido como a expressão daquela sociedade, pois o Carnaval é aquele, ao qual nenhum outro se iguala, “sem rival”.

Dessa forma, tanto o Carnaval pertence a todos, como faz a anulação das esquisitices que possam levar às tolices, esquisitices fruto das contradições que o Carnaval vem anular, o que se desdobra nos versos das estrofes seguintes.

A idéia de encontro sem conflitos se desdobra nos versos das estrofes seguintes: “Queres ou não, Sinhô, Sinhô/ Vir pro cordão, Sinhô, Sinhô/ É ser folião, Sinhô, Sinhô/ De coração, Sinhô, Sinhô/ E ainda prossegue “Quem for de bom gosto/ Mostre-se disposto/ Não procure encosto / Tenha riso posto/ Faça alegre o rosto / Nada de desgosto/ (...) ai, ai, ai/ Dança o samba/ Com calor, meu amor? Ai , ai, ai/ Pois quem dança ? Não tem dor nem calor/

Com tanta insistência no encontro, valerá à pena verificar o que sobra dessa união. Sobra, o miolo da “questão”, pois, apesar da homogeneização da alegria trazida pelo Carnaval, o risco do enfrentamento entre o convidado/interpelado e a Chefia da folia, permanece nos versos da versão. Enfrentamento que pode ser assinalado pelos versos correspondentes em ambas as versões: estrofes de afirmação, na primeira versão, e de réplica, na segunda; e a estrofe idêntica para ambas, e homólogas, em ambas as canções.

Os versos de afirmação e de réplica são vistos na Tabela 1:

Tabela 1: Versos da afirmação e da réplica

Afirmação	Réplica
Tomara que tu apanhes	Se quem tira o amor dos outros
Pra não tornar fazer isso	Por Deus fosse castigado
Tirar amores dos outros	O mundo estava vazio
Depois fazer teu feitiço	E o inferno habitado

Sobram ainda, os versos das estrofes idênticas em ambas as versões, homólogos, e que dizem das qualidades do samba:

“Porque este samba, Sinhô, Sinhô/É de arrepiar, Sinhô, Sinhô/Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô/Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô”.

Entretanto, desaparecem, na passagem da primeira para a segunda versão, por um lado, os versos em que a expressão *Pelo Telefone* (nome da canção, que é o mesmo para ambas) comparece (nos primeiros versos da primeira estrofe da primeira versão). E some toda a estrofe da primeira versão em que se nomeia a “rolinha que se embaraçou”: “Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô/ Se embaraçou, Sinhô, Sinhô/É que a avezinha, Sinhô, Sinhô/ Nunca sambou, Sinhô, Sinhô/ Porque este samba, Sinhô, Sinhô/ De arrepiar, Sinhô, Sinhô/ Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô/ Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô.”

A estrofe alternativa à primeira estrofe de ambas as versões pode encaminhar alguns sentidos possíveis aos desaparecimentos e às substituições que se verificam na leitura comparativa das versões.

Os versos: “O Chefe da Polícia/Pelo telefone/ Mandou me avisar/ Que na Carioca,/Tem uma roleta/ Para se jogar” são freqüentemente cantados como se fossem os primeiros versos de “Pelo Telefone”.

Tais versos não constam nem nos registros e nem na versão gravada do samba, e se caracterizam como versão anônima de uma canção conhecida sob o nome de “Pelo Telefone”, cuja melodia parecia também não ter autor definido, tendo se constituído como uma mistura de música folclórica e de composições coletivas, como as formas de suas rimas e alternâncias levam a supor, como já anteriormente referido.

Como já dito anteriormente, “Pelo Telefone” foi o primeiro samba registrado por um autor; ele foi registrado por Donga (Ernesto dos Santos), nos registros da Biblioteca Nacional, e, ao fazê-lo, autor escolheu designar a canção que registrava como um “samba”.

À época, apenas duas dessas afirmações foram tidas como certas, que o nome de Donga fosse Ernesto dos Santos e que o registro da canção que se fez na Biblioteca Nacional era um primeiro registro em tal instituição. Todos os fatos aos que as demais informações se referem, foram questionadas pelos pares de Donga.

A versão que começa com “O Chefe da Polícia” seria uma versão anônima, prévia à versão gravada, a qual teria sido modificada para poder ser registrada, e a expressão “chefe de polícia” teria sido substituída por “chefe da folia”, expressão que seria aceitável, uma vez que, nos festejos carnavalescos, o Chefe da Folia, o rei Momo, se tornava o chefe da Cidade, suplantando a todas as autoridades e a elas se equivalendo.

Será no contexto dessa discussão que Sandroni fará a referência a Freud e a Girard anteriormente aludida. A referência que faz equivaler o assassinato do Pai ao sacrifício fundador

de Girard, condições que não se equivalem, mas que põem em jogo, ambas, a fundação do grupo humano por meio da exclusão de um dos seus.

Resta inexplicável o desaparecimento da rolinha, rolinha à qual Sandroni faz corresponder o risco do aprisionamento do cantor, nas amarras do amor, e à qual fiz corresponder a mulher em disputa, neste caso, entre um Sinhô e um moleque, o que poderia equivaler à proposição de Sandroni já que o homem possa ficar feminilizado quando apaixonado. Entretanto, penso que se trata mesmo de uma triangulação, e, acrescento que Wisnik assinala que todos os contos de Machado referidos à música se constroem em torno de uma triangulação sem saída. Deixo como sugestão de interpretação que permitiria situar também as relações amorosas e de disputa nesse âmbito como pertinentes ao diálogo que Sandroni assinala a seguir.

Em sua discussão, Sandroni privilegia a dimensão da crítica social de *Pelo Telefone*, que no contexto histórico implicava em evidenciar os desmandos lenientes da autoridade. O autor demonstra que as estrofes mais antigas dão ensejo a essa interpretação, mesmo que não siga o paradigma dialógico, presente nas outras quadras.

O reconhecimento das correlações entre a existência político-social e a liberação das potencialidades do erotismo na vida relacional não será assinalada nesse momento. Ao que parece essa estreita vinculação só virá a se tornar reconhecível em um futuro ainda distante, por meio da dicção de Chico Buarque de Holanda.

Sandroni conclui que

(...) e se não é dialógico no sentido discutido acima, o é num sentido mais profundo. Com efeito, ela dialoga à sua maneira com o chefe de polícia e com a redação do jornal *A Noite*⁵, e assim fazendo constituiu uma resposta de grupos que ocupavam uma posição sólida no panorama social da cidade, pois já dispunham da capacidade institucional de se fazerem ouvir. Com “*Pelo Telefone*” e a entrada do samba na música popular novos personagens descobriram uma forma igualmente nova de participar desse diálogo, e

⁵ Conforme os pesquisadores supõem, Sandroni inclusive, tudo indica que a versão não gravada faz referência a acontecimentos em que a polícia se mostrava leniente com a contravenção do jogo, mas ao mesmo tempo que fazia ares de coibi-la avisava aos contraventores para que se preparassem para a inspeção. *Pelo Telefone*.

espalhavam seus discursos pelos quatro cantos do Rio de Janeiro – e logo, pelo país inteiro (SANDRONI, 2008, p.130).

2.2. A dicção Donga, o ato de nomeação.

O sintoma social diz Não ao instituído ao instituir outra possibilidade por meio de uma nova nomeação.

Do que foi tratado até aqui, é possível propor que a música popular se especificou como o sintoma social por meio da cancionalização dos batuques, inicialmente com a letra da canção, na entoação da fala operando como recalque em relação ao ritmo dançante, por excelência, do maxixe. Descrito como buliçoso, licencioso, e tudo o que advinha disso, ou se supunha advir.

Fazendo referência à análise realizada por Wisnik do conto de Machado, o que se equaciona como saída não está relacionado à contraposição entre o erudito e o popular instrumental. O que irá prevalecer será a introdução da fala no canto, que definirá outro formato, o qual retirará muito do licencioso anteriormente próprio ao popular, ao mesmo tempo em que recuperará e expandirá o que era próprio das polcas, ou maxixes, a posição dialógica, e fundamentalmente, a polêmica entre contendores. A cancionalização possibilitará uma diferenciação de posições que as polcas-maxixes não permitiam nem por meio de seus títulos. A introdução da letra implica também no surgimento do cancionista, o que, historicamente, não se fez sem conflitos.

O cancionista é um dos elementos intrínsecos à canção, e, no âmbito em que o conceito se origina, o da semiótica da canção, o cancionista se especifica como o autor do gesto oral que manobra as possibilidades da produção da fala no canto. Ele imprime nas canções sua dicção singular: seu modo próprio de implicar sua voz, seu corpo, sua inteligência musical e um algo que escapa à definição, sua argúcia pensante do ouvido, poder-se-ia dizer. Esta última, qualidade difícil de dar um contorno preciso, mas de imediato efeito retornante, pois que inflete cada canção ao modo daquele específico cantar.

Em Donga o que encontramos é sua antecipação instituinte, que se expressa por meio do registro do samba e na confecção dos versos que falam do Carnaval, o que será tratado, por seu grupo de referência como traição e roubo.

Consultado sobre os fatos, assim como o sujeito da canção, Donga não nega nem confirma o crime, ele nomeia seu ato:

eu e o Germano..., e bem assim o não menos saudoso Didi da Gracinda, sempre procurávamos o finado Hilário Jovino [todos os citados são figuras de destaque da comunidade baiano carioca da época]... e nos aconselhávamos entre nós dentro de nosso repertório, folclórico escolher aí (sic) qual o melhor para ser introduzido na sociedade, logo que se ofereceu a oportunidade, o que se deu em 1916, quando começamos a apertar o cerco... Porque a hora era aquela! (SILVA, s/d apud SANDRONI, 2008, p.119).

Se tomarmos em consideração os efeitos de seu ato, que implicaram em instituir o samba no Brasil, Donga em seu afã de introduzir o que de melhor de nosso repertório houvesse na sociedade, introduziu a dicção negra na cultura hegemônica, que implicou na síncopa no centro do samba, na fala que traz a emergência do corpo, e na possibilidade do surgimento das diferenças pela prática dialógica que seu “Pelo Telefone” institui e ampliou.

Devido a esse lugar central da dicção própria do cancionista na formação desse sintoma social, e, do fato que, dependendo das circunstâncias e de sua congenialidade, como dizemos de Pestana, junto com Wisnik, o cancionista imprima tal modo de dizer à canção que, há vezes que sua dicção alcança transformar os modos da canção se figurar, se estender, ou se modificar e dá nascimento a outros modos da canção.

Dessa forma, nasceu o samba, o samba-samba, o samba-canção, a Bossa Nova, já que, afinal, nesta terra o samba atravessou o século da canção.

Acompanharemos as dicções singulares que instituíram mudanças significativas nesse sintoma social, e começaremos pelo inventor do samba carioca.

Capítulo 3. A falta que Noel faz

*“Antonico /vou lhe pedir um favor/que só depende da sua boa vontade/é necessário uma viração pro Nestor/que está vivendo/em grande dificuldade/ ele é aquele que na escola de samba/toca cuíca/toca surdo e tamborim/faça por ele como se fosse por mim”
(Antonico, Ismael Silva, o eterno parceiro e amigo de Noel).*

À menção do nome de Noel Rosa é provável que pouca gente se lembre de que Noel começou sua vida de músico popular em um grupo de música caipira, ou sertaneja, como se dizia à época. Entretanto, foi assim. É certo que o grupo era composto, de início, por gente da pesada, que se não eram oito batutas, chegava bem perto de o ser. O Bando dos Tangarás contava com Noel e com Almirante, que, anos mais tarde, dará condições para que Noel em sua singular intervenção na música popular brasileira não só não caísse no esquecimento mas que fosse reconhecida em toda sua extensão.

A passagem do próprio Noel pelo Bando dos Tangarás, entretanto, foi rapidinha. O conjunto de música sertaneja – assim como os Oito Batutas do qual faziam parte Pixinguinha e Donga – era uma resposta às novas tendências político-musicais da cidade, que como capital da República acabava por instituir-se como política extensa. A política de ir ao povo se efetivava com, por exemplo, a ida dos modernistas aos interiores do Brasil em busca do Brasil profundo, supondo equivalência entre verticalidade e autenticidade. Procuravam o que fosse “genuinamente nacional” e, por um breve tempo, o samba foi eclipsado das ruas da cidade pelo surgimento dos sons de cantigas e ritmos trazidos daqueles rincões. A política não era desavisada e nem buscava a inocência nas artes, mas pretendia legitimar as críticas ao academicismo europeizante fortemente presente na sociedade hegemônica, críticas que o modernismo se empenhava em fundamentar. A busca e a valorização das tradições será um veio fortemente garimpado pelo prosseguimento e conseguimentos da música popular no futuro e se desdobrará em conflitivas que orientarão

praticamente todo o debate sobre política cultural e mesmo sobre a condução política da sociedade brasileira em torno dos anos 1960 até os 1970.

Mas essa busca não iria poder contar com Noel.

Pelo menos, não vestido de Jeca Tatu.

Vejamos como foi que o próprio Noel se tornou a tradição, não de um Brasil profundo, mas de uma pólis extensa e abarcantes das bordas mais longínquas em que o povo vive nas quebradas do mundaréu.

Quando o ouvido de Noel começou a ressoar o samba, ele já trazia uma trilha sonora recebida do tempo dos Tangarás, uma trilha que havia se cruzado com os sons dos moços que faziam parte dos grupos musicais tais como aquele, o que incluía colegiais que tocavam em festinhas e na noite, na boemia, músicos amadores que as gravadoras contratavam por baixo custo, visando não perder os lucros do produto com os custos da contratação de profissionais. Noel já tinha, antes disso, a ambiência sonora de Sinhô como referência. Autor de sucesso, com sambas amaxaxidos como “Jura” e “Gosto que me enroscó”, Sinhô era um compositor que gostava do sucesso também porque o sucesso o inscrevia na vida da cidade e inscrevia a cidade em sua vida. Sinhô gostava tanto do sucesso que suas canções, seus sambas, às vezes pareciam jingles.

“Em razão dessa busca constante de uma fórmula infalível para o êxito, Sinhô sintetizava ritmos, procurava formas que fossem instigantes, compunha para o teatro de revista, para o Carnaval e ainda não perdia a oportunidade de divulgar suas músicas ao vivo.” (TATIT, 2002, p.30)

Noel fez jingles, e não se amofinou com isso.

Assim como Donga, Sinhô criava sambas misturados, não só com os maxixes, mas misturando a língua da cidade – que tinha a quadra portuguesa como referência poética à criação – com a língua dos ancestrais. Tanto ele como Donga e os antigos em geral, recorriam em suas

composições a provérbios e aforismas atestando a herança recebida, inscrevendo o modo discursivo das sociedades tradicionais, dito por Sodré (2007) “transitivo,” na cultura maior.

Sodré especifica e exemplifica esse jeito de falar nas sociedades tradicionais, modo de dizer que é o modo educacional por excelência das novas gerações, uma pedagogia que tem por objeto prover o conhecimento da própria relação social: a do homem com a natureza e com seus pares. Tal modalidade semiótica leva a que a letra do samba, principalmente a do samba tradicional, não se limite a falar sobre a coisa, falar sobre a existência social, mas sim em falar dessa existência em que a linguagem é um meio de trabalho direto: “o que se diz é o que se vive e o que se faz” (SODRÉ, 2007, p.44). Nesse modo de dizer, trata-se de falar sem rodeios. Wilson Batista e Geraldo Pereira são exemplares.

No amor, Geraldo Pereira não faz rodeios para chegar ao assunto, e sem perder a poesia. ‘Escurinha/ Tu tem que ser minha/ de qualquer maneira/ Te dou meu boteco/ Te dou meu barraco/ Que tenho no morro da Mangueira / comigo não há embaraço/ Vem que te faço meu amor/ A rainha da escola de samba/ que teu nego é diretor. (Escurinha)’ (SODRÉ, 2007, p.46).

O modo de dizer *misturado* não se especifica como exclusivo das sociedades tradicionais, mas se estende pela cidade do Rio de Janeiro da época de Noel que abrangia todos os brancos pobres, pretos e mulatos daquela sociedade, as classes subalternas, no dizer de Sodré, que inclui Mario Lago e Paulo Vanzolini como também exemplares da dicção popular a qual (se) assumem por identificação e não por qualquer esforço técnico particular. Noel Rosa também é exemplar desse modo de dizer, pelo mesmo modo de identificação.

Trata-se também de falar o português falado no Brasil, em geral reprimido pelas instituições oficiais e com certeza, pelas gravadoras. Como diria Roberto Carlos anos mais tarde, “os erros do meu português ruim/são detalhes muito grandes pra esquecer”, quando desejou se fazer lembrado pela amada perdida, atestando que a língua falada partilha da vida real...

Quando Noel se voltou definitivamente ao samba, sua escuta se orientou para uma outra geografia da vida real, ao novo samba, em que as letras narravam de forma simples e direta “...a

marginalização dos pobres, a vida na favela e nos cortiços” (REZENDE, 2004, p.46), que tinha estado desde sempre e ainda ficaria por bom tempo fora da produção comercial. Ou teria ficado mais tempo, se Noel não a escutasse. Entretanto, a letra não ocupa o foco de atenção em Noel.

Uma característica que define sua autoria é que, em suas composições, a melodia fissa a letra. Vale a pena a longa citação abaixo, em que Tatit descreve os mancebos do modo de dizer de Noel, para acompanhar os modos desses enlaces entre a letra e a melodia, produzindo a fala no canto. Tatit explicita que, em Noel há

...elaboração de contornos melódicos inéditos e adequados à experiência que visava resgatar. À melodia cabia fugar a emoção ou o humor específicos da experiência e não ao texto (...) ao texto cabe circunscrever o conteúdo tratado (situação cotidiana ou amorosa) sem ultrapassar os limites melódicos. (...) [Ele] desenvolveu com perícia impar o processo de recortar melodias e cobrir o texto com a máxima eficácia de comunicação (...) Noel chegou a um texto ideal para a canção exatamente porque se preocupava com o samba e não com a poesia (TATIT, 2002, p. 30).

Ele falará com a nova voz do samba da cidade, que já não usará mais os provérbios e os aforismas, e sim as narrativas do cotidiano. Noel procurará resgatar o idioma musical do Rio de Janeiro que, àquela altura já tinha Pixinguinha e Sinhô bem integrados à vida da cidade. Pixinguinha priva com Villa Lobos, e Sinhô reivindica sua autoria e garante o reconhecimento social de suas criações. O samba já não se faz mais nas rodas de samba das tias.

O Samba agora é marcha, para andar mexendo os braços, de acordo com Ismael Silva⁶, o grande amigo de Noel e de certa forma, um pouco ensombrecido pela estatura daquele. Entretanto, se houve divergência entre os antigos e os primeiros bossas novas, e se Ismael pôde acusar Donga de compor maxixes, enquanto este outro podia retrucar que Ismael compunha

⁶ Todos os autores referem essa mesma frase a Ismael. Pareceria até que foi a única que ele disse em toda sua vida. Não foi. Em entrevista para Muniz Sodré, entre outras coisas, Ismael diz o seguinte: “ Mario Reis desempenhou grande papel na história do samba. Antes de seus aparecimento, os cantores não tinham grandes bossas. Mário preocupando-se com a dicção clara e o ritmo, foi o primeiro a interpretar samba com sobriedade, sem os exageros do bel canto” (SODRÉ, 2007, p.95). Penso que isso fala de sua antecipação em perceber e consolidar mudanças, aí sim, a marcha, e também, a fundação da Primeira Escola de Samba do Brasil, a Deixa Falar.

apenas marchas, tanto Ismael como Donga assinalavam em ato que, até então, o samba ainda não se diferenciara o suficiente da série maxixe-lundu-samba-marcha.

Noel dava ouvido a toda a série. Ele tinha ouvidos para Donga e Sinhô, Pixinguinha e Ismael e para as músicas perdidas pelas ruas, que além daquelas letras contava com músicos com pouca formação, “desajeitados no manuseio do violão e do cavaquinho”. Talvez lhe afigurasse um som novo, em que a falta de perícia fizesse par com o inovador? Um som mais sujo? Ou apenas gente mais divertida, da sua idade... Afinal, Noel era apenas um garoto.

Não dá pra saber, mas o que dá pra saber é o que foi que disso resultou.

Isso resultou em samba, que não existia antes de Noel.

A preferência pelo paradigma do Estácio e não pelo da Praça Onze, o gosto pelo samba de morro e pelos sons que corriam larvares na cidade levam-no a promover movimentos novos, em primeiro lugar, a mobilização de “esferas da vida social que extrapolavam, em muito, o círculo estreito da atividade musical” (REZENDE, 2004, p.46). Noel tinha o projeto consciente de cair no gosto do público, tanto quanto Sinhô, mas seu público já era diferente. Sinhô pretendia, e havia conseguido, fazer parte do público que se diria “selecionado”. De acordo com Napolitano, Sinhô foi uma espécie de mediador entre as gerações da Praça Onze – Donga, Pixinguinha, ele próprio, e as gerações dos “Bambas do Estácio” e de Vila Isabel, recanto novo na história do samba e de onde vinha Noel. As já decantadas habilidades de Sinhô em misturar elementos também o faziam circular pelos territórios, cruzando as fronteiras com malícia e seduzindo o seu público selecionado, que o olhava enfeitiçado e fascinado.

Noel era adepto de outra estratégia.

Em seu momento, tratava-se de conquistar o novo desafio, o rádio, e combater o novo inimigo, o Cinema falado, porque ele americanizava as gentes. Eram duas as suas preocupações, a primeira, a americanização da fala, que parece ter sido desde sempre o maior *amoródio* das letras

neste país. A segunda lhe era mais específica e, talvez, premonitória. Talvez Noel já escutasse o fragor do que se avizinhava.

Noel queria conquistar o público, isso era certo.

Mas para que?

Segundo Napolitano (2007, p.25) e Vianna (*apud* Napolitano, 2007), Noel não caiu no gosto das massas, inventou-o. Ou mesmo “assumia de uma vez por todas um circuito massivo como lugar de divulgação da música popular: o rádio”, pois se tratava de cantar para “a massa de ouvintes anônimos” (NAPOLITANO, 2007, p. 25).

Ao que parece, os estudiosos avaliam que havia a mesma estratégia consciente de Sinhô, de conquista de espaço público, mas agora o espaço público da pólis eivado de público massivo. Nisso, Noel se somava a Mario Lago, Orestes Barbosa, Nássara, enfim, a turma dos sambistas intelectualizados, que teriam um projeto para o Brasil. O de levar sua música a patamares do justo reconhecimento que lhe era devido, como produção do povo, em toda sua extensão, e não apenas local, popularesca, coisa de malandros.

Após os movimentos de “ida ao povo” dos modernistas, do qual os grupos musicais como o Bando dos Tangarás se configura como um dos exemplos representativos, o modo da institucionalidade política do Estado Novo tendeu a afastar os intelectuais de um certo avizinhamento do povo que vinha sendo ensaiado.

Disso resultou que

...à margem desse cenário, o mundo da vida popular, excluído da malha estatal e, a essa altura desencontrado das elites políticas e intelectuais, criava e desenvolvia, nos grandes centros urbanos, especialmente na capital federal, manifestações culturais, cuja forma dominante foi a musical (VIANNA, 2004, p. 73).

A importância que a música vinha adquirindo era notória, principalmente agora claramente reconhecida como samba. Desde 1916 até a chegada de Noel na cena musical o samba fizera uma escalada monumental.

... a imprensa carioca, no Carnaval de 1916 só falou de samba 3 vezes; em 1917, 22 vezes, e em 1918, 37 vezes. Daí em diante o prestígio da palavra aumenta vertiginosamente. Na década de 1920, o mais importante compositor de canções populares, Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888-1930) será conhecido como “O Rei do Samba”. No final da década de seguinte – isto é, em pouco mais de 20 anos – o samba será conhecido em todo o país, e mesmo no exterior, como um símbolo musical do Brasil (SANDRONI, 2008, p.100).

Inegavelmente contribuíra para isso, e decisivamente, a produção de Noel Rosa com suas mais de duzentas canções e devido a sua espantosa altivez em tratar o samba, o que leva Tatit a afirmar que Noel tinha uma consciência surpreendente da linguagem do samba:

Ele agia como se o samba já existisse. Não se sentia o fundador e muito menos o inovador. Sentia-se bacharel. (...) Nunca pôs em dúvida o valor do sambista. Seu orgulho vaza pelos textos e convence o ouvinte pela compatibilidade que mantém com as respectivas melodias. Não se pautou por fontes eruditas ou por idioletos populares estereotipados... Nada justificava tanta convicção e tanto rigor no estilo. Como podia saber, com precisão, o que era um verdadeiro samba? (...) Difícil localizar suas fontes de influência (TATIT, 2002, p.30).

“Sair do Estácio é que é/ O x do problema.”

A pergunta pelas origens da dicção de Noel talvez tenham que ficar sem resposta, pois embora a análise de seus sambas permita circunscrever os elementos que fazem dessa dicção algo tão radicalmente singular, permanece o x do problema.

Qual o fator que impulsiona à ação e resulta na singularidade da criação?

Enigma que levava Freud a se perguntar perplexo, porque os pacientes permaneciam em análise, confortavelmente instalados em seus desconfortáveis ganhos sintomáticos, na tal reação terapêutica negativa, e que, próximo ao final, em Análise Terminável e Interminável vai aceitar que há talvez algo impossível de se aceitar, o que chamou de feminino, algo assim como aceitar a indeterminação. O aberto das possibilidades.

Se Noel compôs dizendo que sair do Estácio é que é o x do problema foi somente sua dicção tão persuasiva que o fez acreditar e o fez fazer que acreditassem nisso, porque se há algo que Noel fez foi “sair do Estácio”.

O samba de Noel foi buscado como “a tradição que servia ao futuro” (REZENDE, 2004, p.46). Noel fez um samba que juntava línguas heterogêneas, aproveitando-se do samba “como o espaço por excelência das controvérsias”, e de certa forma, fez do samba o “sintoma de uma sociabilidade tendencialmente mais livre e cooperativa que se instalava no Brasil entre os anos de 1920 e 1930, quando intelectuais e povo encontraram seu momento de maior proximidade.” (REZENDE, 2004, p. 53). Nesse sentido, não importa sua origem, importa seu destino.

Destino de ser Noel: em ato de compor o povo do Brasil.

**PARTE II – O DISCURSO DO PSICANALISTA NA CLÍNICA E A
PSICANÁLISE NA CULTURA.**

Capítulo 1 – Sobre o método

1.1 Quando o solo do empírico é a palavra falada – o psicanalista na clínica e a etnografia

“O sapo não salta por boniteza, salta por percisão”

813 foram os mitos que Lévi Strauss escutou dos ameríndios para escrever as “Mitológicas”. Durante mais de dez anos ele se deixou ficar imerso nos mitos daqueles povos e por meio da decantação dessa escuta selecionou os mitos de referência sobre os quais apoiou suas teses, tendo por bússola uma forte intuição, a de apostar no mito que apresentou posição irregular no seio do grupo. E, embora ele próprio tenha aproximado a psicanálise e a cura xamânica e, embora a própria psicanálise tenha se aproximado da antropologia estrutural, por meio dos trabalhos de Lacan, uma coisa é certa, a posição do analista na cura pouco se assemelha à de Lévi Strauss em sua pesquisa.

A escuta do psicanalista é decorrência de um modo específico de estar presente à fala que lhe é endereçada e tal escuta articula o encaminhamento da cura psicanalítica. As ações que decorrem da escuta dessa fala são escansões, interpretações, atos e, sob essas coordenadas, o psicanalista não está empenhado em extrair do processo, imediatamente, os elementos de sua ciência. Pois, ainda que elaborar o acontecimento clínico em níveis teórico-explicativos comunicáveis seja a decorrência necessária dessa práxis, a elaboração teórica não é concomitante à cura, ela ficará para depois.

Quanto a isso, a recomendação de Freud aos psicanalistas é clara. Ele lhes indica que nem mesmo tomem notas durante as sessões. “Como se verá ele [o analista] rejeita o emprego de qualquer expediente especial (mesmo de tomar notas).” (FREUD, 1996, ES Vol. XII p. 125). Pois, de acordo com Freud, a técnica da psicanálise é muito simples,

Consiste simplesmente em não dirigir o reparo para algo específico e manter a mesma ‘atenção uniformemente suspensa’(...) em face de tudo o que se escuta (...) [essa regra] constitui a contrapartida necessária da exigência feita ao paciente, de que comunique tudo o que lhe ocorre, sem crítica ou seleção (FREUD, 1996. ES Vol. XII p.125-6).

As recomendações de Freud não se destinam a proteger alguma suposta intocabilidade sagrada da vertente terapêutica do processo, conforme poderia parecer à primeira vista, pois, como é fácil depreender de seus escritos, Freud é bastante estrito quanto às pretensões terapêuticas desse método, e, para ele, a terapêutica estará sempre subordinada à investigação. Para ele, a atenção deliberada ao material não permitiria realizar a investigação necessária, uma vez que, no contexto da cura pela fala, se o analista seguir suas expectativas ou inclinações, uma vez que uma atenção concentrada e deliberada implica em seleção de material, já que é impossível manter a concentração todo o tempo, o analista está “arriscado a nunca descobrir nada além do que já sabe.” (FREUD, 1996, ES Vol. XIV p.125-6).

A concepção fundamental de Freud em relação ao estatuto da psicanálise é, portanto, que esta é o método de investigação de uma realidade específica, o inconsciente, cuja investigação implica em tornar consciente o inconsciente por meio da escuta flutuante da fala sob associação livre, método que, independentemente de sua peculiaridade, inscreve a psicanálise no campo da ciência.

As recomendações de Freud sobre a escrita, entretanto, apontam para algo que está fora delas, o fato que a escuta do psicanalista encontra sua resolutividade explicativa só depois que o acontecimento em transferência houver se efetivado conclusivamente, ainda que a cura não tenha chegado ao seu término satisfatório.

O analista faz parte do acontecimento, ele está incluído na atualização daquela cena de maneira radical já que o desejo do analista é o promotor desse acontecimento. Sua presença é uma espécie de resto diurno, um elemento em si irrelevante, mas necessário à articulação da fantasia do sujeito, fantasia cujas coordenadas delimitam a cura. Será depois do término do tratamento,

quando essa transferência estiver dissolvida, que o analista poderá, retrospectivamente, dar conta tanto do que se passou quanto dos lugares por onde esteve.

O que implica dizer que uma das condicionantes da escrita do analista está relacionada a essa exigência do método, pois, um psicanalista escreve por não poder

dispensar essa prova do terceiro, que vem como que assegurá-lo de que ele não é apenas a presa de sua própria fantástica, de que ele deve simultaneamente ‘divagar’ – sem o que não há invenção – e dar aos seus pensamentos mais estranhos uma forma bastante consistente para que o outro possa perceber-lhe o contorno e julgar-lhes a validade. (PONTALIS, 1991, p. 125).

Independentemente de se tratar de uma cura ou não. Freud, por exemplo, escreveu principalmente a partir de seus casos fracassados, dos que ficaram inconclusos porque foram interrompidos, ou então, aqueles cujas dificuldades se constituíram em desafio à teoria estabelecida.

Levando em consideração as particularidades da psicanálise, as exigências do método, como, então, a pesquisa psicanalítica se efetiva? Qual é a relevância da escuta do psicanalista na produção do saber psicanalítico? E, fundamentalmente, como situar o saber que essa escuta singular permite formular em relação ao conhecimento da realidade, finalidade do conhecimento científico?

Temos como ponto de partida a afirmação que a psicanálise não se reduz à psicoterapia e a partir dessa afirmação cabe especificar o modo como a psicanálise se aproxima da ciência, o que uma comparação entre a pesquisa em antropologia e a psicanálise possibilita responder, diferenciando-as segundo o modo como o desejo participa em cada uma delas.

Se a experiência de Lévi Strauss pôde ser descrita como uma experiência estética:

os mitos passavam por sua cabeça, quase que à sua revelia, fazendo-o mergulhar em uma experiência estética extraordinária. Muitas vezes, sem compreender, convivia com determinado mito durante semanas ou meses, até que de forma misteriosa, o detalhe até então inexplicável de outro mito se reconhecia no primeiro, e as duas histórias se iluminavam, plenas de sentido (WERNEK, 2000, p.1),

ainda assim, dessa experiência estética resultou uma produção teórica e não uma obra de arte. Pois, embora “O cru e o cozido” (LÉVI-STRAUSS, 1991) tenha a estrutura de uma sinfonia o livro não é uma sinfonia, e Lévi-Strauss atribui a escolha da estrutura do livro à sua impossibilidade de fazer música e ao tanto que a aprecia. Segundo ele próprio,

desde criança que tenho sonhado em ser compositor, ou pelo menos, um chefe de orquestra. Quando ainda era criança tentei arduamente compor a música para uma opera, para a qual escrevi o *libretto* e pintei os cenários, mas não fui capaz de a compor porque me faltava algo no cérebro (...) Quando se me deparou o facto de que a música e o mito eram, se assim se pode dizer, duas irmãs geradas pela linguagem que seguiram caminhos diferentes, escolhendo cada uma a sua direção – como na mitologia, em que um personagem vai para o Norte enquanto outro se dirige ao Sul, e nunca mais se encontram – pensei que, se não era capaz de compor com os sons, talvez o pudesse fazer com os significados.(LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 76).

O processo de transformação do material bruto escutado em uma teoria se fez, no caso de Lévi Strauss, por meio da descoberta de uma dada configuração das relações entre os mitos daquelas sociedades, à qual ele propôs um modelo de operações que dotava aquela configuração de uma racionalidade passível de inscrevê-la na lógica científica. Finalmente, suas descobertas e a correspondente proposição de abordagem dos fenômenos, o levaram a concluir que “o conjunto de mitos de uma população é da ordem do discurso. A menos que a população se extinga física ou moralmente, esse conjunto nunca é fechado” (LÉVI-STRAUSS, 1991, p.17). Conclusão a partir da qual pode-se derivar a proposição que as relações entre os mitos que conformam o discurso de uma dada população são os modos de resposta aos enigmas que se apresentam ao humano, o que a narrativa mítica efetiva na medida em que os mitos possibilitam àquelas sociedades significarem a natureza e se situarem nela.

A resultante do trabalho de Lévi Strauss é uma teoria científica que demonstra que o modo daquelas sociedades se representarem e garantirem sua reprodução, o modo da significação da natureza e da própria inserção nela, é um modo homólogo ao modo de conhecimento científico que caracteriza a sociedade em que a ciência moderna se inscreve.

Os enigmas propostos aos humanos em face de sua própria condição têm por resposta, na sociedade moderna, o conhecimento científico, o qual, diferentemente da narrativa mítica, não significa a natureza, mas explica a natureza e o modo dos humanos se situarem nela através de leis de funcionamento da realidade (física e humana).

Isso implica a construção de conceitos abstratos universais, que levam à matematização do real e que possibilitam alcançá-las de formas a modificá-las, o que evidencia que o modo científico de relação com a natureza, inclusive com a chamada natureza humana, se articula em torno do eixo de domínio dessas naturezas.

Da perspectiva de domínio da natureza por meio de um saber universal resulta que a *relação com o saber* se instituiu como o modo da subjetividade moderna, o que tem por correlato que as subjetividades sejam historicamente determinadas e que os sujeitos de desejo, sujeitos singulares, não tenham relevância nesses contextos, ou seja, no discurso da ciência, o sujeito é tratado como um objeto.

Dessa forma, também a teoria formulada por Lévi-Strauss não considera o sujeito singular, e deixa em aberto a pergunta sobre como se daria a precipitação subjetiva na estrutura de linguagem naquelas sociedades, ou seja, qual a relevância do sujeito naquelas sociedades. Ao afirmar que

não pretendemos, portanto, mostrar como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia. E, talvez, como sugerimos, convenha ir ainda mais longe, abstraindo todo sujeito para considerar que, de um certo modo, os mitos pensam *entre eles* (LÉVI-STRAUSS, 1991, p.21. Grifos do autor),

a antropologia estrutural reduz *a traço* a relevância do *sujeito* naquele saber, o que, acaba por ser homólogo à ciência desta sociedade, ainda que de forma muito diferente.

Correlativamente, também o saber que se estabelece por meio do método científico prescinde do desejo do pesquisador, portanto do sujeito singular como condição de possibilidade dessa ciência, embora em algumas circunstâncias esse método possa admitir a singularidade de

um estilo, como no caso de Lévi Strauss. No entanto, mesmo nesses casos, essa admissão parece estar sempre associada a um momento excepcional, momento em que um sujeito incide em seu campo de saber, com a originalidade que sua singularidade lhe confere, e acaba por fundar novos campos, como Lévi Strauss fundou a antropologia estrutural.

No caso dos psicanalistas, ainda o mais desprovido de bênçãos e graças dentre eles dependerá da singularidade radical do *desejo de analista* para que a análise aconteça. Nesse discurso, o desejo é elementar ao método e sem ele não se faz análise, uma vez que o psicanalista só se configura no interior do discurso do psicanalista, em que, por força do desejo que o orienta se inscreve como *semblant do objeto a* – um simulacro do que o paciente anseia e coisa que o governa sem que ele saiba – para promover a direção da cura.

O que possibilita fundamentar, em termos conceituais, a afirmação que o dispositivo analítico não se reduz a um dispositivo terapêutico na medida em que ele se funda no desejo do analista, pois esse não é o desejo de alguém em específico, mas um dos modos de suportar o real impossível de suportar.

O mesmo real impossível de suportar o do enigma da origem, o enigma da diferença sexual, real que comanda a produção da narrativa mítica, a produção do saber científico e que se articula pela fantasia, podendo, ou não, desencadear a produção do sintoma neurótico assim como podendo – ou não – vir a desencadear a produção artística.

“A expressão ‘o desejo de analista suporta o real’ quer dizer que o analista com seu desejo aguenta, assim como, dá sustentação ao inarticulável, ao inimaginável, ao impensável.” Esse desejo “lhe permite suportar a transferência do analisante, suas equivocções e seus golpes reais sem responder nem corresponder à demanda que ela implica (...)” (FINGERMANN, 2005, p.60).

O que situa o analista em um laço discursivo, o discurso do psicanalista, que faz efeito de interpretação ao discurso que sustenta a vida social, o discurso do mestre.

O discurso do mestre é o discurso da ordem instituída, é o discurso que efetiva a domesticação dos sujeitos por meio das operações de governar, de ordenar e de regular as relações sociais. Ele se pauta pela produção de objetos, pois a operação que o comanda é a extração do gozo do Outro (o mais-de-gozar do qual a mais-valia é um equivalente) em proveito do mestre. Este, agente da operação de domínio, se toma por idêntico a si mesmo, identificando-se sem falhas ao lugar que a estrutura lhe designa, o de agente do mando. Ignora as conflitivas que o divide, particularmente a raiz delas, a que torna impossível alcançar o gozo absoluto. O mestre ignora que há falta, que o objeto do gozo absoluto falta e que o gozo absoluto é impossível. O que implica que a verdade que impulsiona sua operação é a divisão do sujeito, sua irrecuperável separação do objeto, que deverá permanecer ignorada, para a preservação da Ordem.

O discurso do psicanalista é o avesso interpretante do discurso do mestre na medida em que o dispositivo psicanalítico põe em pauta a divisão subjetiva cuja evitação articula o discurso do mestre. No discurso psicanalítico a divisão é posta a trabalhar e dela se extrai o sentido fixo com o qual o sujeito se identifica (o S1), o mesmo que permite ao mestre ignorar sua divisão. Ao se produzir o S1, isso promove a chance da travessia da fantasia que sustenta o desejo do sujeito, pois, isolar o S1 é separá-lo de sua miragem de completude que a permanente substituição de objetos, sucedâneos do *objeto a*, visa garantir.

Essa separação é o que garante a inviolabilidade da falta (o furo do simbólico) e restitui a potência de *causa de desejo* ao *objeto a*, condição que comanda a fala e que põe em jogo outra possibilidade de gozar do saber inconsciente. Condição necessária ao desejo e à criação. Entretanto, a escolha desse passo é escolha do sujeito, ao qual a psicanálise pode levar até ao ponto dessa possibilidade, mas não o pode obrigar a assumir o desejo e as consequências de tal ato, posto que é essa assunção a causa e a marca de sua singularidade.

Se voltarmos agora à pergunta sobre a escrita, podemos afirmar que o analista escreve também devido a isso, porque o desejo de analista é o promotor das condições necessárias à cura

pela psicanálise, o que implica que, no contexto de cada uma das análises o psicanalista se perca do pouco de consistência imaginária que cada um carece para viver: ele perde um pouco da referência a seu corpo, perde sua pessoalidade, perde suas idiossincrasias, e, vez por outra, ele terá a condição de retomar aquela consistência pelo melhor dos meios possíveis, pela via da escrita. Um modo de fazer-se de novo e renovado, transmitindo o saber que se depositou em sua escuta.

Entretanto, subsiste a pergunta, para quem o analista escreve, qual é o seu destinatário? O psicanalista escreve, prioritariamente, para sua comunidade de referência e por dois motivos, o primeiro deles, para que a validade de seus pensamentos (hipóteses, conclusões) possa ser validada por esse terceiro, como visto acima. Mas também, por que “a palavra autorizada pelo divã nunca será uma obra [que transmita o saber]; ela só é eficaz com a condição de aceitar perder-se (...). É a esse preço que poderá transmitir ao seu leitor desconhecido algo em que este possa se reconhecer por sua vez”. (PONTALIS, 1990, p.130). O analista escreve porque sua escrita comunica um conhecimento a partir do trabalho sobre o material bruto da palavra ouvida e, ao mesmo tempo, transmite um saber, a partir do estilo do analista.

Então, se retomarmos a relação de parentesco implicitamente proposta no início entre a psicanálise e a antropologia estrutural, o que encontramos que as pode articular?

Como um primeiro ponto de partida pode-se afirmar que a transmissão oral é o *modo bruto* de apresentação do material para ambas as ciências, material que se decanta na escuta própria a cada uma delas, mas, material que requer um *trabalho de transformação* para se tornar saber transmissível e conhecimento comunicável. No caso da antropologia esta depende da etnografia, pois sem etnografia não se alcança a estrutura, e em se tratando de mitos, o que se recolhe é uma *tradição oral* da qual algo se perde quando é passada ao registro escrito do protocolo da ciência, da mesma forma que algo se perde da palavra que o analista escuta do paciente em associação livre no divã. Essas são perdas necessárias para que advenha a escrita que comunica esse conhecimento, porém, a transformação realizada do *material* transmite também algo que só se

evidencia ao ganhar forma, aquilo que do material se decanta fora do acesso do conceito, o que acontece na Psicanálise e em outros âmbitos.

Como vimos, no caso de Levi Strauss, a partir da imersão em que se encontrou e a partir de seus sonhos infantis, lhe ocorreu formalizar os mitos ao modo de uma sinfonia. E dessa forma, o que foi perdido veio a se re-situar nesse novo lugar, pois, no caso das Mitológicas, *ao modo de uma sinfonia* não é nem casual nem idiossincrático (embora seja um estilo), uma vez que, diferentemente de uma analogia entre a música e o mito, o que Levi Strauss propõe, ou mesmo, demonstra, é a homologia entre eles.

Da mesma forma, na cura psicanalítica, o que resta como *o material* é uma espécie de resíduo de uma tradição oral, material sobre o qual se aplicará o trabalho de sua transformação ao nível de registro, do oral para o escrito, sem que isso se confunda com a transcrição da sessão.

E, por seu turno, ao se transformar em material trabalhado, a natureza narrativa do material se ressitua e pode levar a que o saber se transmita em modos específicos. Podemos observar que Freud escreve uma obra em que os casos clínicos se desdobram como romances, por exemplo, em “O caso Dora” e “O homem dos Ratos”. Ou, como sagas, por exemplo, de “Totem e Tabu” até “O homem Moisés e a religião monoteísta – um romance histórico”, ou seja, do mito ao romance. Ou então, a própria interpretação se expressa como as genealogias cantadas da Grécia arcaica, como a construção de uma genealogia no caso de “O pequeno Hanns”. E, talvez, como a *ruptura* da modernidade, já que é difícil decidir em que categoria se inscreve “O Homem dos Lobos”, devido a sua extensa intertextualidade. Mas, mesmo com tanta variedade, de qual tradição se trata em cada uma delas?

Se a narrativa mítica é o modo pelo qual aquelas sociedades etnográficas encontram uma resposta aos desafios que a ordem da Natureza impõe ao humano e são “a tentativa de dar forma épica ao que se opera da estrutura” (LACAN, 1993, *apud* JORGE, 2006, p.63.), a narrativa que o paciente constrói no divã atende às mesmas exigências de simbolizar a Natureza, da qual o

humano está irremediavelmente separado pela incomensurabilidade da diferença sexual e pela linguagem. Atende às necessidades de simbolizar sua própria existência, no que esta se inscreve nos enigmas do nascimento, do crescimento e da decrepitude. Trata-se, nos dois modos de narrativa, de dar um sentido em escala humana aos enigmas de origem que sua condição de falante lhe propõe, pois se trata de poder se contar e também poder falar no meio disso tudo. Entretanto, a tradição do sujeito no divã é raquítica e se conforma em se articular sob um único mito, o mito individual do neurótico, romance familiar do sujeito moderno, sujeito (que se crê) idêntico a si mesmo, que se crê indivíduo, sujeito que se supõe sem dívidas a pagar à tradição, ao modo de um delírio de auto-suficiência que Lacan identificou no cerne da estrutura clínica hegemônica desta sociedade moderna, a neurose.

1.2. Incidindo de forma a se opor à forclusão da castração – A psicanálise na cultura

“A pesquisa psicanalítica contribui para a incidência da psicanálise no laço social contemporâneo, opondo-se à forclusão da castração. Há, pois, uma aposta política.”
(Marie-Jean Sauret).

A escrita da psicanálise, a literatura desse saber, se encontra disseminada na cultura, mais além da comunidade dos psicanalistas e seria interessante poder compreender o que ela está fazendo por aí, pois, sua presença abrange muitas áreas, o que se verifica em campos em que os conceitos psicanalíticos se tornaram necessários ou desejáveis à compreensão dos fenômenos estudados.

Em um âmbito próximo ao que nos interessa e orienta nesta tese, no entrecruzamento dos campos da estética e do político, a psicanálise comparece como modo de abordar os problemas da inscrição das lembranças e dos registros dos traumas sociais. Por exemplo, no texto de Jaime Ginzburg (2009) “A ditadura militar e a literatura brasileira – tragicidade, sinistro e impasse”, em que as referências psicanalíticas incluem os trabalhos de Viñar e Vinãr (1992) sobre a tortura e

desaparecidos políticos (trabalhos que permanecem relativamente solitários no campo psicanalítico), e alcança também as referências já canônicas do texto freudiano, relativamente à estética e ao terror do texto de 1919, “O Estranho” (Freud, 1996, vol.XVII, pág. 233).

A presença da psicanálise na cultura em sentido extenso, entretanto, pode ser mais bem apreendida em instituições sociais das quais esteja ausente quando deveria estar presente, o que se verifica nos modos pelos quais as instituições da Doença e da Saúde Mental e da Saúde Geral excluem a psicanálise.

Atualmente, isso pode ser verificado em relação à medicina de gênero, no campo da saúde geral. Nessa medicina os/as pacientes são diagnosticados/as por meio de exames realizados com técnicas de precisão e de imagem, em lugar da escuta da queixa na fala em transferência com o saber do médico. Essa medicina se autodenomina *de gênero* por ter estabelecido protocolos e gabaritos estatísticos que só foram possíveis devido ao avanço daquela tecnologia de precisão, o que permite que os diagnósticos se façam por meio de imagens e de marcadores químicos precisos, estes últimos antes impossíveis devido às variações hormonais próprias às mulheres. Dessa forma, os sintomas e a fala dos e das pacientes se tornaram irrelevantes, pois, daqueles procedimentos decorreram remédios mais de acordo com as químicas dos gêneros. Os quais propiciam a medicalização de sintomas previamente ao seu desenvolvimento, incluindo os sintomas da menopausa, que, em princípio, não deveria ser tratada como uma doença. No campo da saúde mental, por sua vez, a sociedade contemporânea tem excluído a leitura sintomal e etiológica da queixa, e tem optado por agrupar distúrbios e transtornos em relação às normas epidemiológicas, tratando-os de maneira isolada por meio dos psicofármacos, que, na esteira de medicina de gênero, se antecipam à condição subjetiva e além de *corrigir*, previnem possíveis *distúrbios e transtornos* de adaptação do indivíduo à ordem vigente.

Nesses propósitos, o CID (Classificação Internacional das Doenças), e os DSM (Manual de Diagnóstico e Estatística da Associação Norte Americana de Psiquiatria) sucessivos –

atualmente, DSM IV e CID- 10, não só se encaixam muito bem como são os instrumentos por meio dos quais a prática dos médicos é orientada. Essas orientações são complementadas pelas instruções dos representantes comerciais dos laboratórios farmacêuticos, que instruem o médico como utilizar os novos medicamentos produzidos pelas indústrias que financiam as pesquisas de ponta dessas áreas. A indústria farmacêutica oferece uma camisa de força medicamentosa,⁷ um instrumento de controle químico que silencia o sujeito do inconsciente e, alienando o cidadão, favorece o Estado de exceção, atualmente normalizado.

Esse movimento é hegemônico e antagônico à escuta do inconsciente que a psicanálise introduz, pois a medicalização leva a neutralizar o valor de obstáculo ao discurso dominante que é próprio ao sintoma, sintoma que esse opõe à configuração desta sociedade (ou de qualquer outra desde que regida pela pretensão de governabilidade). Dessa forma, o efeito de obstáculo à ordem, próprio ao sintoma não se efetiva, pelo contrário, os modos de tratamento do sintoma que excluem a fala, e, por consequência o sujeito, eliminam a possibilidade da leitura política do sintoma e de sua ação de resistência. Em face disso, se faz necessário procurar definir que sociedade é esta, cujas instituições atingem tais finalidades.

Iniciemos pelo fato que tanto na medicina de gênero quanto os dispositivos das instituições Saúde e Doença Mental, seus protocolos, gabaritos estatísticos e manuais são globais, o que quer dizer, são produzidos pelos países centrais da sociedade capitalista globalizada.

Mas, de acordo com Carvalho, em “Os infernos da diferença” (2010)⁸ quando dizemos *globalização* falamos de diversas sociedades que estão submetidas às condições de uma “mesma história, regida pelo caráter unidimensional da técnica e do progresso”. Submetimento que se faz a partir de um pretense hibridismo cultural que é levado a cabo “por elites extraterritoriais que

⁷ Para uma discussão abrangente de este tópico conferir os desenvolvimentos de Roudinesco, in Roudinesco, E. “O Paciente, o terapeuta, o Estado.” Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

⁸ <http://www.universodoconhecimento.com.br> – Texto de referência para as considerações consignadas nos três parágrafos seguintes.

definem o comando do planeta”, o qual é pago com o sofrimento humano. Para a cristalização de tal conjuntura colaborou uma concepção naturalizada da relação de dominação entre as sociedades (o darwinismo social, remotamente baseado em “A origem das Espécies”, de Darwin), que teve conseqüências nefastas para a sociedade contemporânea. Tal naturalização das relações implicou que “progresso e barbárie” tenham sido – desde os anos 1900 – os elementos indissociados de uma nova ordem social, uma “nova idade das trevas”. Ordem que se revelou muito eficiente na repressão dos sentimentos e movimentos dos que se opusessem a ela, particularmente, os movimentos contestatórios de massa, apenas nascentes naqueles anos iniciais do século XX:

para as elites dos estados centrais, o crescimento da classe trabalhadora e dos movimentos socialistas era entendido como uma traição. O imperialismo e as guerras, assim como a objetivação da eficiência nacional interna, representavam tentativas de canalizar as energias das massas para áreas menos perigosas.

A eficiência da política de direcionamento das energias das massas para áreas menos perigosas resultou na hegemonia do paradigma do mercado e das comunicações, que sustenta a sociedade ocidental contemporaneamente. E, como salienta Milton Santos (2000), ao afirmar que a sociedade globalizada é globalitária, “[quando digo *globalitária*] estou querendo chamar a atenção que a atual globalização exclui a democracia. A globalização é ela própria, um sistema totalitário” (p.11) trata-se, portanto, de uma sociedade que impõe seus parâmetros dos quais resultaram um pensamento único, conforme o consenso de Washington determinou os termos econômicos, nos anos 1990. E que se mantém, atualmente, como pensamento *unívoco*, incapaz de se modular pelas polissemias das palavras e das narrativas e pelas múltiplas realidades daí surgidas, mesmo que na área econômica o *consenso* tenha se revelado desastroso para os próprios senhores extraterritoriais.

O paradigma do mercado e das comunicações se expressa em diferenças de poderio entre pessoas e nações, por meio de diferenças numéricas intransponíveis entre, por exemplo, ricos e pobres, e afeta todo o planeta. Essas diferenças de poderio se expressam também por meio da

despolitização e da desideologização da política, condição também estendida a todo o planeta, “em que a política foi usurpada como atividade ao ser substituída pelo controle policaresco da sociedade global, exercido pela sociedade norte americana, devido à supremacia econômica e tecnológica que detém em relação a todas as demais sociedades”. Finalmente, como afirma Hobsbawm, citado por Carvalho: “a despolitização das grandes massas de cidadãos é um grande perigo, porque pode produzir a mobilização de formas totalmente alheias ao modus operandi de qualquer política democrática (...)”

Entretanto, tal risco não configura o fim da política, pois, mesmo que a desideologização da política tenha redundado no conservadorismo em todo o planeta, é possível propor um modo de retomar os termos dessa discussão que ressitue a ordem do político nesta sociedade. Pretendemos que às perspectivas anteriores relativas à sociedade globalitária possa vir a se somar à do sujeito – conforme proposto nessa referência psicanalítica, aquele que está dividido entre a linguagem e o gozo – como um dos fatores de produção e reprodução desta e de qualquer sociedade.

Neste âmbito da discussão, propomos tratar a sociedade globalitária tendo por referência o campo do gozo e os seus discursos, do qual serão explicitados, a seguir, os referentes conceituais necessários para isso.

Capítulo 2. Referências conceituais necessárias à discussão.

Serão explicitados os referentes do discurso no campo da linguagem e no campo do gozo: como o sintoma e o sujeito se articulam. Inicialmente, o discurso no campo da linguagem.

O discurso é o aparelhamento do gozo pela linguagem na medida em que a civilização depende da “renúncia à tendência pulsional em tratar o outro como objeto a ser consumido: sexual e fatalmente” (QUINET, 2006, p.17), portanto, para que a relação entre as pessoas seja possível há uma perda real de gozo. Dessas relações e dessa perda, os diferentes discursos propostos por Lacan, procuraram estabelecer as coordenadas e as implicações.

Lacan utilizou a expressão *discurso* diferentemente nos dois tempos de seu ensino, o tempo do discurso no campo da linguagem (de 1953 a 1960) e o do discurso no campo do gozo, que desenvolveu a partir de 1970. Esses dois modos de conceituação não se sobrepõem e não se excluem mutuamente, nem tampouco representam uma evolução da teoria que supera o estabelecido anteriormente. Esses dois campos se diferenciam pelas consequências que deles derivam na direção da cura psicanalítica.

O discurso é definido por Lacan, no campo da linguagem, como o equivalente da fala. Ele é a conjunção do enunciado com a enunciação, mas não se confunde com a linguagem, uma vez que nesta proposição, o Outro (do código, o tesouro dos significantes) padece da falta de um significante para completá-lo, ou seja, a linguagem não alcança dizer tudo. O real lhe escapa.

Nesse campo conceitual, o sujeito é falta-a-ser, pois, falta um significante que diga o que ele é. Por sua necessária dependência ao campo do Outro para advir humano, a falta do Outro se inscreve em sua subjetividade como um significante que representa o sujeito para outro significante.

No campo da linguagem o sujeito se situa entre dois significantes: o significante unário, recebido do campo do Outro, o S1, matriz de sua identificação simbólica, necessária a sua entrada

na linguagem, e o significante S2, significante binário, que indica que a cadeia se constitui autônoma no campo do Outro e que se desdobra, em aberto, indefinidamente. O objeto da satisfação, o *objeto a*, é definido, nesse contexto, por relação ao desejo, e comparece como objeto causa-do-desejo, orientando e conduzindo o desdobramento da cadeia associativa.

Nesse âmbito, a condução da cura é definida por Lacan nos seguintes termos:

Para liberar a fala do sujeito nós o introduzimos na linguagem de seu desejo, ou seja, na linguagem primeira, na qual além do que ele nos diz, ele já nos fala sem saber. E principalmente, nos fala os símbolos do sintoma. E esse é o discurso do sujeito, o falar através dos símbolos do sintoma, já que o sintoma é uma fala a espera de ser dita (LACAN, 1995, p.293).

O estatuto do sintoma nesse campo é o de uma mensagem cifrada cujo sentido o sujeito não alcança e que se oferece como enigma a ser decifrado na cura. Esse sintoma é feito do mesmo material que o desejo, ou seja, sua estrutura é a do significante, ignorado pelo sujeito na mesma medida que o sujeito se ignora como significante. Dito de outra forma “o sentido [da cura] vai no reconhecimento do desejo, mas sob uma forma ilegível (...) ele vai no sentido de um desejo de reconhecimento, mas este desejo permanece excluído, recalcado” (LACAN, apud NEUTER, 1995, p.248)

O sintoma tem, portanto, função de defesa, o sujeito se defende da angústia indizível por meio da produção de um sintoma, angústia que decorre do desdobramento da cadeia significante, efeito da falta do Outro. O sintoma faz efeito de um ponto-de-basta nesse deslizamento, é o modo de articulação que fixa o sujeito e sua relação ao gozo, intermediados pela fantasia que o escora.

A produção do sintoma é desencadeada pela incidência da metáfora paterna na infinitização da cadeia, incidência de modos a separar o sujeito da colagem imaginária a sua identificação com o que – supostamente – falta ao Outro da demanda, o que o S1 viria lhe informar como se fazer representar para alcançar o ser. Suas identificações identitárias. A

incidência do corte desvela, simultaneamente, a falta do sujeito e a falta do Outro, pela extração do *objeto a*.

Dessa separação decorrem as diversas possibilidades de articulação do sintoma, de formas a fazer a negação da falta do Outro ou de formas a admitir a falta do Outro.

A negação da falta do Outro é o modo preponderante nesta sociedade e se faz pelo menos por meio de três modos, que definem as estruturas clínicas. O modo neurótico, que se estabelece como efeito da denegação da falta do Outro, ou seja, o sujeito sabe da falta, mas a esquece, por meio do recalçamento. O modo perverso, que faz a renegação da falta do Outro, em que o sujeito sabe e não sabe da falta já que a perversão articula um fetiche em lugar de uma metáfora; e, como o fetiche tem a estrutura de um objeto, elemento heteróclito em relação à cadeia significativa, a circulação naquele circuito do saber (no campo do Outro, campo significativo) fica impedida. O terceiro modo de negação da falta é por meio da forclusão do Nome-do-Pai, modo psicótico do sujeito estruturar um sintoma peculiar, que implica em tratar a falta do Outro como nunca advinda, o que no campo da linguagem se articula conceitualmente como forclusão da castração e elisão do falo.

Em relação aos três modos de negação da falta do Outro, o modo preponderante nesta sociedade é o modo neurótico, em que “a vida sexual do neurótico” é o sintoma, e, em que este se apresenta como a expressão do desejo, funcionando como uma metáfora para o sujeito.

O sintoma, no campo da linguagem, é definido por Lacan como o que falta à verdade para ser dita, ou seja, a marca do impossível de dizer tudo, que encaminha à afirmação que a verdade só pode surgir como semi-dizer, condição que orienta a práxis psicanalítica nesse campo, e que implica no sujeito não ceder de seu desejo.

Como dito anteriormente, os dois campos do discurso, o da linguagem e o do gozo incidem diferentemente na direção da cura, e, segundo Safatle (2007) a diferença de orientação da teorização de Lacan que se verifica nos anos 1960 será produzida por relação a essa baliza, pois,

“a partir do início dos anos 60 (principalmente após o seminário sobre A Ética da Psicanálise), Lacan insistirá cada vez mais na necessidade de pensar a psicanálise a partir de uma “crítica da intersubjetividade”, (SAFATLE, 2007, p. 62), uma vez que, com a clínica definida dessa maneira “Lacan perdia as condições de estabelecer distinções claras entre final de análise e perversão.” (SAFATLE, 2007, p.63).

Em 1960, com o seminário XI Lacan dará início a uma extensa tematização do *objeto a*. Essa retomada da noção e sua especificação como o conceito chave que comparece como o quarto elemento necessário à matematização do campo do gozo, campo no qual os quatro discursos se articulam, é concomitante ao momento histórico em que Lacan é separado de seu ensino a psicanalistas em formação, ensino ao qual se dedicava na instituição de psicanálise a qual estivera filado até então, e da qual, em seus próprios termos, havia sido excomungado.

Vários autores (MILLER, LAURENT, 1997; FINK, 1998; QUINET, 2006) assinalam que a partir do seminário XI Lacan jamais voltará a tratar em seus seminários de algum texto de Freud em específico e diretamente, como tinha feito até então, mas que, a partir desse seminário Lacan postulará as especificações de sua própria teorização, da qual a proposição do *objeto a* promoverá o ordenamento do campo do gozo.

O *objeto a* é formulado por Lacan, inicialmente, a partir do conceito de *Das Ding*, no “Projeto de uma psicologia para neurólogos” de 1895, ao qual Freud faz referência como sendo o vazio em torno do qual se orquestram as *Vorstellungen*, “os representantes representacionais da pulsão” conforme Lacan especifica no Seminário XI. Vazio e objeto do qual Lacan já havia se aproximado, em “A ética da psicanálise” (Seminário 7) como o objeto *agalmático*, suposto no amado, que cativaria o amante.

Das Ding funda o extimo, lócus que resta da presença indelével do Outro na causação do sujeito.

“O *objeto a* é ao mesmo tempo resíduo e índice da Coisa, é o que permanece por efeito da perda do objeto absoluto, e o que permanece é um furo, uma falta central em torno do qual organizam-se os significantes”. (GARCIA-ROZA, 1990, pág.66).

Este furo é da ordem do Real, e permite abordar como o Simbólico se insemina, se imiscui no Real do corpo.

A hipótese da constituição do eu ideal, como momento lógico de causação do sujeito, proposta por Lacan, por meio do estádio do espelho, já havia permitido reconhecer a extensão da determinação do campo do Outro na causação do sujeito.

Nesse modo de propor a subjetivação Lacan destacou que o Olhar de desejo da mãe, em seu efeito antecipatório na formação da imagem unificada do corpo do *infans*, é a condição de jubilação do bebê, o que o encaminha à identificação com essa imagem como um primeiro modo de significação subjetiva, o que permite a entrada do sujeito no campo da linguagem.

Na imagem especular falta o objeto não especularizável, o *objeto a*, condição do desejo do sujeito, o qual se articula como objeto da pulsão no vínculo com esse outro – (Outro) privilegiado, o agente maternante, uma vez que a Cena em que ambos, *infans* e *agente maternante*, se inscrevem é uma cena fantasmática.

No seminário XI Lacan introduz o objeto voz e o objeto olhar como mais dois objetos parciais que se inscrevem na série dos objetos da pulsão, assim como introduz a pulsão invocante como a pulsão mais próxima do inconsciente. O que suscita a pergunta pelo modo possível de reordenação da causação do sujeito em relação à introdução da voz na cena em que o sujeito se institui.

2.1. A voz como *objeto a* – implicações para a escuta

Partiremos das mesmas coordenadas da cena que institui a imagem especular, tópica do imaginário, ou seja, a afirmação que a captura do *infans* na rede da linguagem só se verifica por

efeito do desejo da Mãe, mas, especificaremos que, nestas circunstâncias, já se pode reconhecer que o desejo de Mãe se singulariza e se presentifica na cena como extravasamento de gozo, uma vez que a mãe oferece à criança um campo de gozo, por meio de sua fala.

Como se pode reconhecer facilmente, a sobrevivência da cria humana é inseparável da presença e da ação do adulto e, essa relação de dependência tem conseqüências embora estas não sejam tão diretamente observáveis. O adulto provê o alívio das necessidades básicas do bebê já que, devido à prematuração da cria humana, é impossível a aquela realizar as ações específicas que lhe seriam necessárias à sobrevivência. Há, além disso, uma relativa pobreza instintual que caracteriza a espécie, o que leva a que o bebê humano não disponha de esquemas reflexos que o possa impelir à busca do objeto da necessidade ou à busca do adulto que possa provê-lo, de tal sorte que a satisfação de suas necessidades depende de que haja um humano que deseje realizar tal ação e se disponha a fazê-lo.

Tal conjunto de condições implicou em diversas conseqüências e dentre essas, a transformação significativa sofrida pelo humano em sua natureza “instintiva”. A primeira dessas transformações é que a pobreza instintiva do animal humano é substituída pelo que Freud denominou *pulsão*⁹.

A pulsão é fruto da presença do desejo do adulto promotor da relação de cuidados à criança. Em Freud, a presença do desejo do adulto nessa relação está basicamente determinada pela dimensão narcisista do desejo, para ele, é o narcisismo parental que provê uma das condições necessárias à humanização da cria humana, no caso, o eu ideal e a totalização da imagem do corpo, por meio de um novo ato psíquico do bebê.

Ao passo que as pulsões, propriamente ditas, se independizariam do instinto e se instalariam, substituindo-os, por meio de um apoio na fonte instintual – ou seja, os órgãos de

⁹ O termo alemão que Freud utiliza consistentemente para denominar essa diferença é *Trieb*. Para uma discussão desse termo no léxico alemão e de sua utilização por Freud pode-se consultar Hanns, L. “Dicionário comentado do alemão de Freud.” Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.338.

origem da exigência de satisfação da necessidade – e introduziriam um desvio em direção à finalidade da repetição do prazer obtido, por meio da insistência repetitiva correlata à exigência de satisfação. Esta se torna constante e eliminou os ritmos próprios ao orgânico, dentre os quais, a periodicidade dos instintos que se expressa na periodicidade do cio.

A essa particular condição do humano, a de depender do desejo do outro para advir humano em toda extensão, tem como uma de suas conseqüências a de que o bebê humano terá, em relação ao adulto que o investe, uma relação de alienação de seu ser na busca de estar no centro do desejo desse outro, ao que Freud chamou de medo [narcisíco] da perda do amor do outro.

No campo do gozo, conforme articulado por Lacan, a cena que reúne a mãe, o agente maternante e seu bebe, o infans, é a cena que introduz o infans no campo da Linguagem como condição necessária para advir sujeito. Assim como em Freud, com a ajuda estrangeira, a efetivação da operação depende de um certo modo de presença da mãe, o que, no campo do gozo se especifica como a condição desejante do agente maternante.

A condição desejante da mãe se organiza em torno do objeto da pulsão, o que depende da armação da fantasia inconsciente, que a situou em uma resposta singular em face da castração do Outro; a essa falta, a fantasia que sustenta o desejo da Mãe designa ao infans uma posição de objeto em torno do qual a mãe se organiza, e, seu desejo orienta uma antecipação de sujeito, que a faz falar com o infans como se ele a entendesse e como se ela soubesse, desde sempre, o que a ele falta, suposições que se realizam por meio da linguagem maternante, que extravasa o gozo da mãe na voz.

A presença do desejo do adulto na relação com o bebê, do qual a voz veicula o gozo, introduz um acréscimo de *experiência de satisfação psíquica* aos atos de provimento das necessidades básicas, ou seja, uma experiência de prazer, conforme Freud propôs a gratificação pulsional. A clínica com crianças gravemente perturbadas em seu desenvolvimento assim como a

clínica das psicoses em adultos permite identificar que a *ausência do prazer* da mãe na relação com a criança é, com frequência, uma das condições para a instalação das patologias naqueles casos.

No tempo mítico da fundação do sujeito, o objeto voz é o veículo do gozo do Outro, que agencia o enlaçamento do organismo, a cria, no regime simbólico. A fala da mãe sustenta a incorporalidade do discurso: a materialidade incorpórea da voz faz borda entre o significante e o corpo, delimita e destaca do organismo o que do Real se tornará corpo, por meio da sonata materna, que transmite a continuidade vocálica e a descontinuidade consonantal.

A melodia da voz da mãe recorta o ritmo desejanste que permitirá ao sujeito vir a ficar em pé, pois esvazia o corpo de seu peso de organismo. Transmite-lhe a imaterialidade do corpo próprio, que não se vê no espelho, mas que faz jubilar pela promessa futura vivida como atual. A antecipação materna permite ao sujeito advir no lugar de um gozo acéfalo e instaura um ritmo na constante exigência de satisfação da pulsão.

Desse modo, a partir do que Lacan articula com o campo do gozo, é possível situar o Outro não apenas como o polo que articula, desde o Simbólico, o Imaginário por meio da imagem do eu antecipado, que a mirada e a fala confirmatória da mãe garantem. Mas, a partir da proposição da voz como *objeto a* e da pulsão invocante gerada pela invocação musical da fala da mãe, se torna possível situar o Outro como o detentor de um gozo, e reconhecer a voz do Outro como o “objeto essencial” na transmissão desse gozo. O gozo da escuta.

O Outro é o lugar onde isso *fala* e o sujeito, aquele que fala no lugar do Outro, por sua identificação metafórica ao lugar em que foi situado no desejo desse Outro, deverá assumir a voz a cada vez que fala.

Uma vez que essa voz será novamente perdida ao ser emitida, já que, por ser um objeto caído do corpo, extraído do campo do Outro, ela não se confunde nem com a fala, com o significante e sua articulação, nem tampouco com a significação ou o significado. Ela é o que

resta da fala, aquilo que é impossível de ser dito e que aponta para uma falta estrutural e real no sujeito e no Outro.

A voz perdida é o vazio presente no que se escuta, é aí que se localiza a voz enquanto objeto *a*, e esse vazio é o que causa a pulsão invocante, o desejo de falar. Assim como podemos afirmar com Lévi-Strauss que a música é do homem e não dos pássaros, já que a música é ela mesma uma interdição, o sacrifício do som à escala, também podemos concluir que as notas musicais não podem dizer o real da voz. Elas só o podem transmitir por meio da música, que contorna o vazio e instaura o silêncio musical.

Escutar, portanto, não é um ato natural.

A escuta depende dessa abertura à fala do Outro, da qual resulta a admissão do vazio da falta como condição real de estrutura. A linguagem maternante é testemunha desse vazio, efeito do recalque originário, mas não tem potência de transmitir o recalçamento que introduz a separação e a sexuação, essas permanecem prerrogativas da interdição do Nome-do-Pai. Entretanto, de forma incontornável, a fala maternante garante a base em que a nomeação virá se inscrever, o traço unário que insiste e comemora o gozo, na insistência da cadeia significante.

2.2. O silêncio musical

O que a música oferece ao sujeito é o silêncio que está na raiz desse vazio deixado pela voz em sua perda. A música se faz contornando esse vazio e sua audição convoca o vazio da voz do sujeito. O vazio é a substância que transmite a voz e a música, seu espaço aéreo próprio, sem o qual o som não se transmite, mesmo que se faça ruído. A esse vazio, Kovadloff (2003) denominou “silêncio primordial”.

Ele o reconhece e o assinala na audição musical, na sessão psicanalítica, na matemática, na poesia, na pintura, na meditação da fé religiosa e no encontro amoroso: “Deus, amada,

movimento, zero, real, metáfora ou melodia não são outra coisa além de maneiras intransferíveis, mas equiparáveis, de registrar uma emoção compartilhada, a do inconcebível”. (KOVADLOFF, 2003, p.13).

A especificidade da apresentação desse vazio, silêncio primordial, na audição musical é a de tornar a desconhecer:

Liberado de toda sujeição à imagem, o sentido, na música, flui, se distende, se estende e se transforma sem cessar. Ouvirá então, quem reconheça o desconhecido como tal. Ouvirá aquele a quem nada seja mais palpável que o intangível. Nada mais insinuante, nada mais revelador.” (KOVADLOFF, 2003, p.67) .

À irrepresentabilidade própria à música corresponde uma potência de devolver ao sujeito uma sua imagem em que ao contemplar-se no espelho possa, como da primeira vez, saber-se invisível, reconhecer-se como o invólucro que abraça a falta fundamental, a presença da ausência do Outro, o vazio em que o silêncio musical vem se instalar para que a música possa se fazer ouvir.

“É que a música parece responder a uma necessidade de autocompreensão situada numa ordem alheia à da lógica convencional, e alheia, inclusive à dimensão puramente psicológica da nossa identidade.” (KOVADLOFF, 2003, p.67).

O que a música desvela é que o tempo é o núcleo da existência, o que é corroborado pela experiência de ver-se invisível, que implica não só a consubstanciação ao desejo do Outro, mas também a consubstanciação com sua perda e sua falta, o que o desdobramento do tempo musical pontua e desdobra em seus movimentos. Um sentimento oceânico que se faz em consonância com as ondas, nunca as mesmas, sempre incessantes.

A música alude ao que sendo profundamente vivenciado como devir não chega por isso mesmo, a conformar-se como significado (...) Ela adverte que o indizível se presta a ser ouvido, mas não a ser decifrado...suscita antes a entrega que o julgamento...Trata-se de uma atmosfera de virtualidade semântica que se esgota em sua condição de estrita promessa, sem ultrapassá-la jamais” (KOVADLOFF, 2003, p.64).

Em “Olhar, Escutar, Ler” (LÉVI-STRAUSS, 1997b) Lévi Strauss abordará uma derivação dessa problemática.

Ele explicitará que a diferença entre as línguas (específicas) e a música reside em que as línguas, ainda que muito diferentes entre si, são passíveis de tradução, pois, “possuem todas um vocabulário que remete a uma experiência universal (ainda que cada uma delas a tenha recortado diversamente)” (LÉVI-STRAUSS, 1997b, p.72). E que na música isso é impossível, pois talvez haja tantas línguas quanto as obras, o que impediria distinguir significados específicos nas execuções musicais. Reduzida à melodia, a música nada imitaria, e de certa forma, para alguns pensadores, isso pareceria deixar a música em posição de desvantagem, uma vez que as outras artes imitam bem a natureza e a música faria uma imitação imperfeita, ou seja, a música não teria poder de representação.

Lévi-Strauss considera que há um equívoco no modo como a questão está proposta, pois, não se trataria de imitação, já que “como a visão e o olfato, o ouvido tem gozos imediatos, e, por isso, a música agrada independentemente de qualquer imitação,” ele dirá, em concordância com Chabonon, que “a música não imita os efeitos percebidos dos nossos sentidos e, que, inclusive, a bem dizer, ela não exprime os nossos sentimentos.” (LÉVI-STRAUSS, 1997b, p.75).

Mesmo que considere que seja bem possível a um estudo aprofundado revelar “invariantes” fixas sobre o modo como grandes compositores teriam feito corresponder certos sons a sentidos específicos, ele afirma que o problema não é esse, no final das contas. Para haver tal correspondência, não basta a correspondência entre sentidos, mas sim, para que houvesse tais ecos nos sentidos é necessário postular uma operação intelectual, em que o espírito situado entre os dois sentidos compara e combina suas sensações, como afirmou Diderot, e Lévis Straus complementa: “e que perceba entre eles [os sentidos] relações invariantes”. Ele explicita:

Não é necessário buscar conteúdos para tais relações [invariantes], elas são formas. Uma ordem diatônica de notas que vão baixando representa a queda de algo determinado tanto quanto a de qualquer outra coisa”. Se um músico quiser evocar o alvorecer, não pinta ‘o dia e a noite’, mas apenas um contraste qualquer: o primeiro que vier a mente será tão bem expresso pela música quanto o que

existe entre a luz e as trevas. Os termos não valem em si; apenas as relações importam (LÉVI- STRAUSS, 1997b, p.74)

O que Lévi Strauss ressalta é que desde o século XVIII Chabanon, um moderno *avant La lettre*, já afirmava que a música não deriva da linguagem articulada, pelo contrário, que o caráter arbitrário dos signos linguísticos prova que eles não são cópias, imitações, não são primitivos. Sua origem requer explicação e coloca um problema, “à diferença do canto, que lhes é anterior e não depende delas” e que não coloca problema algum”.

Qual é o argumento de Chabanon para chegar essa conclusão?

Ele afirma que “a música instrumental veio necessariamente antes da vocal; pois quando a voz canta sem palavras, ela não passa de um instrumento”. E Lévi-Strauss prossegue citando o abade, “se pretender associar os caracteres do canto aos da língua criar-se-á um abismo entre o vocal e o instrumental. Ora, não existe trecho instrumental realmente belo que não possa ser apropriado à voz acrescentando-se as palavras. Se for umas sinfonias ruidosas farão dela um coro, ou a dançaremos”.

Segundo Lévi Strauss “eis, antecipadas, a *Nona* de Beethoven e Isadora Duncan.”

2.3. O silêncio da sessão psicanalítica

A audição musical e o canto, em que a voz é o instrumento estão enraizados nas operações de causação do sujeito, diferenciadas por Lacan em alienação e separação, e que se atualizam toda vez que o sujeito escuta e toda vez que o sujeito canta ou toma a palavra.

Na sessão psicanalítica a fala articula o sintoma de transferência, a fala endereçada ao analista, sintoma analítico que se configura no contexto da cura, por meio da entrada em análise do paciente, desde então, analisante.

Essa configuração depende da presença do corpo do analista, que não é requerido apenas na função de sujeito suposto saber, mas também em algo que está relacionado à fala, que remete à causação do sujeito e ao gozo pulsional que se recortou em seu corpo por efeito da fala da mãe.

“Falar a alguém fornece uma posição ao sujeito do inconsciente, mas com a condição de que este alguém esteja investido do poder de restituir o gozo que as palavras buscam: na ocasião da fala o ouvinte é investido momentaneamente, da causa do desejo – ele faz falar” (POMMIER, 1987, p.67).

A demanda de análise se faz nessa esperança, da mesma forma que a aceitação da regra da associação livre, e a análise tem início quando, desse sujeito, a pulsão for capturada no regime do amor de transferência, ou seja, quando o analista for investido desse poder de restituição de gozo.

A estrutura da fala mantém as posições homólogas ao do infans situado em face do desejo materno, em que, em um primeiro tempo consubstancia seu ser de sujeito em instância, alienação ao desejo do Outro, e no segundo momento, se faz sujeito da encantação significante, e vocaliza a sua separação. Na expectativa de que sua falta cause o desejo do Outro e lhe restitua o gozo perdido. A fala pede interlocução.

Lembremos que Freud considerou o jogo do carretel da criança como *façanha civilizatória*, o modo pelo qual a criança faz ato de diferenciação e de assunção subjetiva. Na análise o sujeito se poupa do ato, e se dirige ao analista, e expressa sua primeira demanda, a de saber a causa de seu sofrimento. A partir desse lugar e, estando o analista em posição de semblant de objeto a, seus atos incidirão de modos a promover a travessia da fantasia, ou seja, promover a substituição da demanda de restituição do gozo perdido por meio da alienação no Outro pela reversão do sintoma em fantasia.

“As palavras endereçadas ao semelhante formam uma espécie de pinça destinada a extrair-lhe o gozo, ou seja, em última instância, a pulsão” (POMMIER, 1987, p.71). A essa

demanda, o analista responde em duas vertentes. Por um lado, com a oferta do silêncio primordial que sua posição de semblant de objeto a lhe faculta, assim como sua singular preparação em relação aos próprios objetos pulsionais. Nessa posição, ele incide sobre o gozo pulsional como frustração oferecendo o silêncio estrutural das pulsões, o mesmo silêncio da virtualidade semântica da música, silêncio efeito do contorno do vazio deixado pelo objeto, pois, como já dito, “o sujeito que fala se dirige ao Eu daquele a quem a fala é dirigida e busca com esse procedimento recuperar o próprio gozo. A frustração diz respeito a esse gozo, ela opera ao nível da pulsão que ela isola.” (POMMIER, 1987, p.71)

O silêncio primordial indica ao paciente o lugar em que o silêncio com o qual ele se defronta é o silêncio “da própria e extrema alteridade”. Na cura psicanalítica não se trata de eliminar o gozo, mas de circunscrevê-lo, uma vez que, para que a fruição seja possível, é preciso que o gozo esteja sob o regime da civilização, aparelhado na ordem discursiva. O resto de gozo participa da construção da fantasia inconsciente, e está no centro da necessidade de inscrição do sujeito no laço social. Da mesma forma, não se trata de eliminar o sintoma, mas de tratá-lo e de reduzi-lo à elementariedade que o constitui.

E, a segunda vertente de incidência técnica própria ao analista é a escansão, que também tem efeito de frustração e que, incide tanto sobre a fala e sobre o gozo pulsional, pois a escansão intervém no momento em que uma significação esteja para “trancar o gozo pulsional no Eu.”

A escansão e a frustração terão este efeito de fazer surgir a pulsão como causa das proposições, das quais, entretanto ela é o produto...Aquilo a partir do que havia antes gozo, é doravante desejado. O que era o lugar da pulsão é doravante ocasião da fantasia. O corpo, armadilha de gozo, lugar de sintoma, deixa seu lugar à fantasia, que é apresentação do agir (POMMIER, 1987, p.72).

Na obra de Lacan – a partir da década de 1970 - ocorre a proposição do campo do gozo, que articula os quatro discursos, em que, a experiência psicanalítica estará “agora voltada para as relações da linguagem com o corpo”, em que a clínica é a clínica do ato.

2.4. Dicção semiótica e dicção psicanalítica, interdicção e sintoma social

Se na semiótica se diz da dicção como o modo de dizer do cancionista que expressa uma possibilidade própria de comunicação, de tal sorte que o cancionista “é sempre um gesticulador que manobra sua oralidade e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte.” (TATIT, 2002, p.9) na psicanálise diremos que mais que expressar, o modo de dizer realiza, e no caso, realiza o sujeito que o diz, uma vez que a dicção é efeito da interdicção.

O problema na semiótica, de acordo com a referência que nos tem orientado – a semiótica da canção, e, em específico a da canção brasileira, proposta pro Tatit (TATIT, 1999) – diz respeito ao ato de cantar, que, de acordo com o autor, é um gesto oral que equaciona o conflito entre o tenso e o natural, na atenção ao permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, os parâmetros musicais, e a entoação coloquial. Sendo que a entoação coloquial se situa em posição de destaque na dicção da canção brasileira. O que implica que nessa canção, a canção seja palavra cantada, que se mantém como modo prioritariamente comunicacional da fala cotidiana, e que a predispõe a ser o campo de controvérsias e polêmicas da vida social.

Nesse enquadre do problema, cada cancionista “dá o seu recado”, e dependendo de sua congenialidade, como Wisnik assinalava a de Pestana, poderá se inscrever como célebre ou glorioso na história de seu tempo.

No enquadre do discurso do psicanalista, a dicção do sujeito não comunica, ela realiza. Realiza o enlaçamento do sujeito com seu gozo, (su)posto no outro/seu/semelhante situado em posição de potência de restituição do gozo perdido, o gozo do sujeito sob interdicção.

Nos discursos do psicanalista e nos demais discursos que agenciam os diferentes laços sociais, o sujeito se enlaça ao outro, com seu desejo, e em espera dessa restituição. Ou faz ato.

A interdicção é o modo de situar o problema do sujeito em relação ao seu corpo, no campo das representações e no campo da relação ao objeto de seu gozo, de forma tal que a apreensão de

seu próprio corpo esteja sempre limitada para o sujeito por algo, que pode ser uma palavra, ou um surgimento em corpo de diques que protejam da palavra absoluta (COSTA, 2005) ou um sintoma, e, nesse caso, palavra cifrada e padecimento de gozo, enfim, um algo que o proteja de desfazer-se na voragem do Real.

Ou, de perder esse sítio que delimita, e passar direto para o lado de lá, se estatelando por força da gravidade que puxa mais depressa para baixo os corpos sem fantasma, já que o pouco de realidade ao qual a fantasia lhe permitiria ascender ficou sem moldura suficiente que a enquadrasse.

A puberdade é o sintoma social por excelência, e pode fornecer a referência para a especificidade entre a dicção sob interdicção, que sustenta o modo de dizer do sujeito, e os entraves para agir, que caracterizam o sintoma. Além de indicar com precisão o lugar do corpo no laço social.

De acordo com Costa (COSTA, 2005) a puberdade é o momento especialmente sensível à estranheza do retorno do *objeto a* como voz e como olhar, uma vez que nesse momento da vida social estão implicados para o sujeito a injunção ao exercício da sexualidade e a exigência do abandono da posição incestuosa, própria à fantasia de desejo infantil.

Aqui se faz necessário especificar o ponto em que as noções de interdição (antropológica) e a de interdicção (psicanalítica) diferem. A noção antropológica, de complexa formulação, fundamentalmente irá considerar a incidência da interdição sobre o sexual em sua expressão de elo entre a cultura e a natureza, o que se assentará na compreensão da vida sexual como própria aos adultos.

“Para a psicanálise a interdição não vai incidir apenas nas trocas secundárias, que prescrevem o ato sexual. O sexual, para a psicanálise, significa o suporte do corpo mesmo, na sua especificidade de registro do inconsciente.” (COSTA, 2005, p. 64)

Em psicanálise a extensão da noção de pulsão, e por decorrência, da vida sexual implica que o incesto seja traduzido por meio das relações incestuosas, nas quais o que estará em jogo para sua definição será determinado pela presença ou pela ausência da função paterna: uma metáfora.

A metáfora paterna ou o Nome-do-Pai é noção da qual Lacan estabeleceu os lineamentos principais, ainda em desenvolvimento pelos continuadores de seu ensino, em particular em relação à crescente complexidade que a noção de sintoma virá a apresentar no ensino de Lacan, noção em estreita relação com a da função paterna.

Entretanto, para o que se trata de compreender neste momento, a interdicção se efetiva por meio do Nome-do-Pai, uma metáfora, que introduz a linguagem em uma cena em que o gozo extravaza e, na qual a palavra é, prioritariamente, veículo de gozo. A cena em que o desejo da Mãe dá as coordenadas. A função paterna incide sobre a cena efetivando a perda da voz e do olhar enquanto objetos da pulsão do horizonte materno. A função paterna abre os espaços vazios desses orifícios erógenos. Exatamente o que vem a se tornar problemático na adolescência, quando a voz e o corpo se transtornam, em face da injunção impossível a que o púbere se vê submetido.

Pois, na puberdade, dado que o objeto da pulsão é não tem uma determinação natural, essa indeterminação retornará sobre o sujeito indeterminando-o também em suas escolhas.

Na puberdade, em sua fantasia de objeto do desejo do Outro, o púbere está também des-situado. Se o incesto se estende em potencialidade para todas as relações, que podem indefinidamente substituir as cenas fantasmáticas, e, nessa hipótese, levar à articulação do sintoma, na puberdade, essa apreensão de sua própria relação com o objeto e com o corpo próprio, separação instituída pela metáfora paterna, separação que o permitia se inscrever nas representações coletivas e nas circulações coletivas, essa apreensão está emudecida. O corpo próprio é o corpo como objeto de circulação da palavra, a dicção, e nessa hora, a palavra falta.

Tomar a palavra tem que passar pela carne, pois um limite, um impossível, precisa encontrar duas inscrições tanto no Real quanto no Simbólico.

Costa (2005) ressalta que na puberdade as palavras podem se deter em face de uma voz ou de um olhar do Outro, que pode estar *encarnado no interlocutor*, e que se apresente como instância da palavra absoluta, o imperativo do gozo, e, em face disso, esse Outro: “se materializa nos traços que se precipitam “em nossa pele” (rubor, mas também náusea e vergonha) e a expressão que assim se manifesta em corpo faz dique, opõe uma espécie de limite à representação incestuosa.”

O que a autora assinala como impressionante é que essa materialização do Outro no corpo, o Outro encarnado no interlocutor próximo, se reverterá como barreira à presença absoluta do Outro em sentido extenso, a proximidade excessiva do Outro, na angústia, a dispersão do corpo, ou seja, a perda das referências identificatórias: “sempre que se perdem referências identificatórias, o corpo perde seus contornos, e isso se faz sentir como efeitos reais”.

No caso da puberdade, o interdicção se faria *em corpo*, ao modo de “diques e barreiras”: “a presença real do corpo como obstáculo à [àquela] palavra.” (COSTA, 2005, p.65) enquanto a palavra está em suspenso.

A puberdade possibilita apontar para o que é uma das condições para a noção de sintoma social, o lugar do corpo no agenciamento dos discursos. Como visto, a injunção do exercício sexual como uma injunção do Outro social produz efeitos nos corpos, uma vez que o corpo é o objeto de circulação da palavra. Dessa forma, a primeira consequência que se pode extrair é que não há uma contradição entre social e individual, a determinante do discurso, no caso a injunção que atravessaria todos os discursos, incide sobre corpos, e neles encontra uma resposta de interdicção.

O que o sintoma social evidencia, uma vez que o sintoma Social está em homologia à função Nome-do-Pai em relação aos discursos, pois, este sintoma promove as mesmas relações

que o Sinthôme, conforme teorizado por Lacan em relação a Joyce. O que pode ser, em linhas bastante gerais, explicitado nos seguintes termos: a função Nome-do-Pai se estrutura como a função que “diz Não”, ou seja, uma função cujo efeito é a barreira ao gozo incestuoso por meio da nomeação. Dizer não ao gozo e nomear são operações correlatas e se enraízam no singular lugar de exceção que a função paterna sustenta em relação à distribuição do sujeito nos campos próprios à sexuação. Ou seja, o momento lógico em que se introduz o terceiro elemento que separa em dois campos os modos de gozo existentes: o gozo próprio à sexuação na posição masculina (o gozo fálico) e o gozo próprio à sexuação na posição feminina (o Outro gozo) situação em espera que deixa o púbere bem embaraçado...

O Sintoma Social se inscreve aí, nesse lugar próprio ao embaraço da perda da referência identificatória e à queda do *objeto a*, e se apresenta como puro efeito de nomeação que prescinde, não da referência à metáfora, mas dos efeitos de sexuação que lhes são correlatos.

... a tagarelagem insípida que nos martela incansavelmente através da mensagem da mídia, cuja eficácia é avaliada pelos critérios de seus índices de audiência, conservaria ainda a chance de dar a ouvir o que o projeto do sujeito tem de inaudito? Não: contra a fala anônima das mass media somente o poeta que é o sujeito do inconsciente pode dar a ouvir, *embora não tenha patronímico [i.m]*, uma voz que não seja anônima (DIDIER-WEILL, 1999, p.141).

Será justamente em relação ao púbere que Lacan irá propor uma nova condição de gozo, e que implicará em por em evidência, a dicção, o tomar a palavra: o gozo do corpo do Outro.

Lacan irá especificar como se estabelecem as relações paradoxais entre o Outro, do código, necessariamente “sem corpo” e a possibilidade do sujeito consistir em seu corpo, uma vez que o corpo “é hábito”, não tem qualquer consistência fora da linguagem, campo de onde advém sua identidade: “nenhuma consistência de *ser*, ou mesmo de suporte fora da linguagem” (COSTA, 2005, p. 66). Entretanto, não há relação entre esses elementos, embora eles pareçam estar em interdependência, uma vez que do código provêm as representações necessárias à identificação. Entretanto, essa imbricação é imaginária e de sua impossibilidade, de sua incompletude, precipita-

se a letra, que surge como resto nas formações do inconsciente: “alíngua: incidência do objeto a na língua.”

Tomar a palavra é o ato do sujeito que interdita o código puro, que o transforma ao fazê-lo passar por sua singular corporeidade, fazê-lo passar pelos restos singulares de alíngua, e fazer a palavra circular.

“É só um jeito de corpo, não precisa ninguém me acompanhar” diria Caetano, pois tomar a palavra não compele nem obriga, diz e realiza. O que o modo-de-dizer dos cancionistas, cada um em sua singular dicção, efetivou.

O discurso do psicanalista situa a possibilidade de uma realização tal qual essa, na medida em que seu horizonte é a travessia da fantasia, modo de alcançar a própria e singular dicção:

atravessar a fantasia no sentido lacaniano é ser mais profundamente exigido pela fantasia do que em qualquer outra época, no sentido de ter uma relação cada vez mais íntima com o núcleo de real da fantasia que transcende a imaginação (BOOTHBY, 2201, *apud* ZIZEK, 2003, p. 32).

E, podemos agregar, com Freud, real da fantasia que sustenta a imaginação e a criação.

Capítulo 3. João Gilberto, a dicção instituinte

Melhor do que isso só mesmo o silêncio/E melhor que o silêncio só mesmo João. (Caetano Veloso, “Pra ninguém”)

A dicção do cancionista o institui como sujeito do ato que inscreve a canção na cultura, em suas múltiplas possibilidades de variações, como um sintoma social. Dessa forma, na sociedade brasileira o cancionista efetivou (e efetiva) um modo tal de relação ao discurso hegemônico que tem a potência de garantir ao sujeito a fruição do gozo de formas a sustentar a mediação simbólica do laço social. O ato do cancionista indica a singularidade como condição possível, escolha de desejo mediante a inscrição do sujeito na inadequação do sintoma social.

Esse modo de dizer se apóia na falta que se instala por força do silêncio musical, uma vez que o cancionista é o sujeito que escuta os sons da cidade, que reverberam nele e que ele traduz em sua fala, dicção que dá passagem a um dizer novo, que nomeia.

Assim Donga inventou um samba onde ainda não havia um e Noel inventou uma pólis onde ainda não havia uma, mas iria haver. A explicitação das especificidades da dicção de Donga e da dicção de Noel, assim como as referências a Caldas Barbosa, possibilita reconhecer a singularidade de cada um desses sujeitos nessa inscrição da canção na cultura, assim como permite indicar o efeito dessa singularidade relativamente ao discurso da sociedade hegemônica, que, em relação a esses atos fundantes, seguiu ao largo desses acontecimentos.

A dicção de João Gilberto especifica a Bossa Nova como o modo pelo qual a música brasileira se consolida como o sintoma social da sociedade brasileira e antecipa uma sociedade brasileira onde antes não havia uma. Sem ser um gênero musical e sem ser uma corrente musical, a Bossa Nova se institui como movimento musical abrangente na sociedade, e o faz na medida em que João Gilberto, como intérprete e não como compositor, decanta a célula cancional do samba.

O modo de dizer do cancionista João Gilberto, sua dicção, aponta para a relevância do paradigma da interpretação nessa música, portanto nesse sintoma social.

A dicção de João Gilberto situa a dicção do cancionista no contexto psicanalítico, em que a dicção é o modo pelo qual cada sujeito se assenta na dupla inscrição de sujeito da fantasia e sujeito cujo ato tem por horizonte o objeto da pulsão, no caso, a dicção de João Gilberto isola uma “canção objetiva”, que a devolve como objeto a/ objeto a (rte) que restitui a perda do gozo.

O gesto de João é ato criativo, que desvela e revela o samba.

Os desdobramentos da Bossa Nova, por meio dos múltiplos efeitos sociais que promoveu, indicam que sua interpretação foi escutada.

Os desdobramentos comparecem em depoimentos como modos de evidenciar a inscrição social do artista, modos que indicam os efeitos de seu ato, como ato que promove um certo modo de identificação com o desejo do Outro: a identificação metafórica por efeitos da invocação musical.

O qual propicia movimentos desejanter e dispersão extensa dos efeitos.

3.1. As Canções do Amor demais – dos inícios e do gesto intenso

O lançamento do disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto, ocorrido em março de 1959 pela gravadora Odeon, costuma ser considerado o momento público inicial da chegada da Bossa Nova ao público.

As descrições desse disco – que necessariamente acompanham a análise do movimento em seu momento inicial – seguem se multiplicando desde 1960, remarcando sua importância; são análises extensas que buscam destrinchar toda a diversidade de elementos que o LP congrega, concentra e condensa.

Apesar das diferenças concedidas pelos diferentes analistas a este ou aquele elemento do disco, tido como o mais importante para identificar o novo modo de cantar e de tocar samba, resta uma conclusão unânime.

Ali, o novo se fez surpreendendo pela simplicidade e pelo despojamento que trazia à luz. Simplicidade e despojamento em certos aspectos bastante enganosos, pois a densidade desse modo novo implica uma segunda conclusão quase sempre não dita. Implica reconhecer e dizer que o que ali é encontrado requer muito trabalho, muita persistência aliada à técnica empenhada e uma engenhosidade inspirada. Além da genialidade musical como contrapeso, ali presente e desejável, sempre que possível, para os que o quiserem seguir.

A bossa Nova surge como um modo de cantar baixinho, coloquial, de texto bem pronunciado, realizado por um cantor discreto e quase inexpressivo, ao qual a orquestra acompanha de maneira inédita, pontuando passagens, se portando como apoio e realizando seu papel de maneira transparente.

As letras das canções têm o que seria chamado logo depois de *cor local*, falam de uma vida macia em uma cidade maravilhosa, de forma simples e direta, além de anunciarem que continuarão fazendo assim, comentando que é assim mesmo o *meu baião*. As melodias as acompanham e as harmonias as desencontram elegantemente, acordes inesperados, conhecidos como dissonantes, mas que soam muito bem junto com o texto, que não apenas significa, mas também ressoa.

No centro disso, o homem, o banquinho e o violão. Excêntrico modo de interpretar, que parece dizer tudo tão fácil, claro e direto, mas que imprime à fala cantada da canção, avanços e os recuos inauditos até então, o que leva os mais atentos que o tentam repetir, a descobrir que é preciso de muita bossa para cantar desafinado assim.

E, no centro de tudo, o samba, ocultado para melhor se realizar, o pulso rítmico perfeito em constância e ancoragem, em torno do qual tudo, melodia, harmonia, voz, esvoaçam. A mão toca o violão de modos a atualizar os sons ancestrais.

Dialogando com a tradição da música brasileira, João Gilberto incorporou a bateria das escolas de samba de maneira inusitada: seu polegar reproduzia a marcação do surdo – tangendo a

primeira corda do violão – enquanto os três dedos médios ‘batucavam’ as cordas inferiores como se fossem um tamborim. A orquestra do samba, produto de uma ancestralidade que vinha das senzalas, passara pelo morro e chegara ao disco, transformava-se em material de uma performance minimalista que, a princípio, era sua negação, mas, ao mesmo tempo, sua continuidade (NAPOLITANO, 2004).

A batida de João já se fizera se sentir um pouco antes. Presença que já fora notada, com certo estranhamento revelador, no LP “Canção do Amor demais”, gravado por Elisete Cardoso, em outubro do ano anterior, em que João é um acompanhante ao violão. Nesse disco, a divina Elisete, como será imortalizada nos meios musicais posteriormente, atinge um nível de interpretação tal que, aliado aos outros elementos do disco, o transformam em momento marcante de sua carreira de intérprete, além de repetir o sucesso comercial com o qual ela já estava acostumada.

Alguns críticos consideram o disco de Elisete um precursor da Bossa Nova, devido a João e à presença de Vinícius de Moraes e Tom Jobim como a parceria em início, que assina todas as músicas do LP. Inclusive Chega de Saudade, que Elisete grava em primeira mão, antes de João. O maestro Júlio Medaglia considera, porém, que o LP não apresenta qualquer elemento que permita antecipar a Bossa Nova, pois julga que os principais elementos tradicionais estão ali representados, tais como a orquestração, as letras das canções, o modo de interpretá-las, embora dê alguma relevância aos acréscimos dos recursos musicais de Jobim, “uma imaginação melódica sem dúvida a mais rica com que a nossa música popular conta nos últimos anos” (MEDAGLIA, *apud* CAMPOS, 2005, p.80).

Dessa forma, deixa de considerar duas condições que irão se revelar como da maior importância no desenrolar do movimento em seu futuro, a primeira delas, a tal da “imaginação melódica” de Tom, que será responsável – já nesse LP – por um tipo de arranjo com acordes

dissonantes, que evidenciavam sua formação ampla e eclética, exuberante, o menos discreto dos bossanovistas.

Imaginação melódica que o obrigará a ensinar Elisete a cantar as canções de “Canção do Amor demais” daqueles modos, conforme anos mais tarde Vinícius lhe cantará nos versos de uma sua canção para lembrar a Jobim dos perdidos tempos em que o Rio de 1958 ainda era a cidade do amor e do Redentor (“Rua Nascimento Silva, 107 você ensinando Elisete a cantar as canções de Canção do Amor demais...”). E a segunda condição, pouco evidenciada, a não ser pelo próprio Vinícius, em algumas circunstâncias, o fato que nele habitavam duas diferentes vocações e habilidades, a de poeta e a de letrista de canções, coisas diferentes, que iam além da diferença entre o canto falado e o modo declamatório, recitativo, que Medaglia aponta em Vinícius¹⁰ nesse disco, como índice de um modo tradicional, que ali se encerraria para dar lugar ao novo da bossa.

Entre os anos de 1956 e 1963, a parceria se desenvolveu intensamente, e nesses sete anos, Tom e Vinícius compuseram 46 composições que “reformularam a canção brasileira, sintetizando em sua obra todo um processo de modernização por muitos iniciados nos anos anteriores” (SEVERIANO, 2008, p.335). Dentre essas, a própria Chega de Saudade, e, Garota de Ipanema, Eu sei que vou te amar e Insensatez, para citar algumas das mais famosas.

No período que vai de março de 1959, quando do LP de João Gilberto, até novembro de 1962, após o Show no Carnegie Hall, de cuja viagem nem Tom nem João retornaram ao Brasil, o novo movimento se consolidou, criou uma nova sociabilidade musical e relacional. Numa velocidade completamente inédita, reuniu um grande número de participantes em torno de suas pautas de interpretação, de composição, e poética. Participantes que incluía os que estavam desde as primeiras horas e os muitos que chegaram posteriormente, dentre os quais estavam os músicos e intérpretes que foram os precursores diretos (e sem saber) do acontecimento musical.

¹⁰ Pode-se acrescentar que Vinícius nunca deixou de ser poeta, além de letrista, e de declamar poemas, além de cantar. Em 1980, na Assembléia dos metalúrgicos que decidiu pela continuidade da greve operária da qual Lula era o líder sindical, greve que deu início político à derrubada do regime, Vinícius declamou um poema de sua autoria “Operário em Construção”.

3.2. João, uma nova voz, um ouvido andarilho

João Gilberto havia deixado, em 1950, sua cidade, Juazeiro, na Bahia, aos 19 anos, a convite de membros de um grupo musical, dos que havia muitos à época. Ele foi chamado a substituir o *crooner* daquele grupo, Os Garotos da Lua, que era o cantor Jonas Silva, porque aquele cantava muito baixo. João parecia ter vindo a calhar para tal substituição, pois seu vozeirão havia sido apreciado, pelos Garotos, nos bailes de Juazeiro, onde João costumava cantar. Em que pese a ironia da situação, vista em posterioridade, nada predispunha aquele rapaz a modificar o que havia sido até então sua formação sentimental-musical própria, bastante consoante à que era comum a todos. Chegando ao Rio de Janeiro, João ficou junto àquele grupo musical durante apenas um ano e meio, e menos tempo ainda em um emprego mais respeitável e sólido que sua família havia lhe conseguido no Rio, junto a conhecidos, para ajudá-lo em sua sobrevivência na cidade grande. Ele tinha aversão à rotina que era necessária a certo tipo de trabalho regular e, ao que parece, nunca pretendeu ter uma vida rotineira. Por outro lado ele tentou se lançar como cantor solo, gravando ao estilo que estava habituado e não conseguiu se destacar. Sua vida como profissional, nesse período, se limitou a participações pouco significativas em gravações de outros intérpretes, como por exemplo, de Marisa, “A Gata Mansa”, que foi sua namorada por uns tempos. Sua falta de rotina o levou também a Porto Alegre, por convite de um amigo da noite e por lá, ele também freqüentou nights clubs e boates locais e se familiarizou com outras sonoridades. Se ele não pretendeu ter uma vida profissional mais rotineira, nesses tempos, ou se não conseguiu, o fato é que não a teve e durante esses anos, entre 1950 e 1959, desenvolveu essa andança que o pôs em contato com as pessoas, com os grupos e com as sonoridades que pulsavam nas capitais.

Segundo Severiano, nesse período, João “submeteu sua personalidade musical a uma radical reformulação” (2008, p.332), que incluiu tanto a captação e elaboração própria das

diversas influências com as que teve contato ou estava submetido quanto o esforço pessoal de desenvolver algo inédito, que se expressou por meio da peculiar maneira de tocar e acompanhar-se ao violão, que ele criou. Segundo Castro, apud Severiano, “João se trancou em um quarto por um mês, como se estivesse tomado de uma obsessão, e lá ficou tocando violão até encontrar aquela batida”. Evidentemente, nada resultaria disso se não tivesse a sensibilidade que tinha e as oportunidades que encontrou, com aquele seu modo de circular entre as pessoas e os lugares. Severiano resume assim suas influências daqueles tempos:

Com sua apurada sensibilidade, ele captara tudo o que essencialmente contribuiria para a criação da bossa nova, aí incluindo os itens como o piano de Johny Alf, o acordeão (depois o piano) de João Donato e, em nível mais modesto, o canto baixinho de Jonas Silva, que por sua vez, copiara-o de crooners americanos, como o versátil Joe Mooney, também instrumentalista (Severiano, 2008, p.332)

Desde Noel até João Gilberto, o samba-samba havia se tornado o fio de prumo do modo-de-dizer cancional da música do Brasil, ou seja, pelo menos 1930 até 1960. Esse fio de prumo que

só se realiza plenamente (...) em oscilação constante entre as produções medulares do samba-samba e aquelas que assinalam, de um lado, o comportamento mais eufórico do comportamento do compositor, em harmonia com as coisas do mundo e a situação em que se encontra, típico do samba carnavalesco, e, do outro, o seu comportamento mais disfórico, carregado de sentimento de falta, que se expressa nas durações vocálicas dos sambas-canções (TATIT, 2004, p.175).

A chegada de João Gilberto operou uma radical triagem estética do que vinha se acumulando no samba, particularmente com o samba-canção em seus momentos mais exagerados.

O ato de João “colocou a canção nos trilhos” (TATIT, 2004) e revelou que o cerne do samba é a canção, a partir da manifestação do que era central ao samba:

o envolvimento da voz no ritmo – seja para reforçá-lo seja para deixá-lo como apoio, em segundo plano, nos momentos de relatos enunciativos (...) [João] preparava uma linha de violão já totalmente imbuída das divisões sincopadas do samba-samba, e, sobre essa base, em geral bastante regular, praticava encaixes

pouco prováveis de frases melódicas, servindo-se apenas de sugestões notativas próprias a cada verso (TATIT, 2004, p.178)

João não instaurou nenhuma descontinuidade no samba, ele instaurou a descontinuidade no modo de escutar o samba: “a Bossa Nova de João Gilberto desaliena o ouvinte, transforma e enriquece sua sensibilidade, convida-o a coparticipar da criação artística: no peito dos desafinados também bate um coração”. (CONTI, 2002, p.137).

A contribuição de João é a inovação por meio da interpretação, que implica a singularidade da proposta em relação ao horizonte geral da gramática estabelecida, ele se dedica a alterar as relações já estabelecidas, consagradas ou estabilizadas por meio de interpretações pregressas, e suas alterações incidem no plano da expressão. Incidindo predominantemente nesse plano, ele refaz uma gramática particular dessas diversas canções, e revela “que havia outra canção por trás da que conhecíamos”. (TATIT, 1999, p.32).

Essa é a maneira João Gilberto de se fazer autor na música, segundo minha própria compreensão do assunto, por meio do, mais ou menos em minhas palavras, acirramento entre as tensões entre a medida extensa de expressão e os valores intensos que definem a gramática particular de uma canção, e dessa forma, recria quase independentemente dos estereótipos da gramática geral. Ou seja, introduz no discurso estabelecido, a singularidade de sua interpretação cujo ato consiste em revelar a gramática particular de uma canção. Faz as coisas ranger nos gonzos...

“Sua atuação como intérprete maior de nosso cancioneiro tem um caráter tão abrangente que nela estão implicadas todas as fases de produção de uma obra, desde a criação até a gravação. Tudo engenhosamente concentrado numa integração de voz e violão.” (TATIT, 1999, p.31).

Finalmente, sua intervenção produziu efeitos intensos, como pode ser visto a partir do depoimento de outros cancionistas, como os abaixo referidos em “Eis aqui os Bossa Nova” de Zuza Homem de Mello (2008, p.39 e segs.).

Caetano Veloso

“Não sei porque as pessoas acham que a Bossa Nova tenha sido um fenômeno que ficou em Ipanema. Mas em 1959 um barzinho em Santo Antonio da Purificação, o bar do seu Bubu, um pretão analfabeto, tinha o disco do João Gilberto que tocava o dia inteiro. A gente filava aula e ia para a porta do bar escutar o disco. Desde esse tempo até agora eu ouço quase diariamente João Gilberto. Jamais envelheceu...”

Chico Buarque de Holanda

“Eu saí correndo da loja e ouvi ‘Desafinado’ dez vezes seguidas, quer dizer, o negócio me entusiasmou mesmo. Acho que todo mundo que faz música atualmente foi muito influenciado por esse movimento e acreditou nele desde o começo. Naquela idade, 13 ou 14 anos, a mesma do Edu e de Gil, a gente é muito sensível a coisas novas.”

Elis Regina

“Um dia estava varrendo a casa quando, para minha surpresa, começou a tocar um disco de um senhor como uma voz desse tamaninho, cantando ‘Chega de Saudade’. Daí a pouco estava aos prantos. Saí correndo pela cidade para comprar o disco e pensei: já apareceu alguma música no Brasil que a gente possa cantar.”

Gilberto Gil

“Em 1959 eu estava na Bahia e um dia, ouvindo o rádio, ouvi um disco do João Gilberto, fiquei assustado quando ouvi aquilo, me parece que a música era ‘Morena Boca de Ouro’, ouvi aquilo cantado de uma maneira estranha, com um acompanhamento estranho e fiquei realmente chocado.”

3.3. Passagens: O amor, o sorriso e a flor se transformam depressa demais

Em perspectiva é possível reconhecer que nos finais dos anos de 1962 o período heróico da Bossa Nova já se encaminha para um final. O que é nomeado por Tatit (TATIT, 2004) como a

delimitação do gesto intenso de triagem que essa música realizou, e por Napolitano (NAPOLITANO, 2007) como o momento de um relativo esgotamento musical do movimento.

Os primeiros desdobramentos a partir da Bossa Nova serão as produções nomeadas como Bossa Nova participante, de Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Sergio Ricardo, uma continuidade não sem tropeços, e também, as mudanças introduzidas por Nara Leão, o que será visto mais adiante. O show Opinião, no Rio de Janeiro afirmará a nova tendência, que irá se consolidar nos shows do teatro Paramount e em outros shows universitários, já em São Paulo. Desses desdobramentos e expansões sairão vários protagonistas da futura MPB.

Em perspectiva também é possível identificar a emergência da MPB e do Tropicalismo, já como manifestações novas e distanciadas da Bossa Nova, uma vez que, ainda que muitos dos protagonistas da MPB tenham sido fãs de primeira hora da Bossa Nova (ou de João Gilberto?) e incorporado aquele legado à construção de um trabalho próprio, a nova produção se afastava da Bossa Nova. O que não era possível de ser reconhecido por aqueles primeiros militantes de sua consolidação e de sua defesa.

A Bossa Nova, em seus inícios de samba moderno, havia retomado o modo do samba da era de ouro tratar o samba, modo reflexivo, criticamente auto-referente, irônico. Mas, na Bossa Nova, o tema primordial do conteúdo é o amor, amor que havia sido o tema próprio ao sambacção, do qual ela tanto se esforçara para se afastar.

Na Bossa Nova é amor leve e solar, mas é amor.

A Bossa Nova participante que virá a seguir substituirá o amor pela solidariedade amor, ou pelo menos o deslocará em direção à dedicação às questões “sociais”. O que fará de um novo ponto de vista popular urbano, com o aproveitamento dos elementos do samba quadrado, incorporando-o ao samba moderno. O que surgirá com esses bossanovistas participantes é a noção do povo como portador de características libertárias intrínsecas, e expressas por meio das

condutas de solidariedade, amizade e esforço, visão romanceada, que subsidiará boa parte daquilo que da Bossa Nova se transfigurar em MPB.

PARTE III
DE COMO A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA SE TRANSFIGUROU
EM MPB

Uma noite inesquecível

Na sala, estão todos.

A um canto, meu pai e meu tio Belmiro conversam animados, discutem política, talvez. Disfarçando, espiam a televisão. O cobiçado aparelho – instalado em cima da alta rádio-vitrola para ser mais bem visto – não deveria ser, nesse dia, o centro das atenções.

É meu aniversário.

Minha mãe convidou a família para uma festinha.

Faço doze anos.

Nos dias anteriores fizemos juntas, ela, eu e minha irmã, bolo recheado e coberto, cajuzinho de amendoim e abacaxizinho ou, beijinho de abacaxi, como diz dona Isabel, nossa vizinha. À tarde, perto da hora da festa, completamos o cardápio com sandwich de sardinha ao molho de tomate e suco fresco de laranja, porque não é bom tomar muito refrigerante.

É dia de semana, a festa tem que acabar logo, todos trabalham cedo no dia seguinte e as crianças têm aula. Nunca se falta à aula em minha casa, onde estudar é fundamental.

Coisa maravilhosa ela ter conseguido vaga no Alexandre de Gusmão, diz minha mãe para toda a vizinhança. Ela entrou em segundo lugar! E espera, com sorrisinho discreto de Gioconda, que digam: Ah! Mas ela é muito inteligente!

(Diziam. Mas eu fiquei inconformada. Fui atrás de ver quem era A., o primeiro colocado. Encontrei-o logo, cercado de admiradoras. Ele era o filho único de uma maestrina, segundo disse. E tinha estudado matemática com ela, em casa, para fazer o exame. Nem fizera o curso de Admissão ao ginásio que a escola estadual oferecia e para o qual também era difícil conseguir vaga. Era por isso que eu nem o conhecia! Achei a profissão da mãe espantosa – minha mãe era dona-de-casa – e achei o filho muito filhinho de mamãe. Mas... fazer o quê? Mesmo com despeito e sem respeito, tive que me resignar. Fiquei em segundo, mesmo. O primeiro lugar era um só.)

A laranjada acabou e a hora de visita ir embora já está quase passando.

Não cantamos parabéns ainda.

Na televisão, vão se apresentando, uma pós outra, as canções classificadas.

Vagarosamente, pra quem está com pressa.

E, nada ainda da primeira.

Nenhuma pista.

A segunda é anunciada.

Não é nenhuma das duas que se esperava.

Já não prestamos direito a atenção em nada!

Minha mãe insiste em nos chamar para dar prosseguimento à festa doméstica, atenta ao horário e zelando pela ordem.

Ninguém a ouve.

Nem eu, que sequer abri os presentes ainda.

Estamos grudados na televisão.

A segunda canção classificada está quase no fim.

Na boca do palco, pronto para entrar em cena, o casal simpático e nervoso que a câmera focaliza. Lá estão o menino bonito de olhos verdes (a revista inTerValo é que conta essa notícia, pois a TV é em preto e branco) e a moça séria de franjinha e de pernocas roliças. Mais o violão. Os classificados em primeiro lugar. Os ganhadores!

Em casa, todos disfarçam, suspiram baixinho, entre aliviados – bem, esses sim – chateados e apreensivos, pois, afinal, cadê o outro? Nem segundo lugar?

(Ele tinha levado até a mãe nesse dia! O que vai acontecer agora?)

É o dia 10 de outubro de 1966.

É a “Finalíssima do II Festival da Música Popular Brasileira”, da T.V. Record.

Blota Jr. anuncia o inesperado, o não pensado, o alivante, o exultante!

Em primeiro lugar, empatadas, A Banda e Disparada.

O teatro Record quase vem abaixo!

Na sala de minha casa, todos riem e se abraçam e se beijam.

Minha festa chegou ao auge!

Não cantamos Parabéns! Cantamos, todos juntos, as duas canções vencedoras.

Emocionados, distributivamente justos. Até minha mãe, que é fã do Roberto Carlos.

De minha parte, fiz a escolha pelo meu primeiro lugar.

Assoprei as velinhas em “Prepare seu coração...”

Vários dos natais seguintes repetiram a festa dessa noite, ou parte dela. A família extensa reunida cantava. Um conhecido e querido repertório encerrava o almoço familiar, sempre do mesmo jeito. Músicas variadas eram cantadas, mas, depois que meu tio João Martins cantava “O Ébrio”, com sua possante voz Celestina, os Vicente, que somos nós, puxavam a cantoria da história do homem, que agora é “cavaleiro, laço firme braço forte, de um reino que não tem rei”. Isso, porém, não durou muito. Poucos anos depois, mudamos. De casa, de cidade, de expectativas e de caminhos. E o país mudou de espírito. Vieram outros conflitos e impasses, impossíveis de serem solucionados com um empate.

Capítulo 1. O Ciclo dos Festivais de MPB – de 1965 a 1968

O ciclo dos festivais teve início em 1965, com o “I Festival Nacional de Música Popular Brasileira”, proposta de Solano Ribeiro que foi encampada pela TV Excelsior. Desde meados de 1963 a Excelsior era a líder de audiência dos canais de TV e era também a mais inovadora das TVs existentes à época, valorizando a música nacional e contratando músicos, bailarinos e intérpretes diferenciados para os programas musicais e humorísticos que levava ao ar.

O Festival foi idealizado aos moldes do festival de San Remo, modelo ao qual a competição entre os compositores foi acrescentada, por meio de recursos à classificação e à premiação em dinheiro das melhores músicas. Os promotores tinham a perspectiva de promover o desenvolvimento de uma produção musical que correspondesse ao novo público que se multiplicava e que se orientava para a audiência de composições sofisticadas e, simultaneamente, de crítica social.

Solano amadurecia... um evento em que pudesse reunir compositores e intérpretes daquela música brasileira que vinha sendo ouvida nos bares, nos shows nas universidades, na reunião em residência particulares, no Teatro de Arena e, ocasionalmente, em alguns programas de rádio e da própria TV Excelsior. (...) entendia que a competição deveria ser aberta a compositores, portanto eles é que deveriam inscrever suas obras (...) os registros seriam feitos mediante a entrega das partituras das canções em postos da rede Excelsior, instalados em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, e em suas afiliadas em outras praças... fez contatos com vários compositores amigos seus para que mandassem composições inéditas, pretendendo com isso receber músicas bem diferentes daquela que muitos julgavam ser a música da época (MELLO, 2009, p. 58-9).

A idéia de “Festivais de Música” se realizaria por meio de uma produção implicada tanto com os resultados empresariais como com os resultados estético-musicais propriamente ditos.

O público que Solano mirava havia se formado em consonância com o ambiente político-musical que se adensava em São Paulo, na área de um pequeno território que, mais do que lugares em que se fazia música da noite, havia se tornado o espaço social que abrigava a nova geração de ouvintes de música brasileira. Desde os anos de 1961-1962, aquele território promovia as

condições para o desenvolvimento dos trabalhos de uma nova geração de músicos brasileiros, que freqüentava os bares, boates e teatros ali situados. A região entre a Praça Roosevelt, a Maria Antonia, a Nove de Julho e a Consolação ativava um circuito intelectual-político-musical que, desde 1961, com o início de uma série de shows de música brasileira moderna, a bossa nova, havia educado o ouvido musical de uma geração estudantil e intelectual que também passara a incluir, em seu repertório, a educação política. Importante lembrar que nesse espaço concentravam-se a Universidade Mackenzie e a USP – Universidade São Paulo, na Rua Maria Antonia e adjacências, a menos de um quarteirão do Arena da Teodoro Baima.

O Teatro de Arena, desde 1956 já levava adiante uma proposta engajada de arte, cuja base filosófica era

o princípio que para um verdadeiro teatro popular era preciso provocar um desentorpecimento do espectador. A emoção e a identificação provocada pela encenação realista deveria ser a base do desentorpecimento e da criação de uma consciência nacional emancipadora ...deveria buscar uma expressão que promovesse emoção, sem se dissolver no melodrama sentimental (NAPOLITANO, 2006, p.27-8).

Desde então, o Teatro de Arena já se inscrevia em uma nova variante, compartilhada pelo Cinema Novo, que focava o olhar no operário como o paradigma do popular, e não mais apenas nas classes populares que habitavam o campo e a cidade. Seu grande sucesso, que havia percorrido o Brasil desde que estreara em maio de 1958, havia sido “Eles não usam Black-tie”, peça de Gianfrancesco Guarnieiri, dirigida por José Renato.

Do contato do Arena com estudantes cariocas, nessas jornadas de encenação da peça pelo país, havia nascido a proposta de criação dos CPCs – Centro Populares de Cultura, por meio da UNE – União Nacional dos Estudantes – e ganhava forças junto à juventude universitária com vistas a alcançar o povo.

O manifesto do CPC prescrevia os cânones da arte necessária àquelas perspectivas emancipatórias. Estabelecia que os intelectuais “se fizessem povo” e que, deveriam fazê-lo a partir de uma inflexão em direção ao nacional-popular, que o artista reduzisse a sofisticação estética que

tinha a seu alcance, estética reconhecida como superior e como tal, inacessível ao povo, em proveito de uma forma mais simples e do conteúdo político-pedagógico, exortativo ou esclarecedor-persuasivo, forma suposta mais próxima ao povo.

No caso da música popular ela deveria, ao mesmo tempo, fazer apelo ao recurso do samba quadrado do morro, visando à valorização do autêntico, do representativo do povo em sua radicalidade. Dessa feita, o povo era tomado como fonte dos novos materiais, e não apenas como o destinatário daquela pedagogia. Tratava-se de, por meio dessas duas vertentes do modo como levar a consciência ingênua do povo à sua condição possível de consciência política, partindo de seus próprios recursos.

A proposta era coerente com as diretrizes do PCB na clandestinidade que, à época, propunha a conscientização por meio da proximidade afetiva ao povo. Dessa forma, se tratava de comover para fazer pensar, ações que deveriam estar articulados na perspectiva que o resultado se fizesse pelas vias das emoções puras e primárias e pelo pensamento direto e explicativo. Aliás, a proposta do CPC era mais do que inspirada na linha política do PCB, pois, de certa forma, era efetivada pelos seus membros, militantes ou simpatizantes, situados na sociedade enquanto estudantes e intelectuais. Entretanto, as propostas do CPC não serão assumidas integralmente pelos músicos que haviam se orientado à Bossa Nova participante, o que, em princípio deveria aproximá-los das mesmas.

Desde os inícios dos anos 1960, os músicos da Bossa Nova participante deixavam alguns dos cânones da primeira Bossa Nova de lado, mas não sua sofisticação.¹¹ E, vários deles, davam início a um novo périplo, um fluxo migratório rumo a São Paulo.

Foi a proposta do Arena de São Paulo que cativou os egressos da primeira Bossa Nova e que se propunham àquela mudança. Para isso foi determinante que, nas perspectivas do Arena

¹¹ Pelos mesmos motivos, Sergio Ricardo se dirigiu ao Cinema Novo, já que se sentia mais confortável compondo para cinema que para teatro.

estivessem incluídos tanto os objetivos de conscientização quanto o espaço de experimentação, à qual o Arena vinha se dedicando com o teatro brechtiano e musicado que levavam à cena.

Vieram para São Paulo para trabalhar naquelas concepções do Arena os músicos Carlos Lyra e Geraldo Vandré, compositores e intérpretes significativos da Bossa Nova. Eles eram adeptos da proposta balizada pelas proposições do CPC da UNE no que esta dizia respeito à emancipação popular por meio do esclarecimento e da conscientização, ainda que cada um a efetivasse à sua maneira singular. Era comum a esses cancionistas a rejeição de todos eles à perspectiva de abrir mão do nível estético para se aproximar à simplicidade, talvez simplicidade, do povo. Vieram também Maria Bethânia e Caetano Veloso, convidados por Augusto Boal, diretor e mentor do Arena, que os conhecera em Salvador, no Teatro Vila Velha, e que encontrara em Bethânia a figura esperada para a peça “Arena conta Bahia”, uma vez que Bethânia havia se tornado em Opinião a figura que condensava o nordestino e a luta. “Arena conta Bahia” foi a peça cujos encontros e desencontros levaram a que a aproximação entre Caetano e Boal, que havia sido auspiciosa, se transformasse em distanciamento, e posteriormente, em crítica acirrada de Boal contra o movimento dos baianos¹².

Edu Lobo irá se destacar desse grupo e irá buscar a articulação, um encontro, da música popular moderna, relativamente esgotada como Bossa Nova do primeiro momento, por meio do teatro brechtiano que se fazia naquela Arena. E, na segunda metade dos anos 60, Edu lobo se consagraria como músico/intérprete e compositor de festivais, no Festival de 1965.

Como já assinalado anteriormente, os organizadores e promotores dos festivais pretendiam revelar novas canções e compositores no contexto de um movimento cultural em que a música popular sempre tivera papel relevante, e pretendiam também prover lucratividade às empresas televisivas nacionais que os promoviam, pois, o lucro da empresa nacional e a cultura nacional

¹² Há detalhamento dos fatos históricos e análise do desencontro, por Caetano Veloso, em “Verdade Tropical” (VELOSO, 2008, p. 80 e segs.).

não pareciam antagonistas, dadas as posições estratégicas de ambas na política do nacional-popular. Os festivais e outros programas musicais da TV, à época, visavam desenvolver uma indústria nacional de qualidade também no campo das comunicações ao mesmo tempo em que fortaleceriam o empresariado nacional, coerentes com a política aliancista da época.

Os festivais se tornaram acontecimentos vibrantes e festivos e o palco privilegiado dessas apresentações foram os teatros das cidades onde se realizaram as apresentações.

Em São Paulo as apresentações ocorreram nos Teatro Paramount, no da TV Excelsior (o Teatro Cultura Artística, da rua Nestor Pestana, à época arrendado pela TV Excelsior), no Teatro Record, da Rua da Consolação, e eventualmente em outros teatros, como o TUCA – Teatro da Universidade Católica, da PUC-SP –, uma vez que shows musicais de música popular promovidos na cidade em anos anteriores deram mostras que esses espaços eram especialmente adequados ao público que começava a nascer ao mesmo tempo que a música que o convocava. Os festivais contavam, portanto, com platéia ao vivo. As relações entre a platéia e os intérpretes no palco eram desejadas, senão incentivadas, com alguma semelhança com os programas de auditório da Era do Rádio, mas, os na nova conjuntura, os festivais introduziam outras possibilidades, que iam sendo descobertas na medida da experimentação dos recursos do novo veículo, a televisão, e de sua penetração massiva na sociedade amplamente considerada.

Entre o rádio e a televisão a música popular em seu feitio de música moderna próprio à primeira fase da Bossa Nova, passou antes por shows universitários montados por jornalistas profissionais, mediadores da divulgação da Bossa Nova, e chegara até a realização do show Opinião, no Rio. Depois de Opinião desencadeou-se uma corrente migratória de músicos do rio de Janeiro para São Paulo.

Nos inícios dos anos 1960, em São Paulo foram organizados shows de forma profissional por Walter Silva, jornalista divulgador de João Gilberto em São Paulo desde o lançamento de Chega de Saudade, e que tornara João Gilberto conhecido em São Paulo. Os shows que

aconteceram no Teatro Paramount vieram a se constituir na primeira grande experiência da nova relação palco-plateia.

Mais do que simples performances artísticas, os espetáculos demarcavam um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Portanto, tais expressões musicais eram tão “políticas” quanto as letras das canções de protesto mais explícitas. O violão, não por acaso, era o símbolo da nova modernidade brasileira, usado até como logotipo dos Festivais da TV Record (NAPOLITANO, 2007, p.82).

Esses shows divulgavam, em apresentações bem apuradas, a canção propriamente dita e outros formatos exclusivamente instrumentais, diferentemente dos festivais, que só admitiam canções, ou seja, melodia e letra. Mas, a principal diferença entre esses shows e os festivais era que nos festivais, devido à competição e a dinâmica de eliminatórias e finalíssimas, as músicas eram já não só conhecidas pela plateia na apresentação final, como também eram objeto de formação de torcidas e de entusiásticas defesas.

Os shows do Paramount se constituem no “elo perdido” (NAPOLITANO, 2007, pág. 82) entre a Bossa Nova e os futuros festivais, pois instituíram uma nova linguagem e um novo modo de relação entre os diferentes protagonistas da cena. Além de terem possibilitado a transmissão do acontecimento por meio da gravação de discos “ao vivo” durante as apresentações. Segundo Contier, citado por Napolitano (2007, p.82): “A gravação de muitos discos ao vivo favoreceu a divulgação da canção aliada à vibração do público. Músicos e plateia faziam parte do mesmo show: palmas, gritos, vaias, assobios...”

Capítulo 2. Edu Lobo e o festival de 1965, da Excelsior – contingências da premiação

Depois das primeiras tentativas de redefinição dos parâmetros do samba Bossa Nova visando torná-la música engajada, desponta a produção de Edu Lobo. Inicialmente, Edu aparecerá como compositor da Bossa Nova, mas também como músico das peças do teatro de Arena de São Paulo, e logo em seguida se destacará, além dessas circunscrições, ao se tornar o ganhador do festival da Excelsior com “Arrastão”, o que o confirmará como músico mais além das circunstâncias, mas não o consolidará na preferência popular.

Sua produção, particularmente as canções para teatro e as músicas para os festivais, introduzirão elementos até então ausentes das propostas nacionalistas vigentes até então, pois, o tradicional, em Edu, é buscado em outras origens que não o morro carioca já que sua referência é a música tradicional regional do Recife. Além de incorporar esse regional, até então excluído, Edu principalmente aproveita aquela música como material para experimentações e a trabalha com referência a parâmetros de sofisticação ainda mais extensos que os existentes na Bossa Nova, o que se refletirá nos arranjos, nas melodias, nos modos dos acordes da harmonia, parâmetros de sofisticação e de erudição inusuais que não promoveram a renúncia à estética em favor do conteúdo. Quanto ao conteúdo das letras, a letra de Vinícius, combina bem com a música de Edu, pois tem o povo como destinatário, mas não como objeto de preleção ou de exortação.

“*Arrastão*”, de Edu e Vinícius, apresenta ao povo um sujeito coletivo que é o protagonista de seu destino e que luta contra as forças que podem subjogá-lo, figura com a qual o povo oprimido e explorado poderia se identificar, o que se expressa tanto pelo conteúdo das letras, quanto pela magnificência dos arranjos e da orquestração que deram tratamento ao xaxado de Edu. Ao mesmo tempo, a interpretação recupera algo do que havia sido deixado para trás, caro ao povo, a interpretação como elemento produtor de efeitos impactantes, comocionais. Recuperação em que a interpretação singular de Elis Regina leva a um novo vínculo com a platéia.

A história de repercussão dessa premiação passa pela surpresa do ganhador.

Vinicius inscrevera duas canções para o festival de 1965, “Arrastão”, em parceria com Edu e uma mais tradicional, a “Valsa do Amor que não vem”, em parceria com Baden Powell, seu novo parceiro, com o qual, em futuro breve, passaria a compor os afro-sambas. Vinicius foi premiado pelas duas canções, em primeiro e em segundo lugar, pois, sua *valsa* ficou em segundo e o primeiro lugar foi para Arrastão.

Edu não podia imaginar que um mesmo compositor pudesse ser premiado duas vezes no mesmo páreo, julgou, portanto, que sua música havia sido desclassificada, quando soube que a canção de Vinicius e Baden havia sido contemplada com a segunda colocação. Ficou radicalmente perplexo quando, imediatamente em seguida, soube que ganhara o primeiro lugar. Edu nem estava lá, no Rio de Janeiro, onde ocorria a final da competição, na hora da revelação dos vencedores.

Ele estava em São Paulo, no bar Redondo em frente ao Arena, com Guarnieri, pois ambos estavam ensaiando a trilha de Zumbi, Rei dos Palmares, que viria a público com *Arena Conta Zumbi*.

Zuza Homem de Mello (2008, p.71) assim descreve o acontecimento:

Como ainda não havia rede nacional de televisão, Guarnieri convidou Edu para irem ao Bar Redondo, próximo ao teatro de Arena, de onde telefonariam para saber o resultado. Os pais de Edu, que assistiam pela televisão, foram contando por telefone quem estava sendo premiado. Quando disseram que o segundo lugar era de Baden e Vinicius ele perdeu as esperanças e falou: ‘Bom, Guarnieri, agora eu perdi, nunca vão dar dois prêmios para o Vinicius.’ Meio triste, entregou o telefone para Guarnieri, que retrucou animadíssimo: ‘Você vai ganhar, deixa eu continuar ouvindo.’ Logo depois, saiu pulando felicíssimo, com a notícia que ouvira de Fernando Lobo...Você ganhou seu filho da p...!Você ganhou!”

Edu ficou tão feliz que pegou o dinheiro do prêmio, o primeiro dinheiro de alto valor que ganhava como músico, e, com a metade, comprou um fusca usado. A outra metade guardou para eventualidades, e talvez tenha lhe servido para sair do país, em 1969.

Naquela ocasião, em 1965, tanto Edu quanto Guarnieri tinham razão. O júri não havia premiado Vinícius duas vezes, o júri tinha premiado Edu Lobo, e, como lhe dissera Gianfrancesco, Edu ganhara.

A história dos bastidores dessa premiação pode dar uma medida dos complexos elementos que começavam a entrar em cena no acontecimento. Ou melhor, nos bastidores.

O festival havia sido marcado para ter início no mês de fevereiro daquele ano, com a proposta de seu organizador que, assim como em San Remo, o festival acontecesse em uma cidade charmosa e pequena à beira mar. O que, partindo de um paulistano, só poderia ser o Guarujá. Entretanto, o patrocínio do festival estava difícil de ser conseguido, e, finalmente, a Rhodioceta, indústria de tecidos com uma estratégia de marketing avançada para a época, assumiu patrociná-lo mediante a satisfação de algumas exigências. As exigências declaradas foram aceitas, pois os objetivos empresariais dos festivais eram os de promover o produto música popular brasileira uma vez que as mudanças econômicas mundiais resultavam na alta do dólar e impediam a promoção de shows com artistas estrangeiros, comuns em um passado recente.

Dentre as exigências do patrocinador estava a realização das eliminatórias em shows promocionais itinerantes, que incluíam um desfile de modas prévio. Essas exigências seriam satisfeitas, mas, outras mais, não tão explícitas, surgiriam no decorrer do evento e desencadearam brigas entre o júri. Brigas em torno de posições políticas e estéticas, além de mercadológicas, o que decidiu a premiação de *Arrastão* e de Edu Lobo. A expectativa do representante comercial e artístico do patrocinador, que não havia sido previamente declarada, incluía que, dos resultados do festival, saísse uma primeira colocada que servisse para os futuros shows do patrocinador, em que os desfiles de modas pelas cidades brasileiras era precedido por um show de cor local, moderno e sofisticado, conforme os tecidos que se pretendia vender. No transcorrer das eliminatórias, a música que parecia melhor se adequar aos propósitos do promotor de desfiles e ao projeto de marketing articulado previamente, era a canção interpretada por Wilson Simonal, “Rio do meu

amor”. O cantor, além de defender a canção no festival, era o astro dos shows promocionais da empresa. A canção era uma homenagem ao Rio de Janeiro e exigia uma interpretação complexa que, naquelas circunstâncias, apenas a voz e a habilidade de Simonal garantiam. Porém, o júri não estava de acordo com o gosto musical do representante da empresa patrocinadora.

O júri havia sido composto por personalidades públicas relevantes, dentre as quais Roberto Freire, psicanalista, escritor e novelista, e o músico e maestro arranjador Eumir Deodato. No transcorrer das eliminatórias houve pressões para que o júri contemplasse a canção defendida por Simonal, o que seria destoante com as repercussões das canções.

Havia uma novidade no ar, ainda não muito bem identificada, mas já eficaz: a interpretação de Elis Regina. Elis defendia duas canções, “Arrastão”, a vencedora da segunda fase eliminatória e “Por um amor maior”, de Francis Hime e Ruy Guerra, a vencedora da primeira fase eliminatória, que tinha uma linda letra, mas, em relação à qual Elis logo concluiu que não valia a pena apostar todas as fichas. Ela apostou tudo na canção de Edu na noite da segunda eliminatória, desencadeando uma retumbante repercussão na imprensa.

O estilo da canção de Ruy Guerra e Francis Hime, canção preterida por Elis, contava com a simpatia dos jurados, pois nem todos estavam sintonizados com o que estava latente na expectativa da platéia e que Elis introduziria: a interpretação apoteótica. Os jurados estavam alerta para outros sinais de mudança, além de estilos e letras de canções, mudanças que se presentificaram quando das pressões que receberam dos patrocinadores. Embora os motivos manifestos da pressão fossem mercadológicos, indiretamente a pressão indicava algo que já preocupava alguns dos jurados (Roberto Freire e Franco Paulino). As pressões favoreciam o modo estabelecido de fazer música, e os jurados em questão, Freire e Paulino, estavam levando em conta, na canção de Edu, a preocupação social, que mais que tudo, surgia como proto-tendência de politização, de discordância com a ditadura no poder. Com o cerco cerrado do patrocinador contra a canção de Edu e Vinícius, aqueles dois jurados passaram a protegê-la, o que resultou na

acusação de Eumir Deodato contra Edu, alegando que a música da canção era plágio de uma composição de Villa Lobos. O músico Edu não era conhecido até então, apenas o letrista, Vinícius, tinha o respeito garantido. Entretanto, Roberto Freire era grande conhecedor da obra de Villa Lobos, e desafiou Eumir Deodato a comprovar o que, para Freire era uma mentira deslavada, e comprovar sua acusação com a apresentação da partitura de Villa Lobos aos jurados. Deodato não apresentou partitura alguma e Edu foi classificado em primeiro lugar com a contagem de 9 votos a 1, voto contrário de Eumir Deodato.

Das duas canções premiadas de Vinícius, a letra da segunda colocada era típica de sua poesia já estabelecida, um soneto. Para a primeira colocada, porém, Vinícius pressentiu os tempos, e escreveu a letra certa para a melodia que Edu desencavou de sua infância em férias no Recife. A letra anunciava *“Êh tem jangada no mar!/êh! Já vem vindo arrastão!”* e era fala de povo falando alto, e, mesmo que fosse cheia de sofisticação em melodia e harmonia, a canção precisava de alguém que soubesse gritar bem, para interpretá-la de acordo. A canção de Edu encontrou em Elis Regina a intérprete ideal. Foi assim que em 1965 a música popular foi encontrada por Elis, que começou a virar a mesa, e o povo começou a falar alto, com o retorno da expressividade na interpretação das canções.

Capítulo 3. O paradigma da interpretação, o divisor das novas águas

O estudioso de música popular Jairo Severiano, em seu livro “Uma história da Música popular brasileira – Das origens à modernidade” (2008), ao comentar a primeira colocada do festival de 1967, dedica-lhe apenas as seguintes linhas: “Requintada e vibrante, “Arrastão” mescla influências da Bossa Nova com a aspereza nordestina.” (p.347).

Já em seu livro em parceria com Zuza Homem de Mello, “A Canção no Tempo – 85 anos de Música Popular Brasileira”, ele se estende um pouco mais, e diz:

Curiosamente, a idéia da melodia nasceu numa reunião na casa dos Caymmi, quando era cantada a ‘História dos Pescadores’, do anfitrião. Na terceira parte, intitulada “Temporal (Pedro! Chico, Lino, Zeca...)”, Edu começou a improvisar um contracanto, que acabou se tornando a base da canção. Já a letra, de Vinícius, temperada pelo misticismo que dominava sua produção no momento, focaliza uma cena de pescaria, finalizando com uma puxada de rede cheia de peixes: ‘Ê... tem jangada no mar/ ê iê ê/ hoje tem arrastão/ ê, todo mundo pescar/ (...) / nunca jamais se viu tanto peixe assim.’ “Arrastão funcionou como um espécie de divisor de águas entre a bossa nova e um tipo de música inicialmente chamada de ‘música popular moderna’ ou MPM. Esta sigla depois seria impropriamente trocada por MPB, mas MPB sempre foi e continuaria sendo usada como designativa de música popular brasileira, não importando se moderna ou antiga. (SEVERIANO, 2006, vol. II, pág,83).

De forma discreta, mas contundente, Severiano expressa sua discordância da apreciação generalizada que afirma que o festival de 1965 foi o divisor de águas da música brasileira porque dali teria saído a MPB. Severiano considera que a canção de Vinícius e Edu havia sido um divisor de águas que deixava para trás a Bossa Nova, mas não considera que a MPB pudesse ser restringida à música que estava acontecendo nos festivais e nem a reconhece como um novo gênero musical, coisa que efetivamente a MPB não era. Para ele Arrastão era o produto da opção de Edu por “(...) um caminho realista que misturava protesto social e regionalismo, que introduzia na moderna música brasileira ‘asperezas da música nordestina’”. E, finalmente, que a canção era “requintada em sua aparente simplicidade.” (SEVERIANO, 2006, vol.II, p.83)

E nenhuma palavra de análise para a interpretação de Elis Regina... Assim como para vários estudiosos do assunto, explícita ou implicitamente, Elis era a *criadora* de algo nomeável como “música de festival”, algo mais ou menos abominável, e algo que, se dependera dela, teria sido apenas em função de sua argúcia quase lupina, de acordo com as descrições, para se aproveitar das situações e fazê-la reverter em seu favor. Pelo menos para Severiano parece ser impossível considerar que “Arrastão” é a canção de Edu, de Vinícius e de Elis. Ou seja, que Elis estava consolidando o paradigma da interpretação, na música brasileira da segunda metade do século XX, paradigma instituído com a interpretação de João Gilberto, que por sua vez, não gostava de Elis. Entretanto, assim como ele, Elis foi uma das intérpretes que colaboraram para consolidar o paradigma da interpretação como um dos principais paradigmas do acontecimento palco-platéia nesse momento da música popular.

O paradigma da Interpretação é um paradigma proposto por Napolitano (NAPOLITANO, 2007) como um dos quatro paradigmas presentes e marcantes no contexto em que a MPB surgiu. São quatro elementos que apontam a diferentes formas de apropriação da tradição musical anterior (no caso, samba autêntico, moda de viola, marchinha, material folclórico) modo pelo qual a MPB teria se configurado. O paradigma de interpretação se refere à apropriação do samba autêntico e comparece em três leituras diferentes: a de Nara Leão, a de Elis Regina e a de Elizeth Cardoso.

Os demais paradigmas propostos por aquele autor são o de composição e tratamento técnico do material folclórico, representado por Edu Lobo e Baden Powell/Vinícius de Moraes; o paradigma da composição ancorada nos “gêneros convencionais de raiz” sustentado por Chico Buarque e Geraldo Vandré (marchinha – A banda, e moda de viola – Disparada, respectivamente, no festival de 1966); e o paradigma da composição como paródia, modo do Tropicalismo se apropriar da tradição prévia e que se condensa em Gilberto Gil e em Caetano Veloso.

O paradigma da interpretação tem como foco os modos de interpretação do samba autêntico que se definiram historicamente, mas que se tornaram conhecidos de um público mais amplo, inclusive de músicos, e foram de interpretação modos que se desenvolveram em shows como “Opinião” de dezembro de 1964, mas que vinham sendo praticados nos LPs dos intérpretes. Os shows e LPs claramente mudaram de rumo em relação à Bossa Nova e pretenderam apresentar alternativas à escuta do público que se aproximava da música popular, efetivando uma real mudança de orientação e de perspectivas por meio de retomadas do tradicional. Nesses shows, os gêneros musicais eram expostos o mais proximamente possível do samba do morro, e, de acordo com a pretendida revalorização abandonavam os parâmetros bossanovistas, uma vez que melodias contrastantes e divisões rítmicas eram os recursos indispensáveis ao projeto. Da mesma forma a presença de intérpretes tradicionais também era necessária, intérpretes como o consagrado Ciro Monteiro mas também como a revelação Clementina de Jesus, negra idosa que guardava na memória as interpretações de lundus antigos, e que se apresentava em público pela primeira vez.

Afirmava-se, dessa forma, a perspectiva de ampliar a conotação do popular como estritamente referido às camadas populares, o que implicou em estratégia interpretativa que procurava promover um acontecimento, que fizesse acontecer em ato, no transcurso dos próprios espetáculos, os ideais pretendidos. Nesses shows reencontrava-se a dimensão teatral, em homologia à presença da música popular no teatro.

Tomando como referência inicial esse ângulo de abordagem de Napolitano para a interpretação, cujo foco está na discussão dos modos como a música popular pós Bossa Nova, em vias de se tornar MPB, teria se apropriado da tradição, temos que as intérpretes Nara Leão e Elisete Cardoso se configuram como diferentes expoentes dessa passagem, mesmo que se considere – como Napolitano o faz – que Nara, Elisete e Elis haviam assumido a proposta.

Pode-se afirmar que Nara Leão é, dentre as três, a que mais se diferenciará como intérprete em duas conotações da palavra, como intérprete musical, cantora de carteira registrada, mas

também como intérprete da realidade político-social em que o movimento musical se inscrevia. Dentre os bossanovistas de primeiríssima hora, uma vez que muitos dos encontros que chegaram a se tornar Bossa Nova ocorreram em seu apartamento, Nara será também a que primeiramente se orientará pelos novos rumos antevistos. Ela lançará dois LPs sucessivos, em 1963 e 1964, nos quais propõe as duas perspectivas, a do popular, conforme o norte da nova orientação ideológica e a do nacional moderno, parâmetro da Bossa Nova, parâmetros em relação aos quais procurará manter em articulação consonante nos anos seguintes, embora as transformações. Os LPs não representavam ruptura da concepção prévia, pois Nara irá manter como âncora a sofisticação de seu modo de dizer de intérprete, Os lançamentos efetivarão o alargamento das perspectivas estéticas visando abranger o surgimento das perspectivas políticas que começavam a ser adotados pelos futuros grandes nomes da MPB. Nara é, provavelmente, uma das intérpretes precocemente mais sensível e também melhor qualificada tecnicamente para as mudanças. De acordo com Napolitano (2007) Nara Leão foi, até 1966,

o grande referencial musical de resistência cultural ao regime”, devido a suas opiniões políticas externalizadas na grande imprensa. Na mesma direção, os Lps, álbuns, que gravou no período de 1965 a 1967 apresentam uma “variedade de repertório e tratamento” que pode ser vista como “uma síntese das questões em jogo nos anos 1960 (...) (p.112).

Elisete permanecerá orientada em suas interpretações pelos parâmetros tradicionais que já a caracterizavam como intérprete apropriada à retomada posta em ação. E, em relação às duas grandes intérpretes consagradas, tradicionais, cada uma a seu modo, chega Elis Regina, sem tradição alguma. E, se no primeiro momento ela será identificada à Bossa Nova, por meio do programa que comandava na TV Record, “O Fino da Bossa”, logo o próprio programa alargará sua amplitude, quando se tornar “O Fino” e for identificado como tradicional, em contraposição à “Jovem Guarda” de Roberto Carlos. E, finalmente será reconhecida como a grande intérprete de festivais, reconhecimento não necessariamente elogioso. Nesse turbilhão de ocorrências ela se

manterá fiel à própria dicção, e irá se configurar, junto com Roberto Carlos, em intérprete que promove ruptura no continuum de performances existentes, por meio do ato de cantar.

Capítulo 4. Perfis e Dicções

A década de 1960 verá surgir a passagem de muitos compositores para a posição de cantores intérpretes das próprias composições. Dessa forma, intérpretes de vozes pouco expressivas e manejo de instrumento bastante rudimentar, em geral, o violão, e, também em geral, tocado de ouvido, quer dizer, sem que o intérprete esteja lendo a partitura, tomarão conta dos palcos. Serão eles, por exemplo, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Outros, como Geraldo Vandré, por exemplo, passarão a apresentar em público somente, ou principalmente, as próprias canções. Pois, se no Festival de 1965, da TV Excelsior, Vandré havia sido o cantor que defendera a canção concorrente de Chico Buarque de Holanda, “Sonho de um carnaval” e já era um cantor profissional, e, em 1966, por insistência dos organizadores do Festival de 1966 aceitou, acertadamente, que Jair Rodrigues defendesse “Disparada”, a partir de 1967, ele interpretará a própria composição, “Ventania” ou “De como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando”, (que foi desclassificada) assim como estarão no palco defendendo as próprias composições: Gilberto Gil, e Os Mutantes e orquestra, com “Domingo no Parque”, Caetano Veloso, com os Beat Boys, cantando “Alegria, Alegria”. Edu Lobo e Marília Medaglia, com “Ponteio”, Chico Buarque de Hollanda, com o MPB4, intérprete oficial e arranjadores de “Roda Viva”. Sem ser o compositor da música que interpretou, e que foi classificada em quinto lugar, “Maria Carnaval e Cinzas”, de Luís Carlos Paraná, o cantor e também compositor, Roberto Carlos. O único presente, dentre todos os outros, que estava cumprindo um dos outros objetivos dos festivais para a emissora de TV, promover os cantores que ela mantinha contratados, visando ampliar os ganhos com a vendagem de LPs e outros formatos, nas vozes daqueles cantores. Roberto Carlos estava ali “cumprindo contrato”, e, cantou muito bem, mesmo sendo um cantor profissional. Os demais pareciam estar se engajando em um acontecimento em que a própria presença fosse elementar ao acontecimento.

João Gilberto já havia evidenciado que o intérprete da canção não era um suporte neutro e técnico do projeto de uma dicção que o compositor arquitetava. João havia tirado os andaimes da interpretação das canções no mesmo movimento que havia instituído a singularidade do cantor como elementar à própria obra.

O timbre agudo, pouco intenso e afinadíssimo da voz de João Gilberto era utilizado como instrumento de mergulho nos meandros da canção, através do qual as formas musicais se objetivavam e a essência do samba transparecia. Era uma voz que controlava e dosava os processos persuasivos, no interior da linguagem, sobre a base comum da tematização. (TATIT, 2002, p.189).

Da interpretação de João se extrai um objeto, a “canção objetiva”, recortado da melodia do contexto tematização, recorte que releva o ritmo e a articulação clara. Modo que se afasta dos efeitos de figurativização, aos que tendem as canções desaceleradas, de tessitura expandida, ao feitiço das modinhas e lundus do censurado Caldas Barbosa, que reaparecem na dicção do não menos censurado pelas autoridades intelectuais Roberto Carlos.

4.1. Perfil e Dicção Roberto Carlos

Roberto Carlos um oportuno do sincretismo do iê-iê-iê romântico, magistralmente registrado na melodia de Paul McCartney, com as baladas italianas dos anos 60 nas vozes de Pepino de Capri, Bob Solo, Nico Fidenco (...). Resultou daí uma obra latinizada, simples e contagiante, sobretudo do ponto de vista afetivo, com um poder persuasivo fulminante, que invadiu, escorado numa intensa campanha de rádio e TVs todas as faixas etárias e sociais causando até certo embaraço em setores políticos mais prevenidos ideologicamente (...) (TATIT, 2002, p.186)

A trajetória de Roberto Carlos, como compositor e como intérprete, assim como o “movimento” da Jovem Guarda do qual ele fazia parte e se tornou o líder, ultrapassou largamente a perspectiva mercadológica de criar um nicho de mercado próprio aos jovens ao abrir espaço de consumo musical diferente do que havia sido previsto, um segmento de uma classe média diferente do que o da classe média alta que desfrutava da música engajada e, “que era estudante e

morava no Pacaembu”. A música de Roberto Carlos atingia uma classe média pouco intelectualizada e de poder aquisitivo mais restrito, da qual seus jovens que ficariam excedentes nas universidades públicas. As características de suas canções e das propostas mais amplamente consideradas tanto de sua dicção quanto a do planejamento de marketing que supostamente o amparava, contava com a escuta de um segmento social sem instrução musical prévia. A música de Roberto não supunha cultura musical anterior, o que implicava também em menor restrição do ouvido à sua assimilação. Ou seja, a atribuída precariedade de estilo se faz necessário parear a aceitação espontânea e irresistível, à qual, se mais motivos não houvesse, já se verificava como “fato social”.

Roberto Carlos se tornou unanimidade nacional e haveria de se entender como foi que o Rei das sucedâneas macacas de auditório, conforme era tratado por seus colegas conseguia alcançar altos índices de vendas somente com o público que lhe era suposto.

De certa forma, Roberto se tornaria o primeiro caso de uma série que conformou a proverbial frase “não gosto”, ou “não assisto novelas” ou “não assisto televisão,” programas e situações pouco assistidos em que o “ibope” é recorde. Pois, ao longo dos anos seguintes o mesmo será dito sobre as novelas, sobre os programas de auditório do domingo à tarde, sobre a própria televisão.

Ao que parece muito se assistia e ouvia do que se admitia, mas pouco se falava sobre essa faceta do popular. Apesar de sua fragilidade musical e poética de início, as canções de Roberto Carlos (como compositor e como intérprete) haviam introduzido, paradoxalmente, uma alternativa poética e melódica também rica em elementos libertários, não relacionados à reflexão político social crítica, mas que apontam para a perspectiva de poetizar a vida cotidiana.

“Um fusca usado”

Suas canções atingiam um público extenso talvez porque alcançassem os sonhos inconfessados de posse, as carências de consumo como a expressão da identidade social como

substituição da inserção político-social, que começavam a se fazer sentir como efeito do modelo econômico e da ordem político-social que a ditadura militar implantava. Pareciam fazer possível algo perto do corpo e de expressão direta, o amor romântico e a espontaneidade de parar na contramão por causa do broto e a facilidade em sair ileso das garras da polícia, quando detido.

Além disso, entre os não ditos fundantes, o que nunca foi falado em público, mas, que de alguma forma todos sabiam, nem que fosse pelo tradicional bordão “ele sofreu muito para chegar onde chegou” o acidente que deixou o rei sem uma perna. De acordo com Sérgio Miceli (2006, citado por PILAGALLO, 2008, p.20) o acidente da infância teria levado Roberto Carlos a um empenho em livrar-se do estigma de vítima e o teria levado a um “mergulho reflexivo que repercutiu fundo na atividade musical”. O que também compõe a imagem de superação das dificuldades.

Difícilmente Roberto Carlos teria dirigido um carro, naquela época em que as músicas sobre carros faziam sucesso. E seu público também não. Chico Buarque roubara um quando garoto e fora preso por isso.

Além dessas promessas de felicidade, sua interpretação guardava algo de recolhido e íntimo, no canto baixinho, como o de João Gilberto, e muito, de espontâneo e sincero, como a dicção de Noel Rosa. Se Noel sabia o que era o samba, antes do samba propriamente nascer, Roberto sabia o que era o iê-iê-iê como se ele o tivesse inventado sozinho. E se Carlos Lyra, Vandrê e Sérgio Ricardo compunham e cantavam canções tais como “Subdesenvolvido”, a qual atingira números estonteantes de compactos vendidos, quando de seu lançamento, Roberto Carlos não fizera por menos. Mesmo antes de “Quero que vá tudo para o inferno”, uma outra canção que ele assumiu junto com Erasmo Carlos, que providenciou a “versão”¹³ para o português, “O

¹³ Como não sabiam falar inglês, eles inventavam letras que coubessem no recorte melódico. Aliás, pouca gente sabia falar inglês à época. Caetano Veloso relata em “Verdade Tropical” que foi convidado por Roberto D Ávila para entrevistar Mike Jagger, junto com ele, em Nova York, já que D’ Ávila falava francês. O que permite dimensionar o fascínio e o repúdio à *americanização*, talvez significada como invasão bárbara e subjugante, que atravessa as relações entre música brasileira e música americana durante o século XX.

Calhambeque” foi a canção cuja venda de compacto o introduziu naquele espaço que os números abriam as portas – e cedo se transformou em referência de sua entrada no cenário amplo do novo veículo.

Nas coordenadas televisivas, a entrada de Roberto inovava também em outro aspecto, o comercial, pois a marca Calhambeque, que, entre outras coisas, fabricava calças “rancheiras” de qualidade inferior daquelas outras que vinham circulando desde os anos 1950 entre os jovens mais ousados, mas as tornava acessíveis a esses outros jovens sequiosos dessas becas. Calhambeque foi marca criada a partir do sucesso comercial daquela canção e patrocinou os programas dos domingos de Roberto, na TV Record.

“Calhambeque” conta a história de um jovem que levou ao mecânico o seu “carango”, que precisa ser consertado, seu Cadillac, sem o qual o não pode viver: “E como vou viver, sem um carango pra correr/ o Cadillac, quero consertar o Cadillac”.

Nos anos 1920, a corrida competitiva de automóveis, em São Paulo, na Avenida Paulista, era o principal esporte dos filhos dos barões de café que assumiam ao planalto (ainda não o central do país), de acordo com corridas que resultavam em mortes tanto dos corredores quanto, principalmente dos transeuntes, por atropelamento, pois, entre outras coisas, os motoristas não sabiam dirigir. Ainda que a velocidade daquelas corridas não chegasse a ultrapassar os 30 a 40 km por hora, a idéia da velocidade do automóvel e de poder regulá-la, parece ter sido, antes mesmo de sua industrialização no país, ou, devido a isso, o principal símbolo de poder masculino dos jovens abastados. Compreensivelmente, mesmo tantos anos depois, o mecânico do Cadillac é sensível ao problema do jovem rapaz, e se prontifica a emprestar-lhe um carro, que mesmo velho, pode servir, enquanto o Cadillac é consertado.

A letra nomeia o objeto de desejo da juventude, o carango, o carrão, o Cadillac, e, deslocá-lo para outras possibilidades. Pois, com certeza, 9 entre 10 estrelas nascentes ansiavam por ter um carro, senão como o carango, ao menos como o calhambeque. Aliás, foi o que Chico Buarque fez,

quando ganhou dinheiro como contratado da TV Record, e o mesmo que Edu Lobo fez, quando ganhou o festival de 1965, com “Arrastão”, ambos compraram – cada um por sua conta – um fusca usado. Mas é sutil ao prometer felicidades maiores que se exibir para os amigos, pois, se personagem sai à rua montado no Calhambeque, envergonhado, ele logo se depara com a surpresa de ser mais escolhido pelas garotas que o dono dos carrões! Afinal, sexo entre jovens, chamado de amor livre, ainda eram acontecimentos censurados ou reprimidos pelas famílias, pela igreja, pelos colégios da moças. Mas, todos os brotos querem andar no carro emprestado, o Calhambeque que olha “para o lado com a cara de malvado”. O que, de certo, seria um sonho realizado para os jovens normais, comuns, médios, com os quais Roberto conversava na canção, ao jeito que faria Augusto de Campos considerá-lo um continuador do canto falado de João Gilberto.

E, para fazer o assunto mais prosaico, o Calhambeque é um pouco ridículo, já que tem uma buzina cômica! Pois, a melodia que acompanha a letra é alegre, mas, já que o personagem está contando ao público a surpresa que lhe acontece quando e onde menos esperava, a melodia é também reflexiva, se estende na descrição, e pontua a narração com as pontuações exclamativas ao final das estrofes, quando a buzina do Calhambeque arremata a fala, “Bibi!” O calhambeque! “Bibi”, e, fecha o conjunto, o canto do felizardo dono do Calhambeque, já que o carrão foi trocado com vantagens, que se despede de seus espectadores ao modo de um canto falado. Roberto Carlos foi líder de vendagem de discos nos anos de 1965 em diante, e, assim permaneceu por décadas afora. Entretanto, à época, os números das vendagens de seus discos são seguidos muito de perto pelos números de vendagem de Chico Buarque de Holanda, ambos com resultados estrondosos. O que parece indicar que, muito provavelmente, boa parte dos respectivos públicos era composta das mesmas pessoas. O que implica dizer que, para as classes médias, altas ou baixas, ambos despontavam como figuras representativas. Mas, ao atingir as classes populares Roberto Carlos realizava o que os compositores da Bossa Nova participante haviam pretendido mas não haviam conseguido, e, devido a isso, a figura de Roberto Carlos será demonizada como o

responsável por aquele fracasso, mesmo quando, evidentemente, outros modos de composição e interpretação, também politizados, começavam a despontar no horizonte, com os festivais.

As canções de Roberto Carlos trabalham como elementos populares mais extensos, e, dado que não tinham pretensão intelectual nem eram dotadas de estratégia prévia de convencimento político, talvez isso tenha facilitado para que, em certo sentido, aquela música possa ter sido mais representativa da “cara do Brasil” daquele momento, do que o foram as canções politizadas que começavam a surgir nos inícios dos 1960, como as tentativas de uma bossa nova participante.

Visando explicar o fenômeno Roberto Carlos, no que diz respeito aos prováveis efeitos de sua dicção, Tatit assinala que a dicção de Roberto Carlos seria próxima dos ritmos do corpo,

Mas há um outro aspecto menos visível que, no entanto, mexe com conteúdos essenciais da comunidade. A música que dispensa a iniciação dos ouvintes com relação à linguagem e ao grau de sofisticação de seus recursos apega-se necessariamente a estímulos mais diretos do ponto de vista físico e mental. Apóia-se na marcação regular do ritmo, nos relatos de ação e na nítida oposição entre a euforia dos encontros amorosos e a disforia dos desencontros. Apóia-se, ainda, na corporificação do artista na voz, salientando os efeitos de verdade figurativa. Tudo corre como se a canção recobrasse as funções primitivas de propiciar comportamentos lúdicos (a dança, o grito, o canto em conjunto) e de despertar estados pré-românticos puros (desejos de conjunção), sem qualquer complexidade psíquica (TATIT, 2002, p. 187).

O que o aproxima bastante de uma leitura da regressão da audição, embora não tão pesadamente conotada como essa leitura costuma ser. Entretanto, talvez mesmo a leitura de Tatit precise ser relativizada, uma vez que tal leitura se apóia na concepção de um corpo que devido à proximidade dos ritmos regulares das funções seria mais primitivo e possibilitaria o contato mais direto, físico e mental, tal como a “conjunção sem qualquer complexidade psíquica.” Entretanto, talvez na própria explicação se encontre equacionado o enigma, pois a idéia de uma “conjunção de desejos sem complexidade psíquica” foi uma das mais poderosas fantasias de desejo associadas à juventude nos anos 1960, como um dos modos de transformação social, o “amor livre” a ser conquistado como operação libertária contra as hipocrisias sociais. Ao que parece as canções de

Roberto Carlos incidiam nesses desejos, e apresentariam ao ouvinte um corpo originário, sem complicações e sem implicações. O que a idéia de Tatit não estaria muito longe de convalidar.

4.2. Perfil e Dicção Elis Regina

Elis Regina, sem adjetivos.

Elis estréia com um disco chamado “Samba eu canto assim”, em que grava muitos jovens compositores oriundos da bossa nova, quais sejam, Edu Lobo (“Reza”), Marcos e Paulo Sérgio Valle (“Preciso aprender a ser só”), e também de Dorival Caymmi (“João Valentão”), este último, referência para todas as tendências. Entretanto, sua interpretação é extraordinariamente peculiar, completamente oposta ao estilo “anticontrastante e econômico da bossa nova”, não se guiando pela sobriedade interpretativa.

Pautava-se pelo hot jazz, tal como era tocado nas boates do Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro. Segundo Napolitano “esbanjando sua ampla potência e tessitura vocal, o domínio de ornamentos e a afinação perfeita”.

“Sua presença no panorama musical se tornará o centro das polêmicas, na medida em que sua leitura da bossa nova era filtrada por valores estéticos do universo musical anterior ao movimento desqualificado pelos modernos como sinônimo de “subdesenvolvimento” musical (e cultural).” (NAPOLITANO, 2007, p. 101)

Elis permanece no centro da polêmica, muitos anos depois, pois, merece comentário o fato que de todos os autores referidos e consultados, mesmo os de publicações recentes, não se encontre nenhuma análise que coloque em perspectiva Elis como intérprete e Elis em sua personalidade.

É como se todo o tempo o que se pensa dela se interpusse e obscurecesse a intérprete, principalmente, a intérprete que ela se tornou com o tempo, além de ter sido a cantora que, no

auge de seu prestígio, seguiu gravando novos compositores, e os revelando para o mundo, como tinha feito com Gil e com Milton.

Sua voz era potente, mas seu ouvido não ficava atrás.

Há pouca análise da produção de Elis Regina, mas esbanja-se comentários de sua *performance*. Caetano teria apelidado seu estilo denso e intenso de “*Just jazzy*”, e João Gilberto teria dito sobre ela que “É melhor tocar iê-iê-iê do que jazz retardado”, após ter se apresentado no programa que ela comandava, como convidado! (NAPOLITANO, 2007, p.114) Maysa se recusa a ir cantar em um programa seu a seu convite (HOMEM DE MELLO, 2003, p.168).

O que ela tinha de mais marcante, o girar dos braços, que já estava presente desde “Menino das Laranjas”, como uma espécie de mímica do menino negrinho saltitante, é esquecida, em favor dos “ensinamentos de Lennie Dale que teve influência fundamental no início da carreira de Elis.” A “desdobrada” é desvelada à exaustão, como um truque de um mágico de má fé que deva ser revelado. A desdobrada era o efeito de interpretação que Elis imprimiu decisivamente na interpretação de Arrastão, e consistia em dividir de forma calculada a lentificação da canção e sua aceleração, de acordo com o apelo emocional sugerido. Essa específica modalidade de efeito teria sido criada por Frank Sinatra, para New York, New York, e uma vez inventada, tornou-se própria à canção.

“Esse expediente tradicional em shows da Broadway, desenvolvido nesse caso pelo próprio Frank Sinatra com o arranjador Vinnie Falcone, é a mesma desdobrada de nossos festivais.” (HOMEM DE MELLO, 2003, p.68).

Apesar da dissecação, Homem de Mello é o único a deixar transparecer alguma simpatia por Elis e a reconhecer que sua interpretação de Arrastão na noite da final do Festival de 1965 colaborou para a premiação da canção de Edu e de Vinícius.

“Quando pisava no palco a baixinha virava um gigante. (...) Elis sabia desde a véspera que no júri ainda havia empate e que a vitória de Arrastão estava muito difícil. Fez uma apresentação

empolgante para os presentes e para a quem assistia pela televisão. O teatro veio abaixo foi uma ovação imediata e incontida” (HOMEM DE MELO, 2003, p.69).

Em geral, as qualidades que lhe são atribuídas apenas ressaltam seu apelo comercial ou mesmo comocional: “Entretanto, do ponto de vista comercial, a explosão de Elis Regina significará uma grande ampliação do público da “moderna” MPB”. (NAPOLITANO, 2003, p.114).

Mas, qual seria o x do problema de Elis?

Embora fosse gaúcha Elis parece articular a imagem da nova cara do Brasil, a cara paulistana, por meio da deselegância nada discreta de Elis. Elis ainda não era a mais completa tradução dessa cidade, o que será atribuído por Caetano a Rita Lee, e cantada em detalhes, em Sampa. Entretanto, há nela algo da truculência que a cidade exhibe para os novos recém-chegados. A força da grana que ergue e destrói coisas belas, em Elis se expressa pela avidez, menos pelo sucesso mais pela exposição da própria imagem e de seu reconhecimento nessa exposição. Elis é a imagem da nova música popular, a que aparece na televisão. Sua imagem própria é a imagem para a televisão. Elis, a Santa Clara padroeira da televisão... Ela é também a primeira a perceber e a manejar a platéia como uma força em ação, força que extrapola a opinião pública e que dá indícios de potência de ação política. Antes de seus colegas cancionistas. Ao mesmo tempo em que ela percebeu, a ditadura tem a mesma percepção.

4.3. Perfil e Dicção Chico Buarque de Hollanda

O senhor MPB

No transcorrer da década de 1960 a expressão “música popular brasileira” designará, “inequivocamente, as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelo disco” (SANDRONI, 2004, p.29).

A expressão será sempre falada com se estivesse escrita com um traço de união “música-popular-brasileira” o que indica que o ouvido novamente antecipava o que estaria por vir. “No quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, ela também serviriam para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas” (SANDRONI, 2004, p.29).

Essa abrangência será ampla o bastante para cobrir todo o espectro das produções nacionais que transitavam no eixo Rio - São Paulo, e que se adensariam em São Paulo a partir dos anos de 1964 até o cortante ano de 1968. A instauração do traço de união, entretanto, deixava de fora, para se constituir seu outro especular, a música que tivesse origem no rock e que se fizesse eletrificada pelos baixos e guitarras, o que nos princípios, por volta de 1965 era o mesmo que dizer Roberto Carlos. Em 1964, o mesmo ano do início do regime militar, ele se tornara já muito conhecido com o estouro de vendas de Calhambeque. A ninguém ocorreria supor que Calhambeque pudesse ser uma crítica sutil e bem humorada, pelas frestas, à modernização americanófila que se expandia assolando o país. Realmente a canção não pretendia ser, era só uma versão, inventada, de uma canção também americana. Embora até pudesse fazer algum efeito desse tipo. Afinal, ninguém tem como prever de antemão os efeitos da canção.

Duchamp pode ressaltar o caráter inconsciente de toda criação artística e denominou de ‘coeficiente artístico’ precisamente essa diferença entre “a intenção e a realização, uma diferença que o artista não tem consciência”. Tal coeficiente é como uma relação entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente (BATTCOCK, 2002, *apud* JORGE, 2006).

Poucos anos mais tarde, quaisquer insinuações de alegria popular ou de comentários longinquamente críticos dos valores sociais – tais como preferir calhambeque a carrão, e talvez arará a melão – serão lidos como sinais, para todos os efeitos, nos dois âmbitos em oposição, a ditadura e toda a população.

Ao final da década de 1960, sem que se soubesse como isso teria acontecido, a expressão música popular brasileira se configuraria definitivamente em MPB, sigla na qual iria se cristalizar “a concepção de uma “música popular brasileira” marcada ideologicamente” (SANDRONI, 2004, p.29) e que, indiretamente, poria em foco um outro povo, o povo urbano, que ocuparia o centro dos debates culturais e estético-musicais dessa década, ou de grande parte dela pelo menos. O povo do morro havia ficado para trás, no Rio de Janeiro.

De onde o Carioca tinha vindo.

Há tanto tempo que era quase já um produto paulista, Santa Cruz, USP, morava no Pacaembu, parece que tinha namorada em Perdizes, vivia mais perto do TUCA que do ARENA, e, às noites, gostava de encontrar com os amigos, em 1964, para “sambafos” com os amigos, em que misturavam tocar samba e tomar umas e outras. Suas primeiras canções com “preocupações sociais” foram batizadas pelos amigos de “João XXIII, numa referência ao papa que publicara as encíclicas ‘Mater et magistra’ (1961) e ‘Pacem in terris’ (1963)” (HOMEM, 2009, 15). Evidentemente que o moço não era alienado, mas ainda não estava engajado. Não tanto quanto Vandrê, um cantor que também era compositor, enquanto Chico era um quase-compositor, e com certeza, nem um pouco cantor.

Em 1966 ele já era unanimidade nacional. Carlos Drummond de Andrade, conforme citação de Wagner Homem (2009, p.44), já lhe fizera um poema em crônica, saudando-o como o alento do momento nacional:

O jeito no momento é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender e de perdoar, ir para a frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos vacine contra o frio, o errado, o triste, o mau o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando.

Nesse tempo, a MPB já havia se transformado.

Chico já havia se tornado o autor de Roda Viva, das duas, da peça e da canção. A canção cantava, sem nomear, o caso do cantor popular “Ben Silver”, em quem se escondia para melhor se

desvelar, o compositor e atormentado cantor Chico Buarque de Holanda, que já havia se tornado unanimidade nacional. A peça foi atacada pelo CCC – Comando de Caça aos Comunistas, em 15 de janeiro de 1968. Houve invasão, depredação, espancamento. Houve desagravo geral. Chico suspeita que a intenção do grupo fosse atacar a peça Feira Paulista de Opinião, que acontecia na sala ao lado, mas que já havia encerrado a apresentação. Roda Viva teria sido atacada em substituição.

É possível, mas parece mais possível que Chico ainda não tivesse percebido que Ben Silver era o menor de seus problemas, e, a rigor, não fazia juz a seu valor. Chico era uma unanimidade nacional, e, essa nação não era burra.

Nos finais da década de 1960 a MPB era já uma “sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB.” (SANDRONI, 2004, p.29), e já tinha ampliado seu espectro de exclusão. Incluía os baianos e toda a movimentação que eles faziam, para mudar a cultura nacional.

Nesse contexto, Chico Buarque será sempre identificado como representando o lado da MPB e Caetano Veloso, e os bahianos, como seus opositores quase pessoais. Antagonismo falso, como se pode ler, na trajetória dos dois, desde seus antecedentes, mas principalmente, em seus atos conseqüentes, quando os dois tiverem voltado do exílio e fizerem shows e gravarem discos juntos, quando a MPB voltar a ser um traço de união.

4.4. Perfil e Dicção Caetano Veloso

Cê

Minha música vem da poesia de um poeta que não gosta de música/minha poesia vem da música de um músico que não gosta de poesia (Caetano Veloso, “Auto Retrato”).

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite à chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim

Mas alguma coisa acontece no quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora

O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja, o dia ainda não raiou
O samba é o pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador
(“Desde que o samba é samba”; Caetano Veloso).

A câmera se fixa e se fecha sobre o intérprete enquanto ele finaliza a canção. Está acabando o filme “Coração Vagabundo”, sobre Caetano Veloso, realizado no ano de 2005, sob direção de Fernando Grostein Andrade, comercializado em cinema no ano de 2009.

Em tons suaves, a canção cantada quase sem outros recursos que a voz, quase acústica, para um auditório que pode ser qualquer um, em qualquer país, o documentário que acompanhou Caetano desde sua casa pelo mundo afora, de Nova York a Tóquio, deixa como última imagem um homem que, cantando ternamente, se aproxima tranquilamente da velhice e da morte. Homem que diz que, se antes, quando era jovem, queria ser cremado, não deixar nada de si para trás, agora, pensa que quer ser enterrado em sua terra, Santo Amaro da Purificação, junto a seu pai e a sua filha.

Nada pareceria mais distante do irreverente e agressivo Caetano de “É proibido proibir”, de 1968?

Nem tanto.

A letra de “Desde que o samba é samba” é um dos mais refinados modos de se manter fiel a um dos elementos próprios à proposta daqueles anos, o da paródia, realizada nesse caso, por meio da utilização de clichês estereotípicos, modo que fez parte do movimento tropicalista do qual Caetano foi um dos protagonistas e, dentre eles, talvez o mais eloqüente.

Entretanto, “o samba não vai morrer/ o samba ainda não chegou/ o samba já vai nascer/ veja, o dia ainda não raiou” ecoa também, tanto as mil e umas noites que as canções cantaram que

o dia ainda não raiou quanto ecoa a fé cega, faca amolada, que espera o amanhã que cante enquanto, também, quem sabe faz a hora.

Essas temáticas, próprias à música popular dos inícios dos anos 1960, especificam os ideais das canções dos recém egressos bossanovistas engajados, mas foram igualmente assumidas as temáticas, e compartilhados os ideais, pelos cancionistas que poriam em cena o tropicalismo, acontecimento que se fez no breve período entre outubro de 1967 e dezembro de 1968. Sintonia extensa que se pode rememorar por meio da lembrança e (ou) da audição de canções tais como “Procissão”, de Gilberto Gil, e de “Samba em Paz”, de Caetano Veloso, canções que Ridenti (2008) analisa exemplarmente, demonstrando que “... o tropicalismo tem sua pré-história na agitação política e cultural da sociedade brasileira do início dos anos 1960, marcado pelo ideário nacional-popular e seus desdobramentos (...)” (RIDENTI, 2008, p.53). E também que a perspectiva de seus protagonistas estava de acordo com a daqueles outros, que, juntos com eles, engendraram a MPB.

E, se o movimento tropicalista teve a paródia como um dos meios pelos quais realizou sua proposta, o modo da paródia tropicalista não foi nem o deboche nem a corrosão cínica, ou o escárnio, como o entenderam e explicaram tantos comentadores, visando acentuar-lhe o efeito de ruptura. Esse modo de compreensão ficou freqüente, principalmente depois que o movimento passou a ser objeto de interesse, tanto para a compreensão de sua história e a da música popular quanto para a compreensão da história do país por seu intermédio. A paródia tropicalista aportou ironia e irreverência, humor e crítica aos sons e tons da MPB, mas, fundamentalmente, sustentou o valor dos antecessores musicais, ao reconhecê-los como seus legítimos e necessários antecedentes e ancestrais. E, como ruptura houve, cabe assinalar que se fez de modos mais sutis que os do deboche ou do escárnio, embora tenha sido ruidosa.

O movimento tropicalista, ou tropicalismo, como queriam seus protagonistas à época, pretendeu, entre outras coisas, a “retomada da linha evolutiva”, conforme se expressou Caetano à

“Revista Civilização Brasileira” por ocasião de debate organizado pelo, à época, prestigioso veículo de esquerda, debate que foi publicado em maio de 1966. (LUCCHESI & DIEGUEZ, 1993).

A declaração de Caetano, que teve o destino de tantos textos tornados célebres, o de ser objeto de muitas citações e de pouca reflexão, aporta alguns dos elementos que serão centrais ao movimento e que já eram parte do trabalho que ele, e os baianos, já realizavam. Nesse debate, inadvertidamente, Caetano acabou por cunhar, com a expressão “linha evolutiva,” o que viria a se tornar um critério de análise da questão da tradição na música popular na história posterior dessa música; mas, naquele momento, a fala de Caetano é uma espécie de sopesamento dos princípios praticados e compartilhados. Mesmo assim, é referida pelos críticos e estudiosos, com frequência, como demonstração da afirmação que o tropicalismo pretendeu fazer oposição tanto à Bossa Nova quanto à MPB.

O que Caetano afirma naquele debate é que, quanto à Bossa Nova, “João Gilberto [para mim] é justamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira” (VELOSO [1966] 1979)

Afirmção que permite supor que a proposta sustentada pelo artista era a de identificação com os elementos inovadores e transformadores da proposta bossanovista. E, por isso mesmo, não se trataria de efetivar uma continuidade restritiva daquele movimento, que se fizesse pela mimetização dos modos de compor e de interpretar que a Bossa Nova inaugurara, e, nem mesmo continuidade que se desse pela observância dos parâmetros que ela estabelecera. Caetano Veloso designa como o *isto* que João Gilberto teria inaugurado: a disposição de conhecer e sentir a tradição para “fazer algo dentro dela”, como a condição mais importante para a “criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais” (NAPOLITANO, 2007, p.101), entendida, então, a

emancipação popular proposta e desejada como elemento do projeto de modernização da sociedade, projeto que aqueles cancionistas abraçavam, assim como posteriormente o Tropicalismo iria fazê-lo.¹⁴

Caetano pretende afirmar ainda mais sua pertença ao agrupamento que gestava a MPB quando enuncia que se sente empenhado na “compreensão da realidade brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p.101). Compreensão urgentemente necessária face à questão imperiosa que se colocava aos intelectuais e artistas sobre os rumos da realidade nacional e que se expressava pela interrogação canônica *O que fazer?*

O problema surgira a propósito do êxito comercial, e popular, da Jovem Guarda – e de seus desdobramentos – o que minava a esperança dos engajados quanto à utilização da nova mídia como meio de conscientização do povo, esperança que os havia lançado do Teatro de Arena aos Festivais, e que começava a se revelar passível de discussão, deixando-os num impasse. Mas a pergunta se colocava, também, em escala política ampliada, pois havia a expectativa (e a avaliação, extensamente compartilhada) que o regime militar não se sustentaria por muito mais tempo, o que em termos musicais requeria poder responder sobre “o lugar comercial, político e social da música popular” (NAPOLITANO, 2007, p.101) na atual e nas futuras conjunturas.

Apesar da clareza das idéias e dos propósitos de integração grupal de Caetano, já se fazia presente, desde aquele momento, um importante elemento de diferenciação, ou mesmo de divergência e de discórdia, entre os baianos e os engajados. A atribuição a João Gilberto (e à Bossa Nova por extensão), do papel de elo de continuidade da tradição musical brasileira com a modernidade, proposição que Caetano realiza com essa fala, é rechaçada. E esse será um dos importantes elementos que diferenciará, posteriormente, a canção engajada – os quais a MPB articulará – das tropicalistas, relativamente aos modos de apropriação e de filiação à tradição;

¹⁴ Ridenti, no artigo citado, assinala como modo de retrair a trajetória do pensamento político desses cancionistas, a participação de Caetano, ainda em Salvador, no Movimento de Alfabetização de Adultos, desenvolvido pelo CPC de Salvador, sob inspiração de Paulo Freire.

segundo Marcos Napolitano, “este é um aspecto da maior importância para se entender o panorama musical que se seguiu” (NAPOLITANO, 2007, p.101)

A discordância com aquela atribuição foi expressa pelos ideólogos da música engajada, particularmente por Nelson Lins e Barros, que a considerou, por um lado, “saudosista”, mas, que, além disso, reiterou que “a tradição só poderia ser retomada de duas formas: ou a partir do material folclórico original ou a partir dos conteúdos nacionalistas, retrabalhados por um procedimento musical inovador (como a bossa nova)” (apud NAPOLITANO, 2007, p. 101), o que implicava creditar à apreciação que o baiano fazia sobre o passado e sobre os futuros possíveis, o caráter de propostas, fundamentalmente, equivocadas.

Talvez Caetano estivesse mesmo equivocado, entretanto, desde então e até hoje Caetano não se furta de falar, de escrever, de compor, filmar e cantar. Caetano fala.

Vê-se aí o desejo de engendrar, simultaneamente, uma estética e uma ética. Digamos que a utopia desta fala seria fundar no seu próprio ato uma espécie de escuta total: desnudamento, verticalidade, afirmação da língua, da cultura, do corpo, da mobilidade, das individualidades. Um ânimo ‘sem lenço, sem documento’, convites a existências livres, empenhadas no exercício contínuo da aprendizagem (FERRAZ, 2003, p.12).

4.6. Perfil e Dicção Gilberto Gil

Gil engendra Gil Rouxinol Gil engendra Gil Rouxinol

“Domingo no parque” é canção que fala de assunto que alcança qualquer um, os ciúmes. No contexto de uma cena urbana, o parque de diversões, agora já parque industrial, não mais o mundo de uma festa de rua, de praça, de largo. Nem de praia. Nem de morro. Nem de sertão. Agora, *samba* já não é mais sinônimo de festa na casa das tias, de “qualquer reunião com brincadeira...o samba liso” nem é o samba dos negros aguerridos da capoeira, “que pega duro na capoeiragem.”.. (SANDRONI, 2008, p. 109).

Vai ver, nem mais é samba.

Os personagens são populares, um feirante e o outro um operário da construção civil, e o lazer estão mudando. Por causa da mulher. João não vai jogar capoeira, a letra diz assim “resolveu não brincar/ foi namorar”. No parque da Ribeira, com direito a sorvete, à roda... E, a Juliana.

O que se evidencia nessa abertura da canção?

Na letra, a mudança de espaço-tempo social, a cidade, o trabalho ritmado pela semana dita inglesa, o domingo do dia de descanso. Não mais a sociabilidade do ócio e dos ofícios compartilhados, violeiros, pescadores, boiadeiros. A estrada do violeiro chegou à cidade e estancou. Um operário, um feirante, não ainda o proletário da turma ABC.

A cidade do pequeno proprietário, o feirante. A cidade do migrante, o operário.

Surge em foco, o novo povo, que está em São Paulo, não na antiga Ribeira, só na ribeira dos Ribeirão Pires, do Jardim Peri-Peri, de outras praias de lavadeiras. A outra Ribeira “está em mim” do migrante recém chegado. Com ele veio junto o ponto de capoeira.

Agora eletrizado, agora eletrizante. Em Sampa, o “túmulo do samba/o mais novo Quilombo de Zumbi”.

Encontrões, umbigadas. Encontrões, desencontros, brigas de faca.

As grandes artes dos despossuídos.

O trânsito em permanente diáspora desengata o ser de seu objeto, des-ser, deixar de ser, virar outro no mundo virado, virar, em fim, um sim-mesmo revirado

Momento da queda, de precipitação do abjeto *objeta a*, sua queda.

Novas chances, novos laços, novos enlaces. Novo fantasma?

No caso, Nem-Um.

O outro entra em cena e põe tudo de novo no velho lugar. A briga pela mulher – o terceiro, o irmão, o rival, o igual, revirado em desigual, o fora de lugar, em meu próprio seu lugar. José que deveria estar onde não sou. Não João.

Pensaria José, se pudesse. Antes, a faca na mão. Perdição.

Baião, berimbau, capoeira e rock-and-roll.¹⁵

Tudo róla e tudo róca.

Tudo luta. João no chão. E Juliana – se usou o mailusão.

(De) gelo no/do coração.

Quando “Domingo no Parque” foi ensaiada à tarde do dia que iria enfrentar a platéia ao vivo mais à noite, no Teatro Record, o ensaio geral parou: “‘Domingo no Parque’... derrubou as barreiras do preconceito que os tradicionalistas erguiam contra uma linguagem universal. Já na tarde de sua primeira apresentação, o ensaio foi arrasador. Era o assunto de todos os que acompanhavam os trabalhos na TV Record...” (RIBEIRO, 2002, p.107).

Após o acontecimento todos já sabiam que estava chegando um novo som, primeiramente batizado, porque reconhecido como tal, de som universal.

A recepção da platéia à noite devolverá um futuro antecipado que enviou o movimento mais adiante, ao seu devir, tropicália.

“A reação da platéia diante de Gilberto Gil foi de delírio total, transformando em sussurro as eventuais vaias que tentavam impedir que as guitarras elétricas acompanhassem uma das manifestações mais significativas da cultura brasileira da época” (RIBEIRO, 2002, p.107).

Tropicália, espécie de instalação temporária, um penetrável que seria um grande alagamento. Efêmero e transitório. Seria o alagamento de um só verão.

Mesmo assim, até Flavio Cavalcante se calou em face do enigma do novo som.

No programa “Um Instante Maestro” o disco de Gil não sofreu o destino dos recusados. Não foi despedaçado pelo ato do apresentador: permaneceu intacto, e todos escutaram os inéditos sons de capoeira e guitarra elétrica reunidos pela primeira vez. Da letra, Flavio Cavalcante disse

¹⁵ “Tendo como característica comum forte influência da música nordestina, ‘Ponteio’ e ‘Domingo no Parque’ são basicamente um xaxado e um canto de capoeira que, cada um a seu modo, Edu e Gil trataram de forma magistral” (SEVERIANO, 2008, p.351) e “...em ritmo de baião...Gil e Os mutantes interpretaram ‘Domingo no Parque’ sobre um arranjo de vanguarda do maestro Rogério Duprat, que associava os sons da orquestra e das guitarras elétricas a ruídos presumíveis de um parque de diversões” (MELLO & SEVERIANO, 2006, p.113).

que “Domingo no Parque” era uma boa crônica de jornal. Da música, acho que não disse nada, mas não tenho como garantir nem como citar a fonte, pois que isso só sei por minhas lembranças. De qualquer forma, todos estranharam, em casa, que o disco de Gil não tivesse sido quebrado. E gostamos.

A narrativa, de cortes cinematográficos que conjuga rapidez, agilidade com cenas fortemente visuais, “cheia de closes e fusões” ao estilo de Eisenstein,

Da mesma forma que a excelente letra de Gilberto Gil para Domingo no Parque, a de Caetano Veloso tem características cinematográficas. Mas, como me observou Décio Pignatari, enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisensteinianas, com seus closes e suas ‘fusões’ (O sorvete é morango – é vermelho/ Ôi girando e a rosa – é vermelha/ Ôi girando, girando – Olha a faca/ Olha o sangue na mão – ê José / Outro corpo caído – ê José / Seu amigo João – ê José), a de Caetano Veloso é uma ‘letra-câmara-na-mão’, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual ‘por entre fotos e nomes’ (CAMPOS, 2005, p. 153).

Tudo isso, e a imensa cena sonora.

Em seu percurso, Gil esteve com o povo, em Procissão, estava com ele em Domingo no parque, e estaria com ele, no festival que viria, e que o desclassificaria, com Roda. O povo da fé, o povo da cidade, o povo do mundo. Gil teve que se fazer viramundo. Nos finais de 1968, apenas ele e Caetano Veloso, dos artistas da época serão presos e terão que se exilar.

PARTE IV – ATOS QUE AFUGENTAM A MORTE

A Vida dos Outros

Uma das cenas marcantes do filme “A Vida dos Outros” é aquela em que uma tese de doutorado é o centro de uma conversa.

O chefe da Stasi lê uma tese, para que seu subordinado escute e aprenda certas categorias criadas por um de seus orientandos. As categorias classificam artistas de acordo ao tipo de personalidade a que pertençam. Elas recomendam a punição mais eficaz a cada um, quando estes se insubordinarem contra o regime.

O chefe opina que Lazlo, o dramaturgo que está sendo vigiado pelo capitão subordinado, pertence ao tipo “sociocêntrico”. Esse tipo ideal descreve o sujeito como aquele que necessita da interlocução e da presença de seus companheiros, sujeito que gosta de sentir a aprovação e a alegria deles, quando eles leiam seus manuscritos e quando assistam a suas peças.

A receita para tratar desses desleais é retirá-los do convívio solidário de seus pares e amigos. Prendê-los sem acusação e sem torturas. Deixá-los isolados em uma cela, por seis meses, sem explicações e sem quaisquer maus tratos. Ao final desse tratamento, soltá-los sem lhes requisitar qualquer medida colaboracionista para tal.

Segundo o chefe do capitão, isso garantirá que o artista nunca mais escreva nada.

Estará demolido pela falta sistemática da satisfação de sua necessidade mais vital, o outro que o reconheça.

Ao concluir essa leitura instrutiva, o chefe, intelectual orientador da tese, comenta com o capitão, seu subordinado, que concederia apenas uma nota menor para aquele orientando. Afinal, se trata sempre de não deixá-los sentir que produziram algo significativo para a sociedade e para a Cultura. Apenas a palavra do chefe deve ter a prerrogativa de fazer o valor de o objeto vir à luz.

O capitão vai embora sem ter dito nada do que antes pretendia dizer.

Capítulo 1 - Os FICs e a censura à música popular brasileira

Os festivais entre 1965 e 1972 se constituíram na mais intensa relação entre T.V. e música e contribuiu para que ambas se projetassem socialmente com enorme significação para as relações político-sociais, conforme se davam naquele momento específico da História do país, particularmente entre 1965 e 1968. O VII Festival Internacional da Canção, o FIC, realizado em 1972, encerra melancólica, lamentável e desastrosamente, o ciclo dos Festivais “sem mais despertar o interesse do público que lotava o Maracanãzinho” (SEVERIANO, 2008, p.350).

Na última apresentação desses Festivais da Canção, em 1º de outubro de 1972, os resultados já não mais comoviam a cidade ou à Nação, mas apenas, repetidamente, os patrocinadores faziam pressão interessada em favor de alguma música. Neste último, porém, os motivos e os modos de fazer pressão eram dos mais grosseiros, pois Walter Clark pressionava o organizador e o júri para que a primeira premiada fosse a canção “Fio Maravilha”, cuja intérprete Maria Alcina teria sua carreira alavancada pela premiação. O que representaria um filão a ser investido por sua gravadora. Mais uma vez também, e novamente, Solano Ribeiro – o organizador e produtor dos festivais – garantiria que a premiada pelo júri recebesse o prêmio conquistado, de acordo com seus princípios de não submeter qualidade musical às exigências estranhas a ela, tais como as exigências comerciais. E confirmou o resultado da canção internacional, americana, que o júri havia escolhido como a melhor. Entretanto, o problema maior, desta vez, não havia sido essa pressão comercial, a pressão maior se fizera contra os jurados, pois, novamente, a ditadura fará mais uma de suas intervenções no campo da arte.

Para não fugir à regra dos últimos anos, a ditadura continuou tendo destacada atuação, superando-se no item brutalidade. Disso resultou a destituição do júri nacional, presidido por Nara Leão, e um grave incidente em pleno palco, com agressão ao jurado Roberto Freire, que precisou ser internado em um pronto socorro para recuperar-se da pancadaria” (SEVERIANO, 2008, p. 360).

Esse escabroso final tanto concluía um desenvolvimento anterior dos festivais como pretendia desbancar a MPB do relevante lugar que esta viera a ocupar no contexto político-cultural do país devido aos festivais. Nesse sentido, o encerramento do ciclo de festivais pode ser datado em 1968-1969, quando por uns tempos, os *Festivais de MPB* e os *FICs* foram concomitantes.

Mas, o modo do declínio dos primeiros assim como o destino de seus protagonistas, deixará claro que os festivais que tinham referência exclusiva na música popular brasileira tinham acabado por se tornar o espaço público em que, por meio dessa música e consoante à sua condição de sintoma social desta sociedade os cancionistas politizaram a realidade de uma conjuntura em que a dimensão do *político* estava em degradação.

O I FIC, de 1966, efetivou, logo de início, a mudança da denominação Música Popular Brasileira, que caracterizava os festivais anteriores e existentes, para Festival Internacional da Canção Popular, rapidamente reduzido para Festival Internacional da Canção, (FIC). Essa mudança de nome se fizera, supostamente, como uma ampliação do conceito música popular, uma vez que esses novos festivais passariam a incluir competidores estrangeiros.

A promoção e organização do I FIC, e dos sucessivos FICs que lhe seguiram foi realizada pela Secretaria da Cultura do Rio de Janeiro, com o objetivo declarado de promover o turismo local, na esperança de revitalização da antiga Capital Federal que desde a mudança do governo para Brasília, vinha perdendo prestígio, e brilho, devido à destruição urbanística acelerada que se abatera sobre ela. Os festivais passavam a ocorrer em um ginásio, o Maracanãzinho, já sob os auspícios do canal 5, a T.V. Globo, que posteriormente iria se transformar na Rede Globo, a maior empresa de comunicações do país, e também a maior colaboradora do regime militar que se consolidava em toda sua extensão naqueles anos. Portanto, o patrocinador do evento passava a ser o governo do Estado da Guanabara (hoje, Rio de Janeiro) e, por extensão, o governo federal, o que será logo identificável por meio das sucessivas intervenções que o Estado fará pressionando

os jurados e/ou a Rede Globo. A denominação “Canção”, no lugar de música popular, e a retirada do adjetivo “brasileira” e sua substituição por “Internacional” não falava de uma proposta de festivais mais abrangentes e significativos para a “canção” mundial, mas sim, dizia de uma ação política de esvaziamento do que viera se consolidando naquele período antecedente, a da MPB, sigla que não identificava um novo gênero musical, nem mesmo um movimento musical, mas que reunia um acontecimento e uma posição política de resistência cultural ao regime vigente.

Os festivais haviam revelado compositores e intérpretes até então desconhecidos e haviam conseguido que uma discussão sobre a cultura musical brasileira, e por extensão, da sociedade brasileira, estivesse no foco das atenções da imprensa e de boa parcela da população que os acompanhava, o que colaborou para que o projeto de sociedade e de nação não fosse retirado da circulação e da discussão no interior da sociedade e, sim, permanecesse sendo discutido por essas tais vias indiretas, já que discutir estava proibido. O que a denominação FIC diluía, ou pretendia diluir, era a importância política que a MPB havia adquirido naquele novo contexto, particularmente a partir de São Paulo. O retorno ao Rio de Janeiro parecia ir à busca da paisagem calma de “um banquinho e violão”, mais além das perturbações que começavam a ser sentidas com as novas diretrizes e tendências da música popular. As pressões começavam a sair dos bastidores.

Capítulo 2 – Atos que afugentam a morte

No princípio, era o ato.

Donga – “Porque a hora era aquela”

Sobre as histórias que contam sobre Donga e Pelo Telefone eis o que podemos afirmar:

Em 1916, Ernesto do Santos, negro, filho de negra alforriada baiana, nascido no Rio de Janeiro, depois de um processo complexo que incluiu, por exigência oficial, um advogado, branco, dá entrada nos Arquivos da Biblioteca Nacional ao pedido de registro de uma sua composição, em parceria, com o referido advogado, denominada “Pelo Telefone”, e identificada como “samba”. Gesto que se configura em ato instituinte da inclusão do samba na sociedade, segundo as palavras de Donga, e se constitui também na *primeira cena da formação do sintoma*.

Por que “Pelo Telefone” institui o sintoma social?

Em primeiro lugar, pelos efeitos que promoveu - que só podem ser reconhecidos “em posterioridade”, ou seja, sabemos que instituiu o sintoma “música popular” porque seus efeitos indicam que se operou como tal.

Quais foram esses efeitos?

O primeiro deles, a imediata reação do seu grupo de inserção “primária”, a casa da tia Ciata, da qual os freqüentadores, e ela mesma, reivindicam co-autoria, ou simplesmente, o denunciam como “ladrão” do samba, publicando uma matéria no jornal. Reações que borbulham quando o registro do samba se eleva a partir de um contexto planejado, imediatamente anterior, de autorias coletivas e indeterminadas, e, mesmo indetermináveis. Ou seja, Donga instituiu a autoria individualizada, passo necessário da passagem da música folclórica à música popular, ao fazê-lo, a autoria individual passa a ser reivindicada por todos como “desde sempre aí”, em uma operação de denegação do ato do sujeito.

Donga consolidou o nome de samba para um tipo musical híbrido, presente naquelas circunstâncias, que se desdobrava na série lundus-maxixes-sambas-marchas. O que implicou em conferir uma nomeação que reúne o grupo, ao consignar samba como o gênero ao qual a canção pertencia.

Será principalmente devido a Donga que a casa da tia Ciata passará para a história como “berço do samba”. Havia muitas outras tias, e muitas outras casas, com os mesmos costumes e disposições relacionais entre as camadas sociais que vicejavam na cidade, mas a casa de Tia Ciata ficará como o paradigma dessa sociabilidade que configurou a música popular brasileira.

O ato de nomeação se desdobrará, no futuro próximo, em os sambistas do samba antigo, e os sambistas do samba novo, ou moderno, o samba do Estácio que entrará em cena, entre os anos 1920 e 1930.

Em 1916, quando *Pelo Telefone* foi gravada, o primeiro dos modos de registro de canções – sob a forma de discos de cera gravados por meio de fonógrafo – havia tido início há menos de duas décadas, e, menos tempo ainda havia se passado desde a modificação da prensagem de discos, já para gramofones, deixara de ser feita na Europa e passara a ser feita no Brasil. Essa mudança aumentará significativamente o número de gravações e facilitará a comercialização, pois os custos ficaram mais baixos. Devido a fatores como esses que a indústria fonográfica será o agente de uma primeira grande triagem, a triagem técnica, que será decisiva à consolidação do formato canção como matriz da música popular do século XX no Brasil. Se, nas primeiras gravações predominaram as modinhas, e variados outros estilos musicais, que pudessem caber no modo do registro, ainda precário, assim que os recursos técnicos permitiram, o que não demorou muito a acontecer, as gravações passaram a abranger todo o conjunto difuso dos modos musicais igualmente presentes na cena musical daquele momento.

Desse conjunto sobressairão o lundu, o maxixe, e o samba, que até a data da gravação do samba de Donga, era de difícil diferenciação em relação a outros gêneros, estando próximo dos

maxixes e das marchas. A gravação do samba de Donga instituiu o samba como gênero musical, e, nesse sentido, aquele ato é único, mas, a gravação também fez parte do movimento de estabilização das letras, que estava ocorrendo desde a chegada da indústria fonográfica, e que foi acompanhado pela estabilização da autoria individual, também efetivada, em seu marco original, pelo gesto de Donga. Se, a individualização da autoria do samba “Pelo telefone” implicou a polêmica que aludia a uma suposta traição dos amigos, a individualização da autoria foi também um modo de inclusão do negro na sociedade abrangente, retirando-o parcialmente da condição que lhe era própria até então. A definição de autorias individuais, ou, em parceria, mas também a venda de parcerias e outras manobras desse teor implicaram a possibilidade de relativo reconhecimento social daqueles “desocupados” e resultaram no início de uma relativa respeitabilidade concedida ao “produto cultural popular”, o samba, e por extensão, de seus “agentes”, seus compositores, seus intérpretes, suas comunidades de origem.

Noel Rosa – O que pode um Frankenstein, ou, sobre a generosidade I

Nos inícios dos anos 30, talvez finais dos 20, uma polêmica musical acirrou os ânimos de dois importantes sambistas do Rio de Janeiro e rendeu alguns sambas muito bons. O primeiro dos sambas foi um desafio de Noel Rosa a Wilson Batista, em que o compositor branco, de família de classe média pobre e ex-estudante de medicina arreliaava o sambista negro, malandro e lhe propunha que passasse a se chamar de rapaz folgado.

Noel o convocava a deixar de lado a navalha, a sandália e o lenço no pescoço, todos os ícones da vida do malandro, que não carecia nem de gravata e nem de sapato para exercer o seu mister e prezava muito a navalha, para atacar ou se defender. A esse samba-provocação, Wilson Batista respondeu depreciando a Vila de Noel, o qual, contrariado, lhe endereçou “Palpite infeliz”, em que além de afirmar que “a Vila não quer abafar ninguém” apregoou que Batista “não sabe o que diz”.

Três ou quatro bons sambas depois a polêmica chega a seu limite. Há controvérsias. Alguns a estendem mais adiante, outros consideram com a polêmica foi perdendo o gás e caiu no esquecimento. Três ou quatro sambas a decidir sabem-se lá por qual critério, já que é difícil aquilatar o valor de um dos sambas Batista. O samba que teria ficado sem resposta.

Pois embora fosse um samba da mesma linha dos diálogos dos sambas anteriores, e das controvérsias da cidade, parece que Batista errou a mão. O conteúdo era muito ofensivo para com seu destinatário.

Nesse samba, Batista alude à marca de Noel, seu queixo, razão de seu *complexo de feiúra*, saindo do âmbito retórico que a canção permitia aos contedores. Tal configuração não facilita que se tenha simpatia por “Frankenstein da Vila”, e pelo jeito não facilita nem agora nem facilitou naqueles tempos, pois o samba não vingou.

Ou dizendo melhor, se a contenda acabou por aí a história não acabou, pois ambos, Noel Rosa e Wilson Batista, em suas diferentes maneiras de viver e em seus estilos próprios de compor e de cantar estavam começando, com todos os outros futuros bambas do samba, uma nova história, a história da consolidação do samba, a música urbana e popular, como a música do Brasil.

A *autêntica música brasileira*, popular, pela qual Mario de Andrade estivera andando a procurar. Estavam também fazendo a história da transformação de seus autores, os sambistas, tidos anteriormente como perigosos, em figuras que, divertidas ou galantes, ou então, afáveis, ou desafiadoras e agressivas, davam à sociedade a condição de se reconhecer e de se fazer ouvir na cadência bonita de seus sambas e nas narrativas das suas novas lendas urbanas.

Entretanto, dentre todos se destaca Noel, reconhecido por muitos críticos como o melhor dos sambistas dessa época, embora outros considerem uma relativa injustiça com Ismael Silva. Entretanto, independentemente de que Noel possa não ter sido dentre todos os maior dos sambistas, é necessário destacar que ele foi uma espécie de passador de novas realidades.

Opino que Noel não respondeu ao samba de Batista, pois penso que no fundamento de sua dicção antecipatória esteve desde sempre a possibilidade de deixar um ato como esses sem resposta.

A possibilidade de deixar uma ofensa, essa ofensa, cair no vazio.

O complexo de feiúra de Noel é remarcado em muitos artigos que aludem a esses fatos ou que os discutem. E, há tantas versões quanto os autores. A mim parece que a caricatura de Noel, sua mais completa tradução, indica que isso já estava posto em outro lugar, em traço do desenho, espécie de assinatura. Aliás, do desenho, o que me chama mais a atenção é a fumaça do cigarro...

Se isso foi assim, penso que esse ato teria possibilidade de ter se inscrito como um ato fundador do legado de Noel.

Se isso foi assim, Noel se reserva a posição de sujeito, escolhe ao não responder a partir do lugar em que Batista o coloca, interpelando-o a partir da fixidez de seu traço no Real do corpo, o tal queixo que o enfeiava. O traço no Real do corpo é impossível de ser tramitada pelo simbólico, assim como o é a cor negra da pele, esta também um traço no real. Entretanto, a cor negra que, nas sociedades que praticaram a escravização dos negros, mais que indicar a pertença à etnia ganhou a condição imaginária de inferioridade intransponível, porque suportada pelo Real, essa mesma cor pode ser reapropriada, desde outro lugar de significação, mediante uma mudança de posição subjetiva face ao discurso que a imobiliza.

Ao esvaziar a cena da polêmica, subtraindo seu corpo do lugar que, nessa cena o reduziria a menos que dejetado, Noel se calou.

Mas não foi silenciado, continuou compondo e com esse ato realizou a passagem da música de negros, de gueto, à música da polis, o samba. Seu ato cançõesita deu início a um novo e outro momento da inclusão do negro na cidade, e, devido a isso, a cidade se aproximou um pouco mais de sua dimensão de *pólis*.

Ato de generosidade.

Um relato de Ismael Silva, em entrevista a Sodré (2005), para confirmar o argumento:

Estávamos sentados uma vez em uma mesa do antigo Café Nice (bar da Avenida Rio Branco, onde costumavam reunir-se intelectuais e artistas), quando se aproximou um negro que aparentava 20 anos de idade, perguntando com muita humildade, quem era Noel Rosa. Este se apresentou. ‘Seu Noel, – tartamudeou o rapaz – eu fiz um sambinha e queria uma estrofe sua para a segunda parte’. Alguém na mesa ao lado quis dar uma risada, mas Noel se antecipou à zombaria: ‘É uma honra companheiro.’ Tirou papel do bolso, pediu lápis ao garçom e mandou o rapaz cantar. E, fez de estalo, quase sem pensar, quatro lindas estrofes. Maravilhado, o rapaz agradeceu, mas observou: ‘Seu Noel, o senhor acaba de me complicar a vida. Pedi-lhe um verso e tenho quatro. Jamais conseguirei decidir qual deles é o mais bonito.’ E Noel, com sua bondade ‘Então faça mais três sambinhas bonitinhos, companheiro.’ (SODRÉ, 2005,p.95).

Caetano Veloso- Hoje não tem Fernando Pessoa não

Ele chegou manso. Sentado nos degraus da escada do teatro nem parece que acabou de ser premiado como o melhor letrista do Festival de 1966, da Record. Com os cabelos longos próprios à época, contrastava com essa porque os tinha crespos, quase um querubim, se fosse loiro. Mas não era. Vindo de Santo Amaro da Purificação, o rapaz era daquela indefinível cor parda clara dos mulatos ou matutos do sertão. Por enquanto, era o irmão de sua irmã, a moça forte que cantou Carcará e fez a canção, no fundo tão sem segundas intenções, virar música de protesto. Caetano Veloso por enquanto não protesta nada, nem contra coisa alguma. Apenas sorri tímido, acanhado e sem jeito para os que estão sentados na platéia. A câmera o focaliza assistindo Maria Odete cantar sua canção que diz “Abre os olhos mostra o riso/ quero careço preciso/de ver você se alegrar.”

Alguns anos mais tarde ele talvez se lembre, ou precisasse se lembrar, dos outros versos de sua canção “Eu não estou indo embora/ ‘tô só preparando a hora/ de Voltar.” Mas não dá pra saber, porque do exílio só vieram coisas tristíssimas “London, London”, “Help” e “Triste Bahia” em meio da qual ele grita pra aquela sua irmã “Maria Bethânia, please give me your letter” em seu inglês do qual se envergonha até agora, porque nunca tomou curso para aprender inglês e porque em Nova York quem diz que entende o que ele fala são os motoristas de táxi árabe. De onde se vê que o exílio não foi uma experiência com a qual ele possa ter tirado alguma vantagem... Mas

recebeu visitas e fez amizades. Muitos anos mais tarde as fans do Rei irão saber que foi para Caetano Veloso que Roberto Carlos compôs “Debaixo dos caracóis dos teus cabelos”, para quando Caetano pudesse retornar do exílio, aonde não se sabe muito bem como lá ele foi parar.

Mas, antes disso e depois de “Um dia”, a canção de 1967, ele fez um escândalo em 1968. Na apresentação de *É proibido proibir*, no FIC de 1968 Caetano ensaiou uma apresentação para chocar. Sua canção começa com a estrofe “A mãe da virgem disse não”... Mas o que importava mesmo para ele dessa vez era promover um acontecimento. Da primeira apresentação foi chocante, da segunda apavorante.

Caetano, Gil, Os Mutantes e os Bichos, ex-Beat Boys conheceram uma platéia que nenhum dos artistas dessa época conheceu, a platéia que havia adquirido força para pressionar o júri, como em *A Banda e Disparada* de 1966, ou para entronizar Elis em 1965, tinha ficado para trás. A platéia tinha se tornado truculenta como os militares. Ainda que exigisse canções de protesto.

“O ódio (não há outra palavra) que se via estampado na cara dos espectadores ia muito além do que eu pudesse ter imaginado” (VELOSO, 1997, p.297).

Entretanto, a platéia inovou: virou-se de costas para o palco, e os músicos imediatamente também. O que poderia se encerrar por aí.

Caetano continuou urrando.

“Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética estamos fritos!”

A disjuntiva que Caetano explicitava entre “estética” e “política” era “uma distinção mais artificial do que nunca”, pois havia uma “certa orientação estético-política com a qual, através da MPB, o público se identificava.” (SANDRONI, 2004, p.30). Orientação da qual o Tropicalismo parecia divergir.

Ou pretendia questionar, por outra realidade no lugar. Talvez a questão esteja deslocada, e talvez tenha estado desde sua origem histórica, desde o momento dos acontecimentos.

A divergência estrutural entre a MPB e a Tropicália está assentada em outro lugar.

O problema é que a Tropicália se opõe à supressão da disjunção entre estética e política, por uma condição de sua estrutura.

A Tropicália se opõe a um nó estético-político que é, enquanto nó, um nó totalitário, pois anula as duas dimensões, faz sobrepor níveis e rebate a tridimensionalidade espacial no plano bidimensional.

Esse nó é homólogo à supressão da distinção e da disjuntiva público e privado, que, ao fazê-los – supostamente – articulados em continuidade, anula a dimensão privada.

O nó estético-político reduz a estética à dimensão realista de “cópia da natureza”, e no caso da música popular, à dimensão estritamente comunicacional da linguagem, ou, mais propriamente, instrumental de palavra de ordem, ou, pelo menos, tenderia a tal anulação. Ainda mais, esse nó reduz a política à expressão da rebeldia inconformista e à posição grupal identificatória, reunidos no amor do pai, assegurados de suas boas intenções, ou pior ainda, de sua natureza essencialmente ‘boa’, no caso, revolucionária e de esquerda. Política de porcos espinhos se aquecendo, e, sem espinhos. Só rosas, *beleza americana*. A proposta da Tropicália é a de realizar uma espécie de “empilhamento das relíquias do Brasil”, no modelo, estético da bricolagem, modelo horizontal que pode se expandir indefinidamente, ou até esgotar todas as possibilidades, se o sistema for ‘fechado’. A Tropicália poderia tender mais para a música popular anônima, que para a autoria individual, o que, naquele momento histórico, já não era mais possível de se viabilizar. Mas que consubstanciou em um agrupamento heteróclito que a foto da capa do Lp que lança o movimento no mercado fonográfico evidencia.

Mais que tudo, a abertura à música estrangeira, ou internacional, a pesquisa e a admissão de elementos de mau gosto da cultura popular, que a Bossa Nova havia expurgado, e

fundamentalmente, a atitude pessoal e comportamental face às convenções aos hábitos pequeno-burgueses, farão a diferença.

Não em relação a um hipotético e etéreo povo, mas em relação ao que era marginal na cultura, o sexo, o negro, o mulato, a droga e a liberação dos costumes, particularmente no que diz respeito à relação entre os sexos e à própria sexuação.

O final da apresentação da noite de “Hoje não tem Fernando Pessoa” que é como aquele discurso começa, encontrou os amigos, Gil, Caetano, e os outros, na calçada da saída do Teatro – o acontecimento ocorreu no TUCA – um sangrando, Gil que foi agredido pela platéia e o outro tomado do horror do Ato: “Eu mesmo, no meu discurso, dera um tom de grandeza ao que fazíamos, e agora temia que tudo fosse demasiadamente grande ‘Deus está solto’ ecoava na minha cabeça, e o medo de ter ido longe demais, em mexer com coisas sobrenaturais era um modo simbólico de eu dizer que talvez tivéssemos tocado estrutura profundas da vida brasileira, com enorme risco para nós.”

Em dezembro desse mesmo ano, Gil e Caetano foram presos por suposta desacato à bandeira nacional em um acontecimento como esse, em palcos menores, que ninguém sabe, ninguém viu, mas que os exilou imediatamente. Foram os únicos artistas exilados pelo regime militar.

Ao modo de preparar um fim... Achando o Tom

E também Chico, Caetano, Gil, Lobo, Lyra, Vandrê, Sérgio, Vinícius, João e o outro João, Jorge, Roberto, Erasmo, Rita, Elis, Arnaldo e o outro Arnaldo, e também o outro Tom, o Tonzé. Enfim, tantos mais... A tribo *“do que não tem descanso nem nunca terá”*.

Em minha adolescência e, depois, em minha juventude, a música popular brasileira foi de uma importância muito grande, tão grande que permanece presente em cada uma das recordações que sobraram daqueles momentos. Momentos em que fui delirantemente feliz ou

desesperadoramente melancólica, naquela minha particular temporada no inferno. Mas, ainda mais, as canções foram presentes, naqueles outros momentos em que a vida parecia quase normal, mas se pressentia, que “*tudo vai mal, tudo!*”.

Afinal, se de minha adolescência eu não posso me queixar de tédio, ademais dos exageros que me foram próprios e para além das oscilações de humores e hormônios, outras intensidades e densidades foram compartilhadas naquela época, e não só entre o pessoal da minha turma e eu. Pois, naqueles tempos, quase todo mundo que eu conhecia tinha medo. E muitos que eu não conhecia, também. Muito medo. E quase todo mundo também estava quase perdendo a esperança. Assim como eu.

Tínhamos medo do que se passava na sociedade em que vivíamos, da qual sabíamos cada vez menos, quase nada, e sobre a qual o silêncio se abatia cada vez mais. Os motivos de nossos medos não davam no *Repórter Esso*, nem no *A Hora do Brasil*, mas se infiltravam nos afazeres cotidianos e se escondiam. Mais tarde, se desvelariam nas notícias não dadas, nas mensagens (de)cifradas e intuídas, quase completadas as lacunas das palavras proibidas de se imprimir nos jornais.

Mas havia outras razões para o medo, as razões que eram vislumbradas nas canções dos festivais. Só que ali havia razões também para a esperança e para a alegria, pois, por ali, se tornava possível pensar. Se às pessoas era vedado o acesso ao que lhes permitiria saber o que acontecia no país em que viviam, se vivíamos em ignorância, no país em que trabalhávamos e o qual construíamos, se sabíamos cada vez menos ainda do que acontecia *ao* país, as canções cantavam algo que fazia vislumbrar a História. Possibilitavam perguntar em que negociatas a pátria mãe gentil, “*sempre tão distraída*” havia sido metida, levada a participar.

Mesmo sem saber?

Quase todo mundo tinha raiva, quando se sabia de algo do que acontecia.

Mas dava para saber o que se passava com o povo. A esse povo ao qual se diria um pouco mais adiante “Ame-o ou deixe-o” e do qual se diria preferir o cheiro do cavalo ao cheiro dele. O mesmo povo que, em primeira instância, por qualquer motivo ou sem motivo, se lhe impunha um poder ilimitado, o da tortura e do desaparecimento, do qual o dito “prendo e arrebento” haveria de ser uma pálida e tardia imagem.

O povo estava emudecido. Ou quase.

Mas o povo não estava (mais) sozinho.

Desta vez, os intelectuais não queriam mais ir ao povo, levar-lhes a boa nova da Bossa Nova, ou do Estado Novo, ou da revolução de 1930. Não queriam mais fazer-se intérprete do que o povo vivia e profeta do que o povo deveria viver.

Desta vez, seus choros se faziam juntos, um só, brasileiro, mas sem nada de muito carinhoso.

E, mais além dos intelectuais, havia o compositor popular, xamã de seu povo. Como sempre houve, “*desde que o samba é samba*”.

E seus feitos. Desta vez, intérpretes e xamãs conversavam. Canções, Xamãs e Intérpretes: A palavra cantada dos sons do desejo

Esta é a história dessa conversa, palavra cantada dos sons do desejo. Invocação Musical que faz civilização.

Duas perguntas situaram o horizonte desta tese, a pergunta que Agamben explicita como aquela que orienta o projeto que seu livro “Estado de exceção” visa responder, a pergunta que não pára de ressoar na história ocidental: o que é agir politicamente? A outra delas, tem diferente procedência. Ela tem início nos tempos em que a comoção artística me aconteceu de forma duplamente arrebatadora, por seus efeitos e pelo desejo de fazer arte. Não ouvi João Gilberto em 1959, mas se o tivesse ouvido, talvez tivesse saído correndo comprar o disco, aos prantos... embora nessa data eu estaria com apenas cinco anos. Mas jamais tive arte para fazer. Embora

goste de cantar, não sou cantora. Diferentemente, meu desejo é escutar. Porém, mais dia menos dia, o sujeito discorda do mestre. E nunca entendi que para Freud a possibilidade de desfrutar da arte seja um suave narcótico, e, decididamente, nunca entendi como ele não suportava a música. A segunda pergunta, portanto, é como a arte incide na causação subjetiva, não a do infans e do agente maternante, mas na causação subjetiva que se refaz toda vez que um toma a palavra, que, é coisa que bem pode deixar alguém louco. Não creio ter respondido nenhuma dessas perguntas, e, nem esperava respondê-las. Mas, penso ter encontrado alguns elementos e feito alguns caminhos que aproximam melhor a questão de modos de seu equacionamento.

O primeiro deles diz respeito ao lugar do corpo em relação ao ato, e, em particular, em relação ao ato político. Rigorosamente, não tratei de nenhum acontecimento político, mas supus possível reconhecer que os festivais ocuparam parcialmente essa cena. Por dois motivos, devido à tradição da música popular como o campo em que se efetivam os debates que atravessam a sociedade, e campo em que se efetivam o equacionamento dessas questões, nesse sentido, a Música Popular Brasileira, depois MPB, se inscreveria na sequência que lhe seria própria, apenas um pouco enrijecida, devido a haver se tornado o campo quase exclusivo da proposição dessas questões, que se expressavam pelas polêmicas do nacional popular.

O segundo motivo, pelo fenômeno que historicamente se verificou, do surgimento da platéia como um elemento significativo da nova equação, mas à qual não dirigi o foco, e sim, ao artista no palco. Entretanto, se a interpretação surgiu como paradigma, e paradigma com referência histórico-musical bem fundamentada, neste caso, julguei importante assinalar a presença do corpo em cena como um ato político. Na medida em que estivesse em cena como um acontecimento artístico. O que previamente havia proposto como a posição do cancionista situado na falta musical, no silêncio musical. Julgo que esse posicionamento subjetivo é condição necessária, mas não suficiente para as situações verificadas. A partir da realização deste trabalho penso ter identificado que a condição suficiente se deu quando esses cancionistas fizeram do

corpo em ato, o acontecimento. Como por exemplo, com Elis Regina, que independentemente do suposto cálculo dos efeitos, sua técnica, parece ter sido ultrapassada por seu ato. O mesmo se podendo dizer de Caetano, particularmente no acontecimento “Hoje não tem Fernando Pessoa não”.

Nesse sentido, interpretação ganha maior extensão semântica e, a aproximação à idéia de um xamã que surge quando Deus está solto, não é de toda despropositada.

Resta a pergunta se esses poderiam ser atos políticos.

E proponho que a hipótese seja considerada. Por dois motivos. Por um lado, se assumirmos que foram performances artísticas, o que os argumentos anteriores pretendem afirmar, então, podemos atribuir-lhes o que Coutinho Jorge considera sobre o ato criativo, que ele é demonstração do real e da falta que subjazem a toda fantasia, o que teria por si o efeito de singularização, próprio à inadequação que desestabiliza, mesmo que localmente, a ordem social.

Mas a pergunta radical seria, teria esse ato potência de cortar o nó sintomal? Penso que se pode supor que o ato de Caetano Veloso se inscreveu como ato com essa potência, pelo menos no que diz respeito ao nó estético ideológico da MPB. E que levaram a efeitos em posterioridade que se fizeram como novas formas de união. Evidentemente, nem tudo dependeu do ato. Mas o ato em si é apenas corte, cabe ao(s) sujeito(s) lhe dar o destino.

Um fim, agora sim

Chico Buarque de Holanda – O que pode o moço bonito, ou sobre a generosidade II

Com Chico é muito simples, é assim:

A primeira cena:

Em 1966 ele não aceitou ser o vencedor do festival, e sem alarde, nos bastidores exigiu a justa premiação de Vandrê. Porque a platéia queria votar também, e porque a canção tinha valor.

A segunda cena:

Cansado do exílio ao que prudentemente se destinou, Chico acreditou em André Midani, o diretor da Phillips que as coisas estavam melhorando no país. E ele voltou. Com a família, a esposa Marieta e a filha pequena, Silvia. Vinha mais ou menos prevenido, mas querendo acreditar. Chegou em 20 de março de 1970.

As coisas não estavam melhorando. Estavam bem piores e piorando.

Compôs “Apesar de você”...

Ato de generosidade.

E ficou.

Ato decisivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. “Estado de Exceção”. São Paulo: Boitempo, 2004.

A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade. São Paulo: EDUC, 2009.

BARENBOIM, D. & SAID, E W. “Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade”. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARENBOIM, D. “A Música Desperta o Tempo”. São Paulo: Martins, 2009.

BARTHES, R. “Fragmentos de um Discurso Amoroso”. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BUARQUE, C. & GUERRA, R. “Calabar: elogio da traição”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CABAS, A. G. “O Sujeito na Psicanálise de Freud a Lacan: da questão do sujeito ao sujeito em questão”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

CARVALHO, M. A. R. de. O Samba, a Opinião e outras Bossas... na Construção Republicana do Brasil. In CAVALCANTE, B.; STARLING, H. & EISENBERG, J. (org.). “Decantando a República vol1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CASTRO, R. “Chega de Saudade: a história das histórias da Bossa Nova”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHAUÍ, M. “Brasil: mito fundador e sociedade autoritária”. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHEMAMA, R. (org.) “Dicionário de Psicanálise”. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

COSENTINO, J. C.; FISCHMAN, M.; KAHANOFF, J.; RABINOVICH, D. S.; TORRES, M. & UMÉREZ, O. “Puntuaciones Freudianas de Lacan: acerca de Más allá del principio de placer”. Buenos Aires: Manantial, 2000.

- COSTA, A. “Tatuagem e Marcas Corporais: atualizações do sagrado”. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- DE CARLI, A. M. S. & RAMOS, F. B. (org.) “Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens”. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2008.
- DICIONÁRIO de Psicanálise : Freud & Lacan v1. Salvador, Bahia: Álgama, 1997.
- DICIONÁRIO de Psicanálise : Freud & Lacan v2. Salvador, Bahia: Álgama, 1998.
- DIDIER-WEILL, A. “Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud”. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- DIDIER-WEILL, A. “Inconsciente Freudiano e Transmissão da Psicanálise”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- DUNKER, C. I. L. “O Cálculo Neurótico do Gozo”. São Paulo: Escuta, 2002.
- FELDSTEIN, R.; FINK, B. & JAANUS, M. “Para Ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- FINGERMANN, D. & DIAS, M. M. “Por Causa do Pior”. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FINK, B. “O Sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- FRANÇA, M. I. “Psicanálise, Estética e Ética do Desejo”. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREUD, S. “Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente”. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- FREUD, S. “Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - volume XXIV”. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARCIA-ROZA, L. A. “Introdução à Metapsicologia Freudiana 1. Sobre as afasias. O projeto de 1895”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- GARCIA-ROZA, L. A. “Introdução à Metapsicologia Freudiana 2. A interpretação do sonho”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GARCIA-ROZA, L. A. “Introdução à Metapsicologia Freudiana 3. Artigos de metapsicologia: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente (1914-1917)”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GARCIA-ROZA, L. A. “O Mal Radical em Freud”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GARCIA, M. A. & VIEIRA, M. A. (org.) “Rebeldes e Contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha”. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

GARCIA, W. “Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto”. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GEREZ-AMBERTIN, M. “Las Voces Del Superyo: em la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura”. Buenos Aires: Manantial, 1998.

GIRARD, R. “A Violência e o Sagrado”. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HANNS, L. “Dicionário Comentado do Alemão de Freud”. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HOBSBAWN, E. “Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz”. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOBSBAWM, E. J. “História Social do Jazz”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, C. B. “Chico Buarque, Letra e Música: prefácio de Eric Nepomuceno”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLLANDA, C. B. “Chico Buarque, Letra e Música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOMEM, W. “Histórias de Canções: Chico Buarque”. São Paulo: Leya, 2009.

JERUSALINSKY, A. “Psicanálise e Desenvolvimento Infantil: um enfoque transdisciplinar”. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

JORGE, M. A. C. Arte e Travessia da Fantasia. In RIVERA, T. & SAFATLE, V. (org.) “Sobre Arte e Psicanálise”. São Paulo: Escuta, 2006.

KAUFMANN, P. “Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KOLTAI, C. “Política e Psicanálise. O estrangeiro”. São Paulo: Escuta, 2000.

KOVADLOFF, S. “O Silêncio Primordial”. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LACAN, J. “O Seminário Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

LACAN, J. “O Seminário Livro 17 : o avesso da psicanálise”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, J. “Escritos”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, J. “O Ato Psicanalítico. Seminário XV 1967-1968”. Notas de Curso. S/d.

LAZNIK, M.-C. “A Voz da Sereia: o autismo e os impasses na construção do sujeito”. Salvador, Bahia: Álgama, 2004.

LAZNIK-PENOT, M-C. (org.) “O que a Clínica do Autismo pode Ensinar aos Psicanalistas”. Salvador, Bahia: Álgama, 1991.

LE RIDER, J.; PLON, M.; RAULET, G. & REY-FLAUD, H. “Em Torno de O Mal-Estar na Cultura de Freud”. São Paulo: Escuta, 2002.

LÉVI-STARUSS, C. “Mito e Significado”. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. “Olhar Escutar Ler”. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LÉVI-STRAUSS, C. “O Cru e o Cozido”. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LUCCHESI, I. & DIEGUEZ, G. K. “Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra”. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

MAMMÌ, L.; NESTROVSKI, A. & TATIT, L. “Três Canções de Tom Jobim”. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MASOTTA, O. “Dualidade Psíquica: o modelo pulsional”. Campinas, São Paulo: Papirus, 1986.

MELLO, Z. H. de. “Eis aqui os Bossa-Nova”. São Paulo: Editora VMF, Martins Fontes, 2008.

MELLO, Z. H. de. “A Era dos Festivais: uma parábola”. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENESES, A. B. de. “Figuras do feminino na Canção de Chico Buarque”. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MEZAN, R. “Freud: a trama dos conceitos”. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MILLER, J-A. “Percurso de Lacan: uma introdução”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

NAPOLITANO. M. “Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)”. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, M. “A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira”. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, M. “História e Samba: história cultural da música popular”. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2005.

NAVES, S. C. “Da Bossa Nova à Tropicália”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NESTROVSKI, A. (org.) “Música Popular Brasileira Hoje”. São Paulo: Publifolha, 2002.

PILAGALLO, O. “Roberto Carlos”. São Paulo: Publifolha, 2008.

POMMIER, G. “A Exceção Feminina: os impasses do gozo”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

POMMIER, G. “O Amor ao Avesso: ensaio sobre a transferência em psicanálise”. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

POMMIER, G. “O Desenlace de uma Análise”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

PONTAILS, J. –B. “A Força de Atração”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

QUINET, A. (org.) “Psicanálise e Psiquiatria: controvérsias e convergências”. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

QUINET, A. “Psicose e Laço Social: esquizofrenia, paranóia e melancolia”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RIBEIRO, S. “Prepare seu Coração”. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

- ROSENFELD, K. H. “Sófocles e Antígona”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ROUDINESCO, E. “O Paciente, o Terapeuta e o Estado”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- ROUDINESCO, E. & PLON, M. “Dicionário de Psicanálise”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SAFATLE, V. “Lacan/Vladimir Safatle”. São Paulo: Publifolha, 2007.
- SAFATLE, V. “Cinismo e Falência da Crítica”. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SANDRONI, C. “Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Ed. UFRJ, 2008.
- SANDRONI, C. Adeus à MPB. In CAVALCANTE, B.; STARLING, H. & EISENBERG, J. (org.) “Decantando a República vol1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SANTOS, C. M.; TELES, E. & TELES, J. de A. (org.) “Desarquivando a Ditadura: memória e justiça no Brasil vol.1”. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.
- SANTOS, C. M.; TELES, E. & TELES, J. de A. (org.) “Desarquivando a Ditadura: memória e justiça no Brasil vol.2”. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.
- SEABRA, O.; CARVALHO, M. de & LEITE, J. C. “Território e Sociedade: entrevista com Milton Santos”. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SEVERIANO, J. & MELLO, Z. H. de. “A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras vol.2 1958-1985”. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SEVERIANO, J. “Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade”. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SILVA, A. M. R. da. “Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)”. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- SODRÉ, M. “Samba, o Dono do Corpo”. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

- TATIT, L. “Análise Semiótica Através das Letras”. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, L. “O Século da Canção”. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, L. “O Cancionista: composição de canções no Brasil”. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TATIT, L. “Semiótica da Canção: melodia e letra”. São Paulo: Escuta, 1999.
- VELOSO, C. “Letra Só; Sobre as Letras”. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VELOSO, C. “Verdade Tropical”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VIANNA, L. W. Os “Simples” e as Classes Cultas na MPB. In CAVALCANTE, B.; STARLING, H. & EISENBERG, J. (org.) “Decantando a República vol1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- WISNIK, J. M. “O Som e o Sentido: uma outra história das músicas”. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.
- WISNIK, J. M. Machado Maxixe: o caso Pestana. In TERESA REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA N4/5. São Paulo: USP; Editora 34, 2003.
- ZIZEK, S (org.) “Um Mapa da Ideologia”. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e Outras Bossas. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ZIZEK, S. “Bem-Vindo ao Deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas”. São Paulo: Boitempo, 2003.