

**Proposta de Implantação da Disciplina “História da Música Popular Brasileira”:
conteúdo, metodologia, bibliografia**

LAURO MELLER*

1. Introdução

A Música Popular Brasileira ocupa lugar de destaque no cenário internacional, tanto por seu volume de produção quanto pela excelência de seus principais compositores e intérpretes. No entanto, é raro encontrar cursos que tratem da História da MPB, um fato que pode perpetuar uma situação de desconhecimento dessa importante herança cultural, principalmente para as gerações mais jovens. Foi com essa inquietação que começamos a ministrar cursos sobre esse assunto, ainda no ano de 2006, em Belo Horizonte. Este trabalho tem por objetivo estimular a implantação de disciplinas sobre a nossa música popular, e para tal pretendemos transmitir aos colegas professores algumas orientações relativas à escolha do conteúdo a ser ministrado, aos fonogramas (indispensáveis em se tratando de um curso sobre música popular) e à bibliografia a ser utilizada.

Para organizarmos a disciplina “História da Música Popular Brasileira”, respaldamos, principalmente, nas obras *O livro de ouro da MPB* (Ediouro, 2003), de Ricardo Cravo Albim, e *Uma história da Música Popular Brasileira* (Ed. 34, 2008), de Jairo Severiano. Nesses livros, os autores estabelecem uma proposta de cânone da MPB, partindo da Modinha e do Lundu, no século XVIII, e chegando até o início dos anos 2000. Nesse percurso, abordam a importação de gêneros musicais europeus, como a valsa e a polca, e o surgimento do choro, no século XIX, gênero este que nos legaria obras como as de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Na virada do século XX, comentam a abertura da Casa Edison, responsável pela prensagem dos primeiros discos de 78 rotações tupiniquins, e de como a chegada dessa nova tecnologia mudaria, para sempre, nossa relação com a música. Registram o surgimento do samba (“Pelo telefone”, Donga, 1917) e sua consolidação nas décadas seguintes, pelas mãos de Noel Rosa, Cartola, Zé Ketí, Nelson Cavaquinho e tantos outros. Fazem um passeio panorâmico pela chamada Era do Rádio (anos 30 a 50), capitaneada

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Letras.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

pelos rádios Nacional e Mayrink Veiga e protagonizada por artistas como Francisco Alves, Orlando Silva, Dalva de Oliveira, Carmem Miranda, Ary Barroso e Luiz Gonzaga, dentre tantos outros. Discutem a “virada” estética da Bossa Nova, no final dos anos 50, e os tumultuados e, ao mesmo tempo, prolíficos anos 60, que assistiram à Jovem Guarda, à Era dos Festivais e ao Tropicalismo, movimentos que encontraram na televisão (e não mais no rádio) seu aliado midiático preferencial. Gêneros e movimentos musicais vão se sucedendo, acompanhando o cenário político-cultural, desde as canções antimilitaristas de Chico Buarque nos anos 70 ao rock brasileiro de protesto dos anos 80, do Mangue Beat nos anos 90 ao revival da MPB em anos recentes.

Embora esses dois livros sirvam como um guia para a organização de cursos sobre a História da MPB, é importante que o professor se aprofunde sobre cada um dos gêneros e/ou artistas abordados. Para a organização de um curso sobre a História da MPB, o ideal é que se adquira bibliografia específica, hoje em dia relativamente generosa, principalmente após uma série de títulos publicados pela Editora 34, de São Paulo, no início dos anos 2000. Alguns desses títulos já estão esgotados, mas podem ser comprados de segunda mão em sites como www.estantevirtual.com.br. Os colegas que não dispuserem de recursos ou não se sentirem suficientemente motivados para empreenderem tal investimento podem colher informações de excelentes sites e blogs na Internet.

Já no tocante às gravações, os blogs e sites de compartilhamento de arquivos democratizaram sobremaneira fonogramas que até poucos anos atrás só poderiam ser adquiridos em edições com baixa tiragem, o que dificultava encontrá-las e inflacionava seu valor de mercado. As pesquisas para a montagem de um curso sobre a MPB podem partir dos “gigantes” www.4shared.com (não devotado exclusivamente à MPB, mas a arquivos fonográficos de todos os gêneros, além de livros em pdf) e www.youtube.com (que contém vídeos, filmes e documentários, além de Lps e Cds na íntegra). Além desses, existem os blogs devotados especificamente à Música Popular Brasileira. Trata-se de sites organizados por aficionados que digitalizaram suas coleções particulares de vinis, e as disponibilizaram via web. Embora as questões de direitos autorais façam com que esses sites sofram de certa inconstância (às vezes estão fora do ar, às vezes as ferramentas para *download* estão bloqueadas), mesmo assim vale a pena tentar uma visita a blogs como “300 discos importantes da Música Brasileira” (<http://300discos.wordpress.com/>), “Um que tenha” (<http://umquetenha.org/uqt/>), “Discos Brasil 2” (<http://discosbrasil2.blogspot.com.br/>) e “Cápsula

da Cultura” (<http://www.capsuladacultura.com.br/blog/>). Dos sites listados, o último estava indisponível no momento em que este texto estava sendo redigido (o que corrobora a ressalva que fizemos acerca da intermitência desses sites), mas uma busca pela Internet certamente revelará outros sites de compartilhamento contendo material para que se compile um repertório da Música Popular Brasileira.

2. Conteúdo, gravações e bibliografia

2.1 Modinha, lundu, Domingos Caldas Barbosa

Um curso sobre a história da MPB normalmente se inicia pelos dois gêneros que são considerados as primeiras manifestações genuinamente brasileiras, a saber: a Modinha (de influência europeia) e o Lundu (de matriz africana). Embora não se possa apontar um inventor desses gêneros, Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) é unanimemente considerado o principal divulgador desses gêneros. No livro *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*, José Ramos Tinhorão, eminente historiador da nossa MPB, nos transporta à segunda metade do século XVIII, apresentando-nos esse personagem que ocupa um lugar *sui generis* em nossa tradição lítero-musical, por ser, ao mesmo tempo, poeta – que contava em seu círculo de relações os poetas árcades mineiros – e “cantador” de modinhas. Transferido para Lisboa na década de 1770, Caldas estabelece contato com a corte lusitana, a quem encanta com suas composições cheias de um “dengo tropical”, interpretadas ao som de uma viola-de-aramé (precursor do nosso violão e instrumento que sobrevive hoje como a nossa familiar viola caipira).

Se os versos de suas composições foram eternizadas nas páginas da *Viola de Lereno*, volume de poesias publicado pelo autor, o substrato musical de suas composições já é assunto mais controverso. Na verdade, estudar a música popular anterior à disseminação das técnicas de gravação sempre nos apresenta um desafio, por não sabermos exatamente como essas composições soavam. No entanto, temos uma ideia de como as tais modinhas e lundus chegavam aos ouvidos de seus contemporâneos graças aos esforços de grupos de musicistas que, com base em pesquisas de partituras e por meio da reconstrução de instrumentos de época, tentam reproduzir a sonoridade desses gêneros. Ao professor-pesquisador, recomendamos a leitura e a audição do livro/cd *As modinhas do Brasil*, organizado por Edilson de Lima. Trata-se de uma coletânea de trinta partituras encontradas nos anos 60 na

Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. Além dessa obra, recomendamos a audição, dentre outros, do CD *Ninguém morra de ciúme*, gravado pelo Collegium Musicum de Minas, e que fornece ao pesquisador interpretações de várias modinhas e lundus do modo como provavelmente eles teriam soado em épocas passadas.

2.2 Choro, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth

A vinda da Família Real, em 1808, teve profundas repercussões para a nossa vida cultural. Imigrantes portugueses trouxeram instrumentos como o violão, o bandolim e o “machete” (cavaquinho). Além disso, instrumentos de sopro, originalmente utilizados em bandas marciais, tomaram nova dimensão ao caírem nas mãos de músicos mestiços. Ao aplicarem à execução desses instrumentos e de composições europeias (valsas, polcas, schottiches, mazurcas) um senso rítmico oriundo de sua ancestralidade africana, criaram um novo gênero, o choro.

Na montagem de uma disciplina sobre a história da MPB, consideramos sempre de bom alvitre iniciar o estudo de determinados gêneros por obras que tratem desses assuntos sob uma óptica mais ampla, para só então mergulhar nas biografias dos artistas mais representativos desses mesmos estilos. No caso em tela, recomendamos a leitura de *O choro: do quintal ao municipal*, de Henrique Cazes (3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2005). Cazes nos traz informações panorâmicas sobre o desenvolvimento do Choro, além de dados biográficos sobre seus principais expoentes, desde Joaquim Callado, considerado o pai do choro, a Anacleto de Medeiros, regente da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. A esse respeito, o pesquisador carioca André Diniz dedicou dois volumes a esses dois personagens, leitura muito agradável e informativa (*O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007; *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008).

Cazes – ele mesmo um “chorão”, executante do cavaquinho – segue falando sobre Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934) que, embora contemporâneos, nortearam-se por objetivos muito distintos. Chiquinha Gonzaga, nascida em uma família relativamente bem-estruturada, voltou as costas aos costumes que se lhe impunham e, para escândalo da família e da sociedade, separou-se do marido, envolvendo-se nas rodas boêmias do Rio de Janeiro. Essa trajetória aponta para o interesse de Chiquinha pelos gêneros populares, e de fato sua carreira o confirmou: “maestrina” do Teatro de Revista,

Chiquinha Gonzaga foi autora de numerosos sucessos, como a polca “Atraente”, além de composições imortalizadas nas serestas, como “Lua Branca”, ou nos bailes de carnaval, como “Abre Alas”.

Ernesto Nazareth, por outro lado, teve uma origem muito humilde. Nascido no Morro do Pinto, Rio de Janeiro, perseguiu objetivos bem diversos dos de Francisca Gonzaga. Assim, enquanto esta se sentia inteiramente à vontade no terreno da música popular, Nazareth pretendia ter seu nome associado à música de concerto, e queria ver suas peças inclusas no repertório pianístico. Segundo Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth “(...) não gostava de tocar as suas valsas, os seus tangos, as suas polcas ‘para dançar’. Isso o humilhava... Queria ser ‘ouvido’ e se não lhe davam atenção, parava” (DINIZ, 2005, p. 112-3). Ainda assim, Ernesto Nazareth compôs várias peças populares que se tornaram clássicos absolutos, como “Brejeiro” e “Apanhei-te, cavaquinho!”.

Naturalmente, o nome de Pixinguinha também figura como obrigatório em se tratando do desenvolvimento e consolidação do choro, informações que poderão ser aprofundadas com a leitura da biografia que lhe dedicou o prolífico historiador Sérgio Cabral (*Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997). Finalmente, deve-se mencionar (e ouvir), ainda que brevemente, as obras de “chorões” como Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo, responsáveis, respectivamente, pela popularização do bandolim e do cavaquinho, no repertório do choro.

2.3 Surgimento e consolidação do samba

Se no final do século XIX os ritmos oriundos das camadas mais baixas da população sofriam preconceito, a gradativa transformação do ritmo sincopado do maxixe resultaria, nas primeiras décadas do século XX, no samba, cartão de visita musical do Brasil. O marco inicial do samba é a canção “Pelo telefone” (1917), de Ernesto dos Santos (Donga), mas foi Noel Rosa (1910-1937) o primeiro sambista a compor uma obra substancial e original. O nascimento de Noel, a fórceps, deixou-lhe um afundamento no maxilar que o marcaria por toda a vida, e que teria uma influência direta no seu estilo de cantar, quase falado (na verdade, por uma limitação de articulação). Apesar de ser cria do “asfalto”, Noel trouxe para uma esfera de circulação mais ampla o samba de morro, tecendo um panorama de costumes do Rio de Janeiro dos anos 30 e escrevendo clássicos da malandragem como “Com que roupa?”, “Conversa de botequim” e “Gago apaixonado”, além de composições mais líricas, como “Três apitos” e “Último desejo”.

Sugerimos que sejam ministradas pelo menos duas aulas sobre esses temas, sendo uma sobre o samba – sob um enfoque mais panorâmico –, e outra especificamente sobre Noel Rosa. Recomendamos a leitura de *Almanaque do samba* (de André Diniz; Rio de Janeiro: JZE, 2006), assim como a biografia definitiva sobre Noel (MÁXIMO, João, DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: LGE / UnB, 1990). Sendo esta uma obra esgotada, uma segunda possibilidade de fonte de pesquisa é a belíssima edição *Noel Rosa: o poeta do samba e da cidade* (de André Diniz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010).

2.4 Era do Rádio

Noel já se insere no período referido como “Era do Rádio”, e que se estende dos anos de 1920 à década de 50, quando a televisão suplanta o rádio como principal veículo de comunicação e de entretenimento da família brasileira. Na aula dedicada a esse assunto, vê-se como se deu a implantação desse revolucionário meio de comunicação, primeiramente nos Estados Unidos, em novembro de 1920, no que foram logo imitados pela França e pela Inglaterra (1922) e, pouco depois, também pelo Brasil (1923). Inicialmente pensado como um veículo de “irradiação” (o termo usado na época para “transmissão”) de programas culturais, de música erudita e de noticiários, o rádio dos primeiros anos era um ramo marcado pelo amadorismo; sem recursos próprios, era financiado por entusiastas, os associados das “rádio-clubes”, que contribuía mensalmente para a manutenção dos programas no ar. Não eram raros os atrasos de apresentadores, e as transmissões muitas vezes ocorriam apenas em um determinado turno do dia.

Esse estado de coisas permaneceu inalterado até que se percebeu o potencial do rádio no setor da propaganda; a partir daí, com o patrocínio dos anunciantes, ocorre um processo de profissionalização desse setor e, ao mesmo tempo, a programação passa a ser mais diversificada. Se as primeiras rádios veiculavam noticiários e programas de música erudita, agora o repertório já abrangia diversos gêneros, e entram na grade os programas de auditório e as rádio-novelas (das quais a mais célebre, “O direito de nascer”, estreou em 1951, embora a primeira a ser veiculada tenha sido “Em busca da felicidade”, que entrou no ar em 1941).

Após procedermos a esta introdução ao rádio no Brasil, percorremos panoramicamente vários nomes de destaque na música dessa fase, como Orlando Silva – o cantor das multidões –, Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Dalva de Oliveira,

dentre tantos outros. É interessante observarmos que quase toda a música transmitida era executada ao vivo, ao contrário do que ocorre hoje. As rádios contratavam conjuntos – os chamados “regionais” – que, além de se apresentarem em programas fixos, ficavam de prontidão para todo e qualquer imprevisto. Segundo a historiadora Lia Calabre, rádios como a Nacional e a Mayrink Veiga dispunham de uma estrutura comparável à da Rede Globo dos dias atuais, contando com várias salas de teatro que funcionavam simultaneamente, numerosos regionais e até orquestras, o que ampliava as expectativas de trabalho para os músicos da época.

2.5 Bossa Nova

Chegamos a 1958 e, com esse marco, a um dos pontos altos do curso, a Bossa Nova. A BN se insere num período de euforia político-social no Brasil, impulsionada pela era de industrialização, pelo governo de Juscelino Kubitschek – o presidente “bossa nova” –, pela sacração internacional do Brasil no futebol (campeão na Copa do Mundo de 1958), no tênis (Maria Esther Bueno) e no boxe (Éder Jofre). Nascida na classe média-alta carioca, a Bossa Nova buscava inspiração temática na deslumbrante paisagem do Rio de Janeiro, enquanto seu suporte musical era moldado, na esfera da harmonia, pelo *jazz*, e, no substrato rítmico, por elementos tomados de empréstimo ao samba. Não por acaso, ao se internacionalizar, no célebre show do Carnegie Hall (Nova York), em 1962, a Bossa Nova era descrita ao público americano como “Brazilian Jazz”.

A *expertise* do maestro Antônio Carlos Jobim, somada às letras de teor poético de Vinicius de Moraes – que na época já era consagrado como um dos maiores nomes de nossa tradição literária –, finalmente ganham o acabamento *cool* da inflexão vocal de João Gilberto e, assim, temos um produto da canção popular que alcança o respeito da crítica especializada. Era chegada a hora de se dizer basta à grandiloquência da Era do Rádio, com suas interpretações derramadas e suas letras de “fossa”.

Ruy Castro, autor de uma das obras de referência sobre a Bossa Nova – *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* –, nos dá uma ideia dos exageros melodramáticos das canções da geração anterior. Além dos clássicos versos de Antônio Maria

(“Ninguém me ama / Ninguém me quer / Ninguém me chama / De meu amor”), Castro nos lembra do bolero “Suicídio”, em que, ao final, ouvia-se um tiro; ou de algumas canções gravadas por Lupicínio Rodrigues, como “Vingança”, em que o cantor gaúcho desferia: “Enquanto houver força em meu peito / Eu não quero mais nada / Só vingança, vingança, vingança aos santos clamar / Ela há de rolar como as pedras que rolam na estrada / Sem ter nunca um cantinho seu / Pra poder descansar”. E, em “Mãe Solteira”, é cantado o drama de uma porta-bandeira que ateou fogo às próprias vestes ao se descobrir grávida: “Parecia uma tocha humana / Rolando pela ribanceira / A pobre infeliz teve vergonha / De ser mãe solteira” (CASTRO, 1990, p. 131-2).

Naturalmente, a juventude carioca da Zona Sul, adepta à prática de esportes e na flor da idade se identificava muito pouco com essas canções. Com o seu sopro renovador, a Bossa Nova chegou para ser a negação dessa estética *noir*, atendendo aos anseios estéticos da classe média e do público universitário, ao trabalhar a matéria-prima da nossa música, o samba de morro, com seus acentos rítmicos sincopados, revestindo-o de sofisticação jazzística e chopiniana (via Tom Jobim) e conferindo às letras uma leveza inspirada nas belezas naturais do Rio de Janeiro.

Embora os sambistas tradicionais frequentemente acusem o movimento iniciado por Tom, Vinicius e João Gilberto de elitista, e de muitos músicos da BN terem se apropriado indevidamente composições da Velha Guarda (por exemplo, ocultando, por baixo da mesa do bar, gravadores), ou aproveitando-se da ingenuidade destes e pagando quantias irrisórias a título de “direitos autorais”, o fato inelutável é que a Bossa Nova, pela excelência de sua produção, continua a representar um ápice qualitativo na produção de canções brasileiras. Provam-no composições como “Chega de Saudade”, “Desafinado”, “Garota de Ipanema”, “Dindi”, “Corcovado”, “Este seu olhar” e “Samba do Avião”, dentre tantas e tantas outras.

2.6 Jovem Guarda, Festivais, Tropicália

Com a instauração do Golpe Militar, em 1964, os temas tratados pela BN – a exuberância da paisagem do Rio de Janeiro, os amores pueris, correspondidos ou não – pareciam um tanto deslocados no cenário político adverso. Assim, o movimento foi perdendo força, à medida que entrava em cena a canção de protesto, na voz de compositores e intérpretes como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. À sofisticação jazzística da Bossa, deu

lugar o despojamento harmônico dessa nova safra de canções, baseada em poucos acordes e avessa aos arranjos elaborados, a fim de que a plateia se concentrasse nas mensagens panfletárias veiculadas pelas letras.

Concomitantemente, iniciava-se, na vaga da explosão dos Beatles em escala mundial, a Jovem Guarda. Dentro de um contexto de ditadura militar, as canções interpretadas por Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Os Incríveis, etc., que abordavam trivialidades juvenis – aliás, no mesmo espírito das primeiras canções dos Beatles, como “I wanna hold your hand”, “She loves you” ou “Drive my car” – logo despertaram a fúria dos artistas engajados com a questão política, levando-os a apelidar os seguidores da Jovem Guarda de “alienados”. Indiferentes às críticas, Roberto Carlos e seu séquito não se intimidavam em interpretar canções de uma simplicidade harmônica gritante (principalmente se contrastadas com o requinte dos bossa-novistas), nem de introduzir, para escândalo de alguns setores, a guitarra elétrica no cenário da Música Popular Brasileira. Assim, ao lado da Bossa Nova e dos cantores de protesto, surgia uma terceira vertente que arregimentaria seguidores ferrenhos, consolidando-se, assim, uma situação de partidarismo, ditada por gêneros musicais que se pautavam por princípios ideológicos e estéticos excludentes.

Por volta de 1967, e descontentes com esse cenário musical, os jovens compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil buscavam uma saída para a “compartimentação” que se instaurara na MPB. Recém-chegados da Bahia, e agora residindo no eixo Rio-São Paulo, Caetano e Gil entram em contato com a intelectualidade e com os círculos artísticos, o que lhes amplia as possibilidades de atuação transformadora. Caetano Veloso trazia em sua bagagem musical as canções da Era do Rádio, ouvidas desde a infância na interpretação despojada de sua mãe, Dona Canô, além da paixão recente por João Gilberto, declaradamente sua maior influência. Além disso, Caetano fora aluno da Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia na época em que o visionário reitor Edgard Santos contratara para seu corpo docente a nata da vanguarda européia, como o fotógrafo Pierre Verger, o maestro Hans Joachim Koellreuter e a coreógrafa Yanka Rudza. Naquele momento, Caetano entrava em contato com os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari e, por intermédio destes, com a obra de Oswald de Andrade e de seu conceito de Antropofagia. Gil, por sua vez, fã de Luiz Gonzaga desde cedo (e por isso também acordeonista, além de violonista), estava agora maravilhado com o LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que os Beatles acabavam de lançar.

Tudo somado, os dois artistas vislumbraram uma saída para o “partidarismo” instaurado pela MPB através da apropriação do conceito de Antropofagia e pela diluição de fronteiras estéticas e hierárquicas – uma noção que Mikhail Bakhtin chamaria de carnavalização. Os primeiros frutos dessa nova concepção foram as canções “Alegria alegria” e “Domingo no Parque”, apresentadas no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, ainda em 1967. Mas esse processo culminaria com o LP *Tropicalia ou Panis et Circensis*, lançado em maio de 1968, e até hoje um marco da MPB – ao lado de discos como *Chega de Saudade* (1958), de João Gilberto, ou *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges (1972). Finalmente, traduzia-se, em nossa música popular, nossa identidade cultural, essencialmente miscigenada, e que se revelava pela presença de ritmos que oscilavam do baião ao rock, da marcha de carnaval à rumba, abarcando referências tão díspares quanto os Beatles, João Gilberto, Luiz Gonzaga, Frank Sinatra, Richard Strauss e Vicente Celestino, tudo isso sublinhado pelo deboche carnavalesco e pela ironia oswaldiana. O projeto tropicalista se desfaz com a deportação de seus mentores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que são exilados e permanecem em Londres até 1972. Por essa época, em contrapartida, uma outra revolução musical estava em curso no Brasil, sendo gestada em Belo Horizonte: o Clube da Esquina.

2.7 Clube da Esquina

Tendo como membros centrais Milton Nascimento, Lô (Salomão) Borges e Beto (Alberto) Guedes, além dos letristas Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant, o Clube da Esquina surgiu do desprezioso hábito desses então jovens músicos de se reunirem na esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis, no bairro boêmio de Santa Tereza, na capital mineira, para tocar violão. Milton Nascimento, nascido no Rio de Janeiro mas logo adotado por uma família de Três Pontas-MG, mudara-se para BH no início dos anos sessenta, onde trabalhava como datilógrafo num escritório próximo à Praça 7. Trava contato com a numerosa família Borges, tendo de pronto maior afinidade com Márcio e Lô. Beto Guedes, natural de Montes Claros, entraria na história um pouco mais tarde, por intermédio de Lô e movido pela paixão em comum pelos Beatles.

A época de formação desse grupo coincide com o golpe de 1964, e é ambientada na Belo Horizonte dos “infernhinhos” do Edifício Maletta (hoje uma galeria de sebos e livreiros),

onde Milton chegou a se apresentar como contrabaixista do trio de Wagner Tiso (com o qual, aliás, selaria longa parceria). Além da eclosão da Beatlemania, que marca esse período em escala mundial, os componentes do futuro Clube da Esquina também sofreram forte influência do Jazz (principalmente por intermédio de colaboradores como o já citado Wagner Tiso e do guitarrista Toninho Horta) e do rock progressivo (sobretudo do grupo inglês Yes). De resto, causou grande impacto em sua formação estética as exposições de clássicos do cinema, principalmente da *Nouvelle Vague* e do Neo-Realismo italiano.

Embora Milton se destaque como figura de proa do Clube da Esquina, é importante ressaltar a justeza do nome desse movimento quanto ao seu espírito de coletividade. Desse modo, apesar de o LP de 1972 – *Clube da Esquina* – pôr em relevo os nomes de Milton e Lô Borges como autores, trata-se de um rótulo que abarca as contribuições de todos esses músicos, tantos nos trabalhos coletivos (o disco de 72 e *Clube da Esquina 2*, de 1978) como nos individuais (dos três intérpretes centrais do Clube da Esquina). De fato, há denominadores em comum que nos permitem aproximar as obras de todos eles, como o lirismo exacerbado (devido, em grande parte, à sensibilidade poética dos letristas do movimento) ou o gosto pelos acordes dissonantes (herança do Jazz). Individualmente, destacam-se o timbre vocal insuperável de Milton, as intrincadas harmonias de Lô Borges ou o registro de canto agudo de Beto Guedes, claramente inspirado em Paul McCartney.

No entanto, além da sonoridade que nos faz identificar imediatamente uma composição como sendo do Clube da Esquina, há um componente temático recorrente nessas canções, tal seja o do movimento, do deslocamento, da inquietude, da busca pelo novo. Se quisermos, um *fugere urbem* atualizado: enquanto os árcades fugiam da cidade para contemplar a natureza (embora a motivação para tal não fosse, pelo menos na superfície, política – mesmo se considerarmos os desmandos da Coroa Portuguesa e a repressão aos inconfidentes), os mineiros do Clube da Esquina utilizam-se das imagens de deslocamento e apropriam-se das paisagens naturais das Minas Gerais para se refugiarem, metaforicamente, da repressão pós-64. De fato, ao analisarmos virtualmente *qualquer* canção do grupo, encontramos referências a paisagens bucólicas que servem de escape à situação política adversa. A alta recorrência de imagens ligadas à natureza (montanha, sol, rio, etc.) e à viagem (estrada, trem, poeira, cais, barco e correlatos) permite-nos afirmar que, a despeito de geralmente não se fazer uma associação dessas composições com as “canções de protesto” dos anos 60/70, elas não só são engajadas politicamente como conseguem fazê-lo pela via do

lirismo, sem resvalarem no registro panfletário nem recorrerem ao tom estridente de seus contemporâneos Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. O mérito poético desse processo reside no não-nomear, que sabiamente se resguarda no nível da sugestão, da mensagem cifrada, da leitura em filigrana, elementos-chave que caracterizam a grande poesia. Não se tratando aqui do espaço adequado para analisarmos esse trabalho nos seus pormenores, restringimo-nos a convidar o ouvinte-leitor a perceber, pela audição dessas canções, a pertinência de caracterizarmos a obra do Clube da Esquina como uma “Poética do Movimento”.

O Clube da Esquina é o último grande movimento da MPB incluso no módulo teórico da disciplina “Música Popular Brasileira”; depois deste tópico, tratamos de alguns compositores individualmente, como Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda. Embora sempre sejam apontadas as omissões – lacunas que reconhecemos, dada a abrangência do *corpus* sobre o qual nos debruçamos –, consideramos esses dois compositores ilustrativos de duas tradições marcantes da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira, no dizer da estudiosa Walnice Nogueira Galvão), e que explicaremos a seguir.

Caetano, por um lado, é um compositor que está sempre na vanguarda, desbravando novos códigos estéticos e, mesmo passados tantos anos do Tropicalismo, ainda essencialmente norteado por princípios oswaldianos e carnavalescos, no sentido bakhtiniano. Esse traço inclusivo se confirma desde sua influência marcadamente bossanovista via João Gilberto (nítida em seu LP de estreia, *Domingo*, com Gal Costa), à sua técnica de imagens fragmentárias do cinema (em “Alegria alegria”), e mais: o experimentalismo do LP *Araçá Azul*, que por seu alto grau de informação (no sentido oposto ao de redundância, no dizer de Augusto de Campos) amargou um alto índice de devoluções nas lojas; as gravações em inglês, espanhol, francês ou italiano; os poemas musicados e a absorção da técnica de composição da Poesia Concreta (“O Pulsar”, de Augusto de Campos; “Circuladô de Fulô”, de Haroldo de Campos; “Afrodite”, de sua autoria, dentre outros poemas musicados); a identidade baiana (nas regravações de Dorival Caymmi e em canções como “Itapuã” no disco *Muitos carnavais*, de 1977); o flerte com o rock (em canções como “Podres Poderes”, do disco *Velô*, de 1984) e com o reggae (“Nine out of ten”, de 1971, composta durante o exílio londrino). Enfim, a genialidade de “O quereres” e “Sampa”, canções que intrigam os estudiosos, que passam a acreditar que aí se elidem, de vez, as fronteiras que separam letra de poema.

Chico, por sua vez, mais tradicional, é um cancionista continuador da linhagem de Noel Rosa, fiel ao samba urbano, e, pela excelência de suas composições, não raramente chamado de poeta. Essa leitura de sua produção é confirmada por pesquisadores da área de Literatura desde os anos de 1970, quando começaram a surgir trabalhos que analisavam suas canções sob o enfoque da crítica literária. Dentre eles, destacam-se os pioneiros *A poética de Chico Buarque*, de Anazildo Vasconcelos da Silva (1974), e *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*, de Adélia Bezerra de Meneses (1982). Dentre as canções que habitam o repertório coletivo do povo brasileiro, estamos na companhia de Chico desde a mais tenra infância (com sua genial versão musical de *Os Saltimbancos*, em parceria com Sérgio Bardotti), passando pela ingênua “A banda”, pelo desnorreamento de “Construção”, pelo inconformismo político de “Apesar de Você”, pelo drama urbano de “Pivete”, pela candura de “Valsinha”, pelo tema da criminalidade, contado ironicamente em “O meu guri”, pelo amargo desdém de “Te perdô”, pelo escracho de “Geni e o Zepelin”, pelo pseudomachismo de “Feijoada completa”, culminando com canções do mais exacerbado lirismo, como “Olhos nos olhos”, “Atrás da Porta”, “Samba e Amor” e “O que será” ou, numa produção um pouco mais recente, “Vai passar”, “Futuros Amantes” ou “Samba do Grande Amor”.

3. Considerações Finais

Esperamos que este breve trabalho sirva como estímulo a colegas professores, no sentido de que também ministrem disciplinas dedicadas à história da MPB. Embora nossa iniciativa tenha se dado no âmbito da extensão universitária, pensamos que esse pode representar um primeiro passo para que a Música Popular seja contemplada como disciplina também nas escolas de ensino fundamental e médio, assim como em cursos de graduação. Reconhecemos as várias lacunas existentes no conteúdo programático proposto, mas acreditamos, ao mesmo tempo, que essa deve ser uma construção coletiva, que receberá o *input* de colegas e, principalmente dos alunos. Estes serão responsáveis por injetar “sangue

novo” ao conteúdo, colocando em dia a tradição iniciada por Domingos Caldas Barbosa e que, no formato atual do nosso curso, está-se encerrando nos anos 70.

Edições futuras do curso – ou aquelas propostas pelos colegas professores – deverão incluir os artistas e gêneros surgidos a partir dos anos 80, desde o Brock (rock brasileiro), com expoentes importantes como Renato Russo e Cazusa, até o ressurgimento da MPB nos anos 90, com Adriana Calcanhotto, Chico César, Zeca Baleiro, Lenine e Arnaldo Antunes (em genial carreira solo), passando pelo movimento Mangue Beat (liderado por Chico Science).

Referências

- ALBIM, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. 2.ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do Rádio*. 2.d. São Paulo: Ed. Moderna, 1996.
- _____. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, [s.d.].
- _____. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. São Paulo: Lazuli / Companhia Editora Nacional, 2008.
- _____. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo: Lazuli / Companhia Editora Nacional, 2008.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. *Carmem: a vida de Carmem Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Noel Rosa: o poeta do samba e da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- _____. *Pixinguinha: o gênio e o tempo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 11.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2005.
- DOLORES, Maria. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: 2007.
- DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ed. Globo, 1994.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

- GÓES, Fred de. (Org.) *Gilberto Gil: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- JOÃO ANTONIO (Org.). *Noel Rosa: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- LACERDA, Francisco José Neiva. *Gilberto Gil: partículas em suspensão*. Niterói: Ed. da UFF, 2002.
- LIMA, Edílson de (Org.). *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano – Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MARCONDES, Marcos Antonio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 3.ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2003.
- MÁXIMO, João, DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: LGE / UnB, 1990.
- MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RANGEL, Lúcio (org). *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Bem-te-vi, 2006.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: JZE / Editora UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4.ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: JZE, 2002.